



**ІСТОРИКО-  
ЛІТЕРАТУРНИЙ  
ЖУРНАЛ**

**13'2007**

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова

**ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ  
ЖУРНАЛ**



13'2007

УДК 82.09(05)

Засновник:

Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова  
(Реєстраційне свідоцтво: КВ № 1762 від 24.10.1995 р.)

Редакційна колегія:

**Євген Прісовський**

*(шеф-редактор),*

**Василь Полтавчук**

*(відповідальний редактор),*

**Олександр Александров,**

**Людмила Грицик,**

**Анатолій Колісниченко,**

**Тетяна Мейзерська,**

**Людмила Мостова,**

**Ніна Раковська,**

**Анатолій Ткаченко,**

**Євген Черноіваненко,**

**Нонна Шляхова,**

**Оксана Шупта-В'язовська**

*(заступник відповідального редактора)*

Журнал входить до затвердженого ВАК України переліку видань, де можуть друкуватися результати дисертаційних досліджень (Постанова президії ВАК України № 3-05/11 від 10.11.1999 року)

Адреса редакційної колегії:

65058, Одеса-58, а/с 45

Тел. (0482) 63-62-68; тел./факс (0482) 746-51-14

E-mail: iralex@paso.net

## Зміст

### ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ

<i>Лукаш Скупейко</i> . Поема Лесі Українки "Давня Казка" (творча історія і джерела тексту) .....	5
<i>Тетяна Бандура</i> . Модерністичні аспекти лірики збірки І. Я. Франка "Semper Tiro" .....	13
<i>Людмила Водяна</i> . Символічний образ ями у бориславському циклі оповідань І. Франка .....	21
<i>Олена Коваленко</i> . Конфліктне начало в ранніх баладах Тараса Шевченка .....	29
<i>Ольга Добробабіна</i> . Повісті Л. М. Толстого 80–90-х років XIX ст. (До проблеми "Автор та герой") .....	35
<i>Тарас Перегінчук</i> . Б. Грінченко і С. Єфремов: подібність світоглядів та характерів .....	41

### ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

<i>Оксана Шупта-В'язовська</i> . Проблеми вивчення художнього часу і простору у контексті літературознавчої термінології .....	49
<i>Анатолій Жаборюк</i> . Література і малярство: спільне і специфічне .....	55
<i>Микола Пащенко</i> . Метафоризація як образна концептуалізація світу .....	64
<i>Ганна Великодна</i> . Хронологічна образність у ліриці .....	73

### МЕДІЄВІСТИЧНІ СТУДІЇ

<i>Людмила Мостова</i> . Народоцентричні погляди Івана Вишенського .....	82
<i>Олена Ситько</i> . Поема І. Домбровського "Дніпрові камени" і український бароковий контекст .....	89

### СТУДІЇ НОВІТНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ

<i>Тетяна Мейзерська</i> . "Будуй найбільше — душу!" (до проблеми езотеризму поетичної збірки Ю. Липи "Вірую") .....	100
<i>Наталія Борисенко, Валентина Саснко</i> . Мовознавчий дискурс у драматургії Миколи Куліша в контексті розвитку культури і процесів українізації/контрукраїнізації 20–30-х рр. і сучасності .....	111
<i>Марія Гавриш-Якубовська</i> . Вінки сонетів Івана Мацинського .....	119
<i>Ганна Віват</i> . Ars poetica або про поетичне мистецтво XX століття (на матеріалі творчості І. Світличного, В. Стуса, І. Калинця) .....	132

УДК 82.09(05)

Засновник:

Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова  
(Реєстраційне свідоцтво: КВ № 1762 від 24.10.1995 р.)

Редакційна колегія:

**Євген Прісовський**

*(шеф-редактор),*

**Василь Полтавчук**

*(відповідальний редактор),*

**Олександр Александров,**

**Людмила Грицик,**

**Анатолій Колісниченко,**

**Тетяна Мейзерська,**

**Людмила Мостова,**

**Ніна Раковська,**

**Анатолій Ткаченко,**

**Євген Черноіваненко,**

**Нонна Шляхова,**

**Оксана Шупта-В'язовська**

*(заступник відповідального редактора)*

Журнал входить до затвердженого ВАК України переліку видань, де можуть друкуватися результати дисертаційних досліджень (Постанова президії ВАК України № 3-05/11 від 10.11.1999 року)

Адреса редакційної колегії:

65058, Одеса-58, а/с 45

Тел. (0482) 63-62-68; тєл./факс (0482) 746-51-14

E-mail: iralex@paco.net

## Зміст

### ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ

<i>Лукаш Скупейко</i> . Поема Лесі Українки "Давня Казка" (творча історія і джерела тексту) .....	5
<i>Тетяна Бандура</i> . Модерністичні аспекти лірики збірки І. Я. Франка "Semper Tiro" .....	13
<i>Людмила Водяна</i> . Символічний образ ями у бориславському циклі оповідань І. Франка .....	21
<i>Олена Коваленко</i> . Конфліктне начало в ранніх баладах Тараса Шевченка .....	29
<i>Ольга Добробабіна</i> . Повісті Л. М. Толстого 80–90-х років XIX ст. (До проблеми "Автор та герой") .....	35
<i>Тарас Перегінчук</i> . Б. Грінченко і С. Єфремов: подібність світоглядів та характерів .....	41

### ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

<i>Оксана Шупта-В'язовська</i> . Проблеми вивчення художнього часу і простору у контексті літературознавчої термінології .....	49
<i>Анатолій Жаборюк</i> . Література і малярство: спільне і специфічне .....	55
<i>Микола Пащенко</i> . Метафоризація як образна концептуалізація світу .....	64
<i>Ганна Великодна</i> . Хронологічна образність у ліриці .....	73

### МЕДІЄВІСТИЧНІ СТУДІЇ

<i>Людмила Мостова</i> . Народоцентричні погляди Івана Вишенського .....	82
<i>Олена Ситько</i> . Поема І. Домбровського "Дніпрові камени" і український бароковий контекст .....	89

### СТУДІЇ НОВІТНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ

<i>Тетяна Мейзерська</i> . "Будуй найбільше — душу!" (до проблеми езотеризму поетичної збірки Ю. Липи "Вірую") .....	100
<i>Наталія Борисенко, Валентина Саснко</i> . Мовознавчий дискурс у драматургії Миколи Куліша в контексті розвитку культури і процесів українізації/контрукраїнізації 20–30-х рр. і сучасності .....	111
<i>Марія Гавриш-Якубовська</i> . Вінки сонетів Івана Мацинського .....	119
<i>Ганна Віват</i> . Ars poetica або про поетичне мистецтво XX століття (на матеріалі творчості І. Світличного, В. Стуса, І. Калинця) .....	132

<i>Ірина Немченко.</i> Мовчання у художньому світі роману Марії Матіос "Солодка Даруся" .....	138
<i>Тетяна Крук.</i> Поетика заголовка роману Василя Шевчука "Предтеча" ..	147
<i>Ірина Глотова.</i> "...Росина на зеленому стеблі" (соціальне та екзистенційне у повісті Є. Гуцала "Милосердя по-американськи") .....	154
<i>Віолетта Лавренюк.</i> Національно-патріотичний пафос і загальнолюдські мотиви прози Богдана Лепкого .....	166
<i>Оксана Кирилова.</i> Характеротворча роль діалогу у романі Миколи Лазорського "Патріот" .....	179
<i>Олена Гусєва.</i> Метафізичний аспект поезії Олени Теліги .....	186
<i>Ольга Гук.</i> Жіноча версія чоловічого міфу ("Казка про калинову сопілку" О. Забужко) .....	196

## АВТОПОРТРЕТ

<i>Євген Прісовський.</i> "Творчість — це рішучість перенестись через межу" .....	202
---	-----

## ФОЛЬКЛОРИСТИЧНІ СТУДІЇ

<i>Олена Чебан.</i> Фольклорна інтерпретація образу Максима Кривоноса ..	217
--	-----

## ЛІТЕРАТУРА РІДНОГО КРАЮ

<i>Валентина Сасько.</i> <i>Losi genius</i> Бориса Нечерди .....	223
<i>Василь Полтавчук.</i> Дума про біль і надію (роман І. Григурка "Далекі села") .....	237

## ОДЕСИКА

<i>Федір Самойлов.</i> З історії культурного життя Одеси кінця XIX — початку XX ст.: бібліотеки, книговидання, преса .....	251
--	-----

## РЕЦЕНЗІЇ

Добрий урожай на ниві літературознавства. <i>Євгенія Генова</i> .....	264
Осягнення містерії перевтілень. <i>Наталія Малютіна</i> .....	269
Незникоме повернення "Невпізаного гостя". <i>Павло Ямчук</i> .....	272
Штрихи до портрета майстра. <i>Ірина Піщанська</i> .....	277
Пізнання світу міфом і через міф. <i>Оксана Шупта-В'язовська</i> .....	280
Вагомий внесок у франкознавство. <i>Тетяна Шевченко</i> .....	284

## ХРОНІКА: РІК 2006-й

І знов про минуле. <i>Ніна Раковська</i> .....	287
ВІД РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ .....	290

## ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ

*Лукаш Скупейко*



### ПОЕМА ЛЕСІ УКРАЇНКИ "ДАВНЯ КАЗКА" (творча історія і джерела тексту)

Стаття присвячена дослідженню творчої історії і джерел тексту поеми Лесі Українки "Давня казка". Завдяки ґрунтовному аналізу різних джерел тексту поеми реконструюється шлях твору від його задуму до завершення.

**Ключові слова:** текстознавство, творча історія, джерела тексту.

The article is dedicated to the investigation of creative history and text sources of the poem "The Ancient Tale" by Lesya Ukrainka. Due to the thorough analysis of different text sources the way of the poem from its project to the completion is being reconstructed.

**Keywords:** text studies, creative history, text sources.

Здебільшого текстологічні дослідження пов'язують лише з суто едиційно-прикладними завданнями, тобто з підготовкою твору до друку і його виданням. Немає сумніву, що питання, сказати б, практичної текстології посідають тут принципово важливе місце. Адже йдеться передусім про з'ясування автентичності авторського тексту, про вияв і неухильне дотримання творчої волі митця при публікації його творів.

Однак можливості текстології як науки цим не вичерпуються. Досвід показує, що використання текстологічних даних для характеристики художніх творів збагачує й доповнює наші уявлення про них. Досліджуючи, наприклад, творчу історію та джерела тексту, маємо змогу виявити та залучити до аналізу матеріал, який зазвичай залишається поза увагою літературознавців, але здатний внести істотні корективи щодо тлумачення ідейно-художнього змісту твору, етапів його становлення тощо.



У цьому плані, зокрема, викликає інтерес поема Лесі Українки "Давня казка". Про те, як і під впливом яких чинників виник задум поеми, прямих свідчень відшукати не вдалося. Тим часом для з'ясування творчої історії поеми такі відомості важливі. Тому тут доцільно звернутися хоч би до характеристики умов, за яких з'явився твір і які можуть бодай наближено прояснити причини його виникнення.

Як відомо, тема поета і поезії, яку письменниця порушує в "Давній казці", на той час вже не була новою. У європейській літературі XIX ст., особливо у творчості романтиків, вона, можна сказати, стала традиційною та розроблялась у найрізноманітніших аспектах: геній і творчість (призначення), геній і божевілля, талант і свобода, поет і юрба, митець і світ (історія), поет і громадянин (суспільство) та ін. В українській літературі XIX ст., зокрема реалістичній, ця тема значною мірою набула громадянського звучання (поет і народ, служіння поета й поезії суспільству тощо), до того ж часто із суто декларативним підтекстом. Саме в такому, традиційному й наївно-громадянському, сенсі Леся Українка ставить проблему митця в "Місячній легенді", остаточне завершення якої, вірогідно, відбувалося одночасно з написанням перших розділів "Давньої казки". До речі, І. Франко невисоко оцінював "Місячну легенду", зараховуючи її до творів "досить слабих і зманерованих". Очевидно, сама авторка також не зовсім була вдоволена поемою, і це могло стати одним із стимулів до написання "Давньої казки" як твору, в якому їй хотілося нетрадиційно, по-новому висвітлити дану тему.

Вповні ймовірно, що пошуки нових шляхів і форм втілення теми митця були пов'язані з творчістю німецького поета-лірика Г. Гейне, над перекладами творів якого Леся Українка наполегливо працювала в кінці 1880-х та на початку 1890-х років. На користь такого припущення свідчить, зокрема, типowo "гейнівський стиль": проста й невимушена лексика, віршовий ритм, іронічність і "гра епітетами", діалогічність, використання антитези та ін. Зрештою, форма художньої умовності, покладена в основу поеми і відображена в її назві (давня казка!), також стикується з гейнівською поетикою. Послання елементів давнього (минулого, історичного) і казкового було одним із улюблених прийомів Г. Гейне, до якого він вдається, наприклад, у перекладеній Лесею Українкою поемі "Атта Троль".

На перший погляд, у такому поєднанні немає нічого незвичайного. Можна навіть сказати, що воно побудоване на тавтології. Адже

казка завжди відтворює події, що відбулися у більш чи менш віддаленому минулому, і формально часова відстань тут не відіграє ролі. Проте художній прийом, який Леся Українка використовує у своїй поемі і який, узагальнюючи, варто було б назвати "ефектом давньої казки", має значно складнішу структуру. Насправді, він побудований на суперечності між історичним і казковим, дійсним і вигаданим, достовірним і неймовірним. Адже минуле (історичне), особливо давнє минуле, асоціюється передусім з правдивістю того, що відбувалося, з тим, чого не можна змінити або переробити, чим не можна знехтувати і в чому, власне, немає підстав сумніватися з тої простої причини, що воно — було. Водночас казка допускає не лише умовність часу і місця протікання подій, а й умовність (вигаданість) самих цих подій. Це вільна, проста (а з погляду "високої" літератури — наївна) розповідь, що ґрунтується на вигадці, грі фантазії зі збереженням ефекту правдоподібності. Отже, з одного боку, відбувається своєрідна "історизація" казки й вигадки, тобто імітація історичності (правдивості, достовірності) зображуваних подій, коли вигадане набуває статус кво реальних історичних фактів і явищ (казка стає історією); з другого боку, через наперед задану дотичність до вигаданого історія набуває ознак казковості, з неї спадає священна тога вічної правди і незмінності, допускається вільне поводження з реальними явищами минулого, коли вони найчастіше виступають колоритним тлом, на якому розгортаються події, дібрані й упорядковані автором із певною метою (історія стає казкою). До того ж казковий елемент може надавати творові різноманітного пафосу — героїко-патріотичного, трагічного, комічного, іронічного тощо.

У "Давній казці" домінує легка іронія, гумор, завдяки яким історичне ніби примітивізується, знижується до рівня невибагливої, але цікавої розповіді, сказати б — казочки для дітей. Звідси — простота і грайливість стилю або, за словами І.Франка, "гумористичний тон" поеми, а водночас — значною мірою іронічно-гумористичне ставлення до "високої" теми, отже, позбавлення її сакральності й декларативності. На мій погляд, цей іронічно-грайливий стиль став знахідкою Лесі Українкою для такої теми. Певною мірою він був "підказаний" гейнівською поетикою, і в цьому розумінні виникнення задуму та написання "Давньої казки" слід пов'язувати також із працею письменниці над перекладами творів німецького поета.

Варто звернути увагу на ще одну обставину, яка могла стимулювати появу "Давньої казки". Річ у тім, що поема була задумана

як твір для дітей і попередньо навіть призначалася для друку у дитячому журналі "Дзвінок". Про це, зокрема, дізнаємося з листів Лесі Українки до М. Драгоманова. Весною 1893 р. вона повідомляла свого дядька: "Тепер я ніяких перекладів не пишу, а кінчаю дві поеми для дітей..." [4, 150], тобто поеми "Роберт Брюс, король шотландський" і "Давня казка". А в листопаді до того ж адресата письменниця писала: "Роберта Брюса" можна послати до "Хлібороба"; коли ви думаєте, що він туди годиться, то тим краще, а для "Дзвінка" я ще кінчаю іншу поему ("Давня казка". — Л. С.), отже, і він не буде обиджений" [4, 182].

Зорієнтованість на дитячого адресата, очевидно, не була випадковою, особливо в контексті таких творів, як "Мамо, іде вже зима...", "Тішся, дитино...", "Лелія (Казка для дітей)", "Біда навчить", "Стародавня історія східних народів" тощо, написаних для дітей. Крім того, у цей час Леся Українка бере активну участь у "Плеяді", у сферу інтересів якої входила також дитяча література. Члени гуртка, зокрема, вели перемовини з галицькими видавцями "Дзвінка" про створення київської редакції журналу і, хоч справа не дійшла до завершення, навіть підготували кілька номерів цього дитячого часопису до видання. Безпосередню участь у цьому брала також Леся Українка. Все це дає підстави стверджувати, що поема "Давня казка" вповні вписувалася в коло тодішніх зацікавлень письменниці, а задум і написання твору пов'язувати зі свідомою настановою авторки на творення літератури для дітей, з бажанням заповнити прогалини в українській дитячій літературі, зрештою, сказати "своє" слово у цьому жанрі. Судячи з усього, ці намагання письменниці діставали підтримку з боку М. Драгоманова, з яким у цей час вона вела активну переписку.

Крім того, той факт, що поема адресувалася дітям, має значення також для належного розуміння її ідейно-художнього змісту. Він змушує вносити істотні корективи у прочитання твору, орієнтуючи саме на "дитяче" тлумачення теми митця, і не видавати твір за програмну естетичну декларацію авторки, як це ще недавно практикувалося в літературознавстві.

З'ясування деяких аспектів щодо задуму твору приводить нас до питання про те, де, коли і протягом якого часу він був написаний. Місце і дата завершення роботи над поемою чітко вказана у чистовому автографі: "Київ, 12.XI.93". Правда, деякий сумнів щодо абсолютної точності вказаної дати вносить згадуваний уже лист Лесі

Українки до М. Драгоманова з тією ж датою (12.XI.1893), у якому письменниця повідомляє, що лише закінчує поему: "...я ще кінчаю іншу поему". Крім звичайної помилки, тут йдеться, мабуть, про різницю у датуванні за новим і старим стилем. Очевидно, що лист написаний раніше, тобто, виходить, датований за новим стилем (12.XI н. ст., 31.X ст. ст.), а поема — за старим, тобто 12.XI ст. ст., або 24.XI н. ст. Але за всіх умов, допускаючи певне відхилення (чи неточність) у датуванні, слід констатувати, що воно було незначним і що поема була завершена у листопаді. Принаймні з листа до брата Михайла від 30.XI ст. ст. (12.XII н. ст.) цього ж року дізнаємося, що на той час поема вже була закінчена і прочитана на зібранні "Плеяди". "Я скінчила "Давню казку" (поет і лицар), прочитала її в "Плеяді" з певним тріумфом..." [4, 185], — повідомляє Леся Українка свого адресата.

Важче визначити час, коли Леся Українка почала працювати над "Давньою казкою", оскільки прямих свідчень щодо цього виявити не вдалося. Відомо лише, що у травні 1893 р., як зазначалося у наведеній уже цитаті з листа до М. Драгоманова [4, 150], значна частина твору була написана і робота наближалася до кінця. Цікаві дані щодо верхньої дати поеми знаходимо у чорновому автографі фрагменту другого розділу твору [див. 1]. На аркуші 2 цього рукопису вміщені рядки 333–344 ( від слів "Гордо, пишно, променисто..." до слів "Ні одна з них Ізидорі!" включно) під заголовком "Серенада", а на звороті аркуша — рядки 277–288 (від слів "Може б, краще їй припали..." до слів "Кінь поезії крилатий" включно). На звороті ж першого аркуша знаходимо чорновий (ймовірно, первісний) автограф вірша "Сосна". Як відомо, чистовий автограф цього вірша, вміщений у рукописному альбомі "Poesie", датується 1892 р., а точніше — не пізніше 20 квітня 1892 р.: вірш "Сосна" з альбому "Poesie" був переписаний в один із зшитків рукопису збірки "На крилах пісень", надісланих І.Франкові у квітні 1892 р. (див. лист Лесі Українки до І. Франка від 20.IV. 1892 р. — [4, 132]). Згаданий чорновий автограф вірша "Сосна" і фрагмент чорнового автографа другого розділу "Давньої казки" за фактурою паперу, почерком і чорнилом ідентичні. На основі цього можна твердити, що до 20 квітня 1892 р. перший і частина другого розділу поеми були вже написані, принаймні у чорновому варіанті, а верхньою датою вважати початок 1892 р.

Отже, якщо відштовхуватися від вказаної верхньої дати, то історію написання "Давньої казки" можна уявити приблизно так: на

початку 1892 р. здоров'я Лесі Українки покращується, ведеться переписка з М. Драгомановим, який спонукає її до активної праці, іноді підказує теми для творів (наприклад, про Роберта Брюса і мотив павука), закликає до самоосвіти, перекладацької діяльності тощо. Леся Українка пише вірші "Сосна", "Сон літньої ночі", закінчує поему "Місячна легенда". У цей же час, очевидно, у неї й виникає задум "Давньої казки" та починається робота над поемою. Але в кінці березня — на початку квітня вона переривається у зв'язку з підготовкою до друку збірки "На крилах пісень", і ця перерва, ймовірно, триває аж до пізньої осені, бо літо "якесь надто ліниве" [4, 137] було. У грудні письменниця працює на поемою "Роберт Брюс, король шотландський" (половину написала), а на початку 1893 р. закінчує переклад "Атта Троля" (дата у чорновому автографі — "1893 року, 6-го лютого"). У квітні-травні продовжує роботу, можливо, і над "Давньою казкою". Виїхавши на літо до Гадяча, у червні вона закінчує поему "Роберт Брюс...", про що повідомляє в листі до М. Драгоманова від 23 червня 1893 р. [4, 158]. Можливо, в Гадячі працювала також і над "Давньою казкою". У серпні-вересні продовжується "літнє циганське життя" (Одеса, Колодязне, Київ), у жовтні у Колодязному і по приїзді в Київ "зайнята одним більшим оповіданням", яке мусить "хутко скінчити" [4, 174, 178]. Особливо інтенсивно працює у кінці жовтня — першій половині листопада: вивчає англійську мову, відвідує публічні лекції в університеті, двічі побувала на "Плеяді", завершує (переписала і виправила) підготовку до друку "Атта Троля", переписує оповідання брата Михайла "Хмари", закінчує дещо зі своїх "дрібниць давніх" ("Метелик") та ін. На цей же час припадає також завершення "Давньої казки".

Крім задуму й історії написання, у з'ясуванні етапів становлення твору важливе місце посідає історія тексту, яка відтворюється шляхом аналізу усіх відомих і наявних його джерел. Про джерела тексту "Давньої казки" частково вже тут згадувалося. До них належать фрагмент чорнового автографа другого [1] та фрагмент автографа четвертого [2] розділів поеми, повний чистовий автограф [3], а також друковані джерела — першодрук у журналі "Житє і слово" (1896. — Т. V. — С. 442–453) та передрук у збірці "Думи і мрії". Якщо хронологічно поява останніх очевидна, то послідовність виникнення рукописних джерел потребує доказовості.

Найранішим із усіх трьох нині відомих рукописів поеми слід вважати фрагмент чорнового автографа другого розділу. Дане при-

пущення ґрунтується не лише на тому простому переконанні, що другий розділ, як правило, передує четвертому, а частина — цілому, а й на факті, який засвідчує, судячи з датування уже згаданого первісного автоґрафа вірша "Сосна", хронологічно найраніший етап роботи над поемою. До того ж йдеться, ймовірно, саме про фрагмент первісного варіанту чи принаймні одного із первісних, оскільки автоґраф виразно відображає пошуковий характер роботи над твором (фрагментарність тексту, непослідовність його частин, значна варіативність, наявність текстів різних творів та ін.), а верхній шар тексту цього автоґрафа, як правило, співпадає з нижнім шаром повного чистового автоґрафа, а також з неваріативними одиницями тексту.

Первісність автоґрафа № 702 дає підстави визначити автоґраф частини четвертого розділу (№ 739) як хронологічно пізніший, оскільки він засвідчує процес не безпосереднього творення, а переписування тексту. Власне, це фрагмент переписаного начисто тексту (рядки 693–720, 761–784, 809–812) з деякими поправками первісного походження, розміщений на подвійному аркуші поштового паперу з авторською нумерацією. Наявність нумерації усуває можливу пізнішу втрату аркуша з відсутніми рядками 721–760 і дозволяє кваліфікувати цей фрагмент як варіант закінчення поеми. Накладання верхнього шару тексту цього автоґрафа на нижній шар повного чистового автоґрафа, співпадання неваріативних одиниць тексту свідчить про зв'язок між ними і вказує на послідовність їх виникнення: автоґраф № 739 відображає один із найпізніших етапів роботи над твором або принаймні над його закінченням та, ймовірно, є фрагментом проміжного чистового автоґрафа, на основі і після доопрацювання якого виникає повний чистовий автоґраф № 738 "Давньої казки".

Найповніше рукописне джерело поеми — єдиний відомий на цей час повний текст чистового автоґрафа (№ 738), записаний чорнилом в альбомі невеликого формату на аркушах 1–28 за авторською нумерацією, аркуші 27–47 чисті. Між аркушами 6–7 вміщена не вклеєна пізніша вставка (рядки 193–208, чорнилом) на аркуші такого ж формату й фактури під № 7а. У кінці автоґрафа поставлена дата: "Київ, 12.XI.93".

Автоґраф № 738 — це чистова редакція поеми з окремими поправками первинного походження та численними пізнішими авторським виправленнями й доповненнями чорнилом, зрідка олівцем,

а також поправками та дописками (олівцем) Олени Пчілки і М. П. Старицького. Зіставлення верхніх і нижніх шарів тексту, аналіз поправок та їх написання свідчать про те, що редагування твору Леся Українка здійснювала неодноразово. З начисто переписаним текстом твору найперше, очевидно, ознайомилася Олена Пчілка, яка на час завершення поеми та відчиту її на "Плеяді" перебувала в Києві (див. лист Лесі Українки до М. П. Косача від 30.XI.1893 р. [4, 184–185]). Згодом, ймовірно, поема була передана для прочитання М.П.Старицькому (його олівець накладається на олівець Олени Пчілки), який зробив деякі незначні виправлення та висловив міркування з приводу вмотивованості й виразності окремих епізодів твору. Про те, що саме після прочитання твору М. П. Старицьким Леся Українка приступила до його редагування (чорнилом), свідчить зв'язок між зауваженнями і верхніми шарами тексту.

Наявність численних авторських (або авторизованих) поправок первісного й пізнішого походження, значна варіативність тексту (понад 200 різночитань), присутність на сторінках зауважень рецензентів настановує на думку про те, що цей автограф, відображаючи етап удосконалення уже завершеного твору, був не останнім його рукописним текстом. Уповні ймовірно, що існував ще принаймні один, чистовий і остаточний, автограф поеми, якого й надіслала Леся Українка для друку до журналу "Житє і слово". Проте розшукати його не вдалося, тому питання про джерело першодруку залишається поки що відкритим.

Порівняно значний часовий розрив між завершенням і публікацією "Давньої казки" слід пояснювати, очевидно, перебуванням Лесі Українки у Болгарії (травень 1894 — липень 1895). Що ж до журналу "Житє і слово", то з ним на запрошення І.Франка письменниця співпрацювала від його заснування. Тут вона опублікувала "Купала на Волині", "Притчу про чотири перстені", дещо зі своїх поезій, перекладів тощо. Тому поява першодруку "Давньої казки" саме у цьому журналі не була випадковою.

Між першодруком і повним чистовим автографом наявні значні відмінності, які фіксують завершальний етап роботи над твором.

Тим часом передрук поеми у збірці "Думи і мрії" майже не відрізняється від першодруку, до того ж їх різночитання, за винятком деяких орфографічних поправок, здебільшого співпадають і накладаються на нижній шар тексту повного чистового автографа. Отже, підготовка тексту поеми до збірки "Думи і мрії" здійснювалася

на основі першодруку, а основним текстом, який найповніше виражає творче волевиявлення авторки, є публікація поеми у збірці "Думи і мрії".

Шлях тексту від першодруку до передруку — це етап остаточного редагування твору. Кожне з названих та охарактеризованих тут джерел тексту "Давньої казки" має відносно самостійне значення та відображає певну фазу його становлення. Розміщені за часом виникнення, вони у своїй сукупності відтворюють шлях твору від його задуму до завершення.

### Література

1. *Vidділ* рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — Ф. 2. — № 702.
2. *Vidділ* рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — Ф. 2. — № 739. — Арк. 1–2.
3. *Vidділ* рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — Ф. 2. — № 738. — Арк. 126.
4. *Українка Леся*. Зібр. творів: У 12 т. — К.: Наук. думка, 1978. — Т. 3. — 542 с.

Тетяна Бандура



## МОДЕРНІСТИЧНІ АСПЕКТИ ЛІРИКИ ЗБІРКИ І. Я. ФРАНКА "SEMPER TIRO"

В статті досліджується лірика Івана Франка, в якій яскраво помітні риси модерністичного стилю письма.

Ключові слова: модернізм, психологізм, ментальність.

The article deals with the traits of modernist style are pronounced in the lyrics by Ivan Franko.

Keywords: modernism, psychological analysis, mentality.

Досить унікальною за тематикою є збірка І. Франка "Semper tiro" (1906). У ліриці цієї збірки, як зауважував М. Зеров, "все міцніють



ноти філософської задуми, ясності й мудрості — і не тільки мудрості запозиченої, відсвічуваної, як у "Моєму Ізмарагді", а й власної, виношеної під серцем, породженої життєвим досвідом" [3, 486]. Проблема безмежності "штуки", трансцендентності мистецтва домінує в естетичній свідомості І.Франка. Майстерно володіючи технікою вірша, поет скромно вважає себе вічним учнем у великій школі богині Ерато. Поезія для нього — це Пісня, "одрадо душ і сонце благовісне" [9, 96], його рай і його мука. Вона рівняє людські серця, облагороджує душі і сльози перетоплює на алмази. У Франковій концепції світу пісня, а отже, й слово виконують велегранну суспільно активну, націотворчу функцію.

Вступна маніфестова поезія, однойменна з назвою збірки, викликає семантичні асоціації з віршем "Semper idem" (1880), третім твором циклу "Думи пролетарія" збірки "З вершин і низин" (1887). Між цими віршами — 26 Франкових років, і як результат — зміна позиції в життєвих і творчих принципах. Молодий поет категорично стверджував, що соціальну дійсність повинні змінити "робочі руки", "світлі уми" в союзі "з світочем науки". У дусі народницько-позитивістської ідеології він клав у свою програму-клятву немистецькі декларації й гасла: "Проти рожна перти, Проти хвиль плисти, Сміло аж до смерти Хрест важкий нести!" [8, 54]. Проте "аж до смерти" поет ними не жив. "Semper idem" — це завжди те саме, постійно, категорично, однозначно. Це присяга. "Semper tūo" — її логічне продовження, удосконалення, в якійсь мірі, переосмислення. Поет — постійно учень, поет мінливий, він вічний шукач нового, завжди молодий початок шляхів. У цій збірці І.Франко заново почав творити своє поетичне кредо, мистецьке "я". Той, кого сама Леся Українка називала учителем, раптом на вершині своєї слави відчув себе поета *semper tūo* — скромним учнем Ерато — повелительки Гелікона. Тепер він розкриває перед новоявленими адептами "зрадливі богині" психологічні механізми художнього процесу, коли, заворожений п'янкою магією слова, молодий поет у творчому екстазі поривається в погоню за власною уявою, сподіваючись стати "майстром", "паном тонів, і серць володарем, і владником мільйонів" [9, 101]. Франко розвіює запаморочливу атмосферу ейфорії у новобранців Музи, хибне відчуття всесильного деміурга:

О, не дури себе, ти, молодая ліро!  
Коли в душі пісень тісниться рій,

Служи богині непохитно, щиро,  
Та панувати над нею і не мрій.  
Хай спів твій буде запахуше миро  
В пиру життя, та сам ти скромно стій  
І знай одно — poeta semper tiro [9, 101].

Як поет-суспільник він дійшов до вершини, але не хоче зупинятися на досягнутому. Його манить новий, цікавий мистецький світ. Хвилі сумнівів і зневіри, намагання поєднати служіння Місії й Музи ставали душевними муками, просочувалися між рядками з першого погляду, здавалось би, формально спокійної збірки "Semper tiro". Внутрішні сумніви, альтернативи, роздвоєння принципів бачимо якраз у пору появи модерністського дискурсу в українській літературі на зламі століть. Ще кілька літ тому, коли нові мистецькі віяння не досягли свідомості наших письменників, І. Франко у серії статей "Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах" (1898) був відсторонено об'єктивним: "Хто не одягнений по останній паризькій моді, той не має доступу до салону: хто не пише в дусі Ніцше, не йде слідами Бодлера, Верлена, Метерлінка, Ібсена та Гарборга, той не письменник, не варт доброго слова. Є пересада в тім наріканні, та є й зерно правди" [11, 35]. Це зерно згодом почало проростати в його творчості. Воно спочатку породило сумніви, спонукало замислитися над світоглядними й мистецькими перспективами адаптації. Франко виснував антинародницьку істину: для користі літератури необхідно, "щоб особистість поета не була нічим зв'язана", та що "його власна індивідуальність, його темперамент, схильності і уподобання — ось те поле, де він може проявити всю свою силу і оригінальність" [31, 502–503]. Це Шопенгауєрова думка: нова художня реальність є внутрішня. Вона стала першим параграфом європейських маніфестів модернізму.

Збірка "Semper tiro" зафіксувала гармонійний синтез Франкового призначення мистецтва і нових, прийнятних для поета, модерних ознак мистецтва. Д. Чижевський, наприклад, говорячи про творчість І. Франка в контексті слов'янських літератур, наголошував без будь-яких застережень, що "Франків реалізм виявляв тяжіння до модернізму" [12, 184]. Слід об'єктивно визнавати, що письменник віддавав належне і різним формам передмодернізму, зокрема натуралізму, який є досить яскравим у прозі митця. Що стосується поезії, то розмаїта строфіка й ритміка віршів збірки, досконала стилістика,

різножанровість (маніфест, станси, співомовки, приказки, притчі), ненав'язливий сцієнтизм, мистецька тематична спрямованість, внутрішня психологічна сюжетність, акцентація на цінності творчого духу, духовна релігійність, легка іронія і скепсис, сугестія спокою й гармонії поєднані у високий синтез модерного шедевр. Тепер, напередодні грандіозних потрясінь, поет покидає "тихий залив свого серця" і разом із конкістадорами вирушає здобувати "нову, кращу вітчизну". Огонь батьківської кузні трансформується в "огонь в одязі слова", а біблійні й давньоруські мотиви оживають у сучасній інтерпретації "старих тем". Новітній Боян виряджає своє слово до походу в таємні глибини української ментальності, щоб із коренем вирвати "коромолу" національного егоїзму. Юний Єремія метає свій "глагол" на вітер, промовляючи Божими устами "до всіх народів і до всіх віків". Блаженний муж у "сонмищах лукавих" підносить за правду свій голос і "диким криком збуджує громаду" до дії, до бунту, а "невідомий співак походу степового" будить з вікового сну давно забуту рать. Історіософське бачення громадянської місії мистецтва перегукується з модерними проблемами його гуманності, краси й насолоди.

Величну оду поезії, наряджену в форму сонета, складає вірш "Сонет":

Твій подих всі серця людські рівняє,  
 Твій поцілунок усі душі благородить  
 І сльози на алмаз перемінє.  
 І дотик твій із терня рожі родить,  
 І по серцях, мов чар солодкий, ходить,  
 І будить, молодить, і оп'яняє [3, 102].

Об'єктом поетичного стає Пісня. Прославляючи "царицю" духу, поет фізично відчуває її матеріалізовану сутність: подих, "поцілуй", дотик. Той "чар солодкий" творчого натхнення "і будить, молодить, і оп'яняє" поета, згасаючи в завершальному рядку вірша. Поет вкотре наголошує на гідній рисі ментальності українця — потягу до прекрасного, творчого, майстерного, показуючи і свою духовну наповненість як представника української нації. Мистецтво панувало й пануватиме в житті українця. Ця поезія — акцент на естетичному призначенні мистецтва. Поезія повинна "ходити" по душах людей, занурюватись у глибини цих душ, наповнюючи їх прекрасним, чистим, життєстверджуючим — ось у чому покликання поезії. Цю

тому продовжує вірш "Моєму читачеві", в якому І. Франко, звертаючись до свого читача, говорить, що творчість поетова не марна, якщо ти, читачу, в цих рядках "народному заради лиху Чи власним болям полегші шукаєш", то честь і хвала такій поезії. Отже, естетична й етична місія поезії — нести добро, красу, загальнолюдські моральні цінності. В поезії виділяється побажання читачеві, якого Франко благословляє донести до свого скону "серце чисте й ширю душу" і не зазнати "сирітства духового", найважчого карбу "непривітаного співця".

Чотири ліричні мініатюри "Кожда кичера в млі...", "Дівчино, моя ти рибчино...", "Ользі С." і "О, розстроєна скрипка, розстроєна!" поет об'єднав у цикл "Буркутські станси". Якщо в першому вірші поет закодовує власне душевне сум'яття у психологічно сумісні з його настроєм образи зажуреної карпатської природи, то другий твір, за словами А. Скоця, "розкриває причину страждань ліричного героя" [6, 10]. Тут превалює вірш-заклик до коханої дівчини стати чудодійним талісманом у спільній "далекій мандрівці життя", що говорить про постійне прекрасне почуття любові в свідомості автора та ліричного героя. Третя поезія "Ользі С." — короткий ліричний твір знову на тему кохання, який дихає "ніжністю, солодкістю, любов'ю". Вишукану похвалу невідомій жінці Франко "одягає" в афористичні "шати", інтригуюче утаємничує предмет обожнювання, делікатно ховаючи в них особисте ставлення до цієї жінки. Нарешті, четверта станса повертає нас у лоно мистецтва, до амбівалентного образу "розстроєної скрипки" — втілення "музичного сурогату й печального символу поетичного безсилля" [4, 344]. Та все ж чергування мотивів кохання та мотивів творчості говорить про моральну значиму підтримку цієї творчої розгубленості найвищим почуттям — любов'ю.

У циклі "Нові співомовки" увійшли вірші, яким поет намагався надати гумористично-сатиричного забарвлення, запозичивши жанрову парадигму С. Руданського, "котрих сюжет взятий з уст народу і прибраний в легеньку, сказати б можна, куцу форму народної коломийки" [10, 220]. У поезіях "Цехмістр Купер'ян", "Сучасна приказка", "Майстер Свирид", "Як там у небі?" поет типізує образи й ситуації, ушільнює подію, влучно помічає такі деталі й моменти, які гостро висміюють потворність тогочасних суспільно-політичних та національних відносин. Важливу функцію в цьому осміянні світу зла і кривди відіграє наратор, щедрий дотепник і гуманна людина, що вболіває над нещастям свого народу.

Поезія "Трагедія артистки" написана в іронічному дусі. На тлі річного календарного циклу (весна, літо, осінь, зима) найпомітніше виявляються ознаки пародії на баладу, бо, як справедливо зауважує Т. Пастух, Франко використав тут прийом "жанрової іронії" [5, 79]. Події відбуваються на старій віллі під гаєм, де вдень і вночі, "не вгаваючи, співає панна Ванда" під звуки цитри монотонну пісеньку "Бодай ся когут знудив!". Вірогідна лірична ситуація з плином часу перетворюється в неправдоподібну історію загадкової співачки, що знала лишень єдиний набридливий мотив "Цідрім-цім-цім! Цідрім-цім-цім!", що підсилює трагічний комізм, підкреслює безтурботну працю пані Ванди. Автор вводить пейзажні описи, щоб на тлі чудової природи відтінити одноманітну й беззмістовну пісеньку артистки, пустопорожнє її життя.

Третій цикл "На старі теми" складається із дванадцяти поезій рефлексивно-медитативного характеру, в яких Франко майстерно використовує епіграфи, взяті зі "Слова о полку Ігоревім", Святого письма. "Старослов'янські тексти органічно влітаються в художню тканину поезій, творячи їх інтертекстуальне поле, але водночас виступають і як структурно-семантичний компонент то як теза для розгортання ліричного сюжету, то як антитеза для роздумів ліричного героя," [7, 17] — зазначає М. Ткачук. Така інтертекстуальність розширює смисл образів, викликає асоціації, коди, що вже існували в культурній свідомості, набуваючи у Франкових текстах нового модерного значення.

Идучи за автором безсмертного "Слова...", Франко теж починає поезію заспівом "Чи не добре б нам, брати...", але переосмислює ідеї давньоруського автора, бо перед сучасністю стоять націотворчі завдання — і він виряджає слово не на Дон, "а в таємні глибини сердечні, де кують будучину народу" [9, 148]. Перед сучасним Бояном-інтелектуалом і виразником національної самосвідомості народу постала визначена мета — і він закликає згуртуватися, знищити полки погані, викоренити гноблення братом брата. Цю думку підсилює ряд риторичних запитань: "Чи ще мало в путах ми стогнали? Мало ще самі себе жерли? Чи ще мало одинцем ми мерли?" [9, 148]. У циклі образи, ідеї, мотиви "Слова о полку Ігоревім" постають як своєрідні коди, архетипи буття українців. Таким символом у поета виступає Дон. До поезії "І досі нам сниться..." він поставив епіграф "А любо испити шоломом Дону" Франко наповнює цей образ новим змістом; Дон стає річкою-символом України,

міркує над втратою нею державності, яку українці загубили через свою не обачність, не організованість і не розважливість.

Свій погляд митець переносить у сучасність краю над Доном, де бачить, як українці навчились "робітницькими валками байдаки таскати", "під землею для чужого камінь-вугіль цюкать" [9, 154]. Важку долю східноукраїнських робітників Донецького кам'яно-вугільного басейну довершує іронічний образ: "Довелось-таки нам з Дону дань приймати: Бурлацькїї шмати прати, Босі ноги мити" [9, 155]. Франків світогляд концентрує в собі не тільки певний локус реального простору, а й стає виразом історичного буття України, водночас співвідносячись із субстанційним духом народу, його національною свідомістю, змаганнями за волю.

Франко-поет був переконаний, що для української поезії початку ХХ ст. не досить суб'єктивних засад. Для національно поневоленої України, вважав він, потрібне слово, що веде за собою маси і пробуджує їх із рабського стану. Він хотів, щоб це слово не зрадило "будительному" призначенню та не зробилося, в унісон літературі "занепаду Європи", проповідником зневіри, безнадії, людського відчуження" [2, 66]. Цим пафосом пройнятий цикл "На старі теми", зокрема поезія "На річці вавілонській — і я там сидів", основою для якої послужив відомий 136 псалом.

Відштовхуючись від мотивів псалма, він перетворює гнівний виступ псаломника проти напасників свого народу в поглиблену студію психічних наслідків неволі, комплексу психіки людини-раба. У цій рефлексії Франків "раб" самобичує себе саме за ці вади і психічні комплекси, за які поет не раз дорікав українській інтелігенції: його "раб" — це глибоко узагальнений образ, образ-опонент самого себе і своїх співвітчизників, що народились в атмосфері національного й духовного поневолення; їх "бунт", короткочасне усвідомлення своєї неволі, а відтак знову пасивність засвідчують глибокий і невитравлений у душі комплекс невірницької психології. Палітра емоцій псаломщика надзвичайно складна, але на перший план виступає іронія й самоіронія, яка в цій поезії має не просто сатиричний, а трагічний характер. Це зумовлює структуру поезії Франка, в основу якої покладена полемічна модель, безумовне протистояння псаломщика вавілонцям. Властиво, саме його монолог становить собою сенс цього твору, його оцінки і візії гіркого стану народу-невільника збігаються з позицією поета, якого великий сором охоплював за "вавілонський полон" свого народу. Відмінним,

але оригінальним є трактування матері раба — "доньки Вавілона", до образу якої звернувся ще Т. Шевченко в своєму переспіві псалму "На ріках круг Вавілона" (1845), йдучи повністю за текстом Біблії. На погляд Франка, не фізична помста загарбника матері, а духовно-моральна мука від усвідомлення, що вона дружина й мати раба, є в стократ сильнішими і нестерпнішими. Це була нова інтерпретація біблійного образу, породжена модерним розумінням людської психології і самосвідомості особи. Таким чином, Франко дає філософське трактування старих тем і образів, наповнюючи їх актуальним суспільним, етичним і естетичним змістом. Своїм художнім словом поет прагнув розбудити енергію читача, збентежити його сумління, спонукаючи його до громадських справ, позбутись пасивності й "вавілонського полону".

Збірка "Semper tiro" є своєрідним синтезом мудрості І. Франка. Це заповіт поетового серця всьому народові й кожному з нас. Збірка фіксує поетове звернення до модерних рис у літературі, показуючи цілком гармонійне існування митця в новій сфері творчості. Бо І. Франко як син своєї нації перейняв українську емоційну чутливість у характері й усвідомив нову естетичну роль поезії — проникати в душу людську, характер, розкривати їх красу і цим нести багатющу данину своєму народові.

## Література

1. Білецький О. Поезія І. Франка // Збір. праць у 5-ти томах. — Т. 2. — К., 1965. — 473 с.
2. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст. Франківський період. — К., 1993. — 214 с.
3. Зеров М. Твори в 2-х томах. — Т. 2. — К.: Дніпро, 1990. — 601 с.
4. Клиш'юк Ю. Лірика Івана Франка як система жанрів. — Чернівці: Рута, 2006. — 406 с.
5. Пастух Т. Поетичне мислення Івана Франка (за збіркою "Semper tiro") — Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2003. — 496 с.
6. Скоць А. Буркунські станси І. Франка // Українське літературознавство. Іван Франко. Статті й матеріали. — Львів, 2003. — Вип. 66. — 684 с.
7. Ткачук М. Парадигма світу збірки "Semper tiro" Івана Франка. — Тернопіль, 1997. — 37 с.
8. Франко І. Збір. творів: У 50-ти томах. — Т. 1. — К., 1980. — 523 с.
9. Франко І. Збір. творів: У 50-ти томах. — Т. 3. — К., 1980. — 623 с.
10. Франко І. Збір. творів: У 50-ти томах. — Т. 28. — К., 1980. — 541 с.

11. Франко І. Збір. творів: У 50-ти томах. — Т. 31. — К., 1980. — 703 с.
12. Чижевський Д. Порівняльна історія слов'янських літератур. — К., 2005. — 543 с.

Людмила Водяна



## СИМВОЛІЧНИЙ ОБРАЗ ЯМИ У БОРИСЛАВСЬКОМУ ЦИКЛІ ОПОВІДАнь І. ФРАНКА

У статті аналізуються оповідання Бориславського циклу під кутом зору багатозначного, символічного позначення широкого спектру різноманітних ситуацій і душевних переживань героїв, які втілюються у наскрізному образі ями.

**Ключові слова:** екзистенційні смисли, свідомість, символ, колізія.

The article is dedicated to the investigation of the short stories belonging to Boryslav cycle. The symbolic polysemantic experience which are embodied in the image of pit, is being analysed in the article.

**Keywords:** existential meanings, consciousness, symbol, conflict.

Екзистенційна тональність є визначальною у наративній структурі Бориславського циклу творів І. Франка. Насамперед у тому, що тут письменник звернув велику увагу на найсуттєвіші проблеми людського існування, коли людина (вчорашній селянин) змушена, найчастіше не усвідомлюючи справжньої суті речей, покидати те, що для неї споконвіку було найближчим, найдорожчим і найорганічнішим. Борислав у творах І. Франка позначив "межову ситуацію" тиску жорстких обставин капіталізації, що спричиняли духовне спустошення, біль і деградацію особистості. Можна цілком погодитись з висловленням М. П. Ткачука, який зазначив, що образні візії письменника становлять собою "семантично забарвлене темпоральне поле простору художнього світу митця, у якому органічно поєдналися конкретно-чуттєві образи з екзистенційними смислами" [3; 49]. Тому деякі окремі деталі і образи творів набувають у загальній смисловій структурі циклу особливого символічного значення, позначаючи той



чи інший стан людської душі. Саме їх можна розглядати як на рівні конкретної, предметно-чуттєвої, так і на рівні екзистенційної символічної маніфестації. На думку Р. Інгардена, "художні предмети, покликані в ім'я метафізичних властивостей до виконання провідної екзистенційної функції, включаються до сфери позахудожнього досвіду, й більше того — вони роблять можливою їх появу" [2; 128].

Символічні маркери творів бориславського циклу у сфокусованому вигляді відтворюють досягнення головними героями драматичних колізій власного існування, об'єктивують модуси їх екзистенцій. Кожен мікрообраз нижнього "пекельного" світу творів Франка, кожна його деталь набувають особливого змістового наповнення, проливають світло на світовідчуття героїв, підкреслюють трагізм їх життя. Образи-символи постійно рухаються крізь події та залучаються письменником під різними кутами зору, характеризуючи душу людини, розкриваючи її глибину.

Емоційно-смысловий центр зображення непроявленої свідомості головних героїв відкриває перед нами образ "ями", який видається "стрижневим" упродовж усього бориславського циклу творів І. Франка. Всі нещастя Івана та Фрузі ("Ріпник"), Грині ("На роботі"), Сеня, Михайла, Івана та Василя Півтораків ("Навернений грішник") пов'язані з їх роботою при бориславських ямах. Образ ями, як відомо, споконвіку асоціюється з місцем посмертного перебування людського тіла. Фізична смерть людини, таким чином, розглядається як перехід на якісно новий етап існування її душі — у потойбічний світ. Проте занурювання хлібороба у яму з кип'ячкою сприяє переосмисленню цього образу як метафоричної смерті наживо. Як вважає дослідник екзистенційної проблематики у "Бориславських оповіданнях" М. Верников, спускання героя оповідання "На роботі" Гриня у яму, — "це символічний відбиток людського існування, навіяний страхітливими бориславськими картинами" [1; 196]. І. Франко цілком переконливо показує, що видобуток кип'ячки, стимулюючи прогресивний зріст капіталу, одночасно знищує людську душу, символізує шлях людини у зворотньому напрямку, у напрямку регресу. Концентруючи увагу на змалюванні внутрішнього світу людських переживань, що породжує найчастіше монологічну, екзистенційну манеру викладу, письменник безвихідь простолюду зображує, насамперед, через особистість, а не через масу.

Акцентуючи свою увагу на зображенні психологічного, внутрішнього буття своїх героїв з оповідань "Навернений грішник", "Ріпник",

"На роботі", письменник зазирає у найпотаємніші глибини їх душ та змальовує внутрішні "кризи" потрясіння душі, породженні життєвими обставинами. Життя Фрузі й Івана ("Ріпник"), Гриня ("На роботі"), братів Півтораків та їх батька Василя ("Навернений грішник") уже з самого початку їх роботи в бориславських ямах набуває трагедійної тональності. В оповіданні "Навернений грішник" образ ями символізує непрояснену свідомість головного героя Василя Півторака, який гадав, що яма може стати засобом збагачення для його родини. Проте виявилось навпаки, яма стала злорадним місцем знищення цілого сімейства хліборобів. Такий наслідок передбачала охоронниця сімейства — мати: "Ей, Василю, Василю, — сказала вона в кілька день опісля. — Пішов ти на жидівську дорогу, — шукаєш ти зисків по гробах. Смотри, небоже, — щоби-сь не закопав своє щастя і свою душу в тоті ями!" [4; 312].

Так і сталось з родиною Півтораків. Найстаршого сина з родини — Сеня пісок засипав у ямі: "Але якось одного дня Іван над ямов наробив страшного кикю. Прибіг батько, позбігалися й деякі по сторонні: "Що таке? Що таке?" — Пісок ся засунув, привалив Сеня" [4; 310]. Така неприродна смерть хлібороба порушує вічний колообіг початку й кінця, вона налаштовує на трагічне сприйняття подальших колізій твору.

Те попередження — смерть сина — не зрозумів Василь, нещастя його не зупинило: "Хто знає, — гадкував собі, — може, ту маєток жде на мене! Може би, якби от сажник-другий покопав, — і нафта показалася!" [4; 311]. Яма вабила його своїм багатством, він не бачив ні її чорноти, ні її пекельної пасти, його розум був затьмарений прагненням розбагатіти, і в цьому прагненні герой починає деградувати.

Справжню суть ями Василь усвідомив лише після того, як втратив свого найменшого, найулюбленішого сина — Михайла. У ту хвилину, як він почув із ями його крик і зазирнув у неї, перед ним відкрилася уся жорстока реальність його "збагачення": "Василь нахилився над яму. Господи! Се що? Густий нафтовий сопух ударив його, мов удар обуха!.. Його око поглянуло в глибіню... Стояв, мов у якімось обмороці, не випускав із рук рукоятки корби. Нічого не думав, нічого не тямив, не чув, не бачив. Аж десь-колись протверезив його острий нафтовий сопух, що садив із ями, мов із коми-на" [4; 313–314]. Трагічні наслідки роботи при ямі загострили психічну кризу Василя, життя перестало мати для нього сенс.

У оповіданнях письменника символічний образ ями художньо відтворений без зайвих деталей та експресивності. Цей наскрізний образ І. Франко подає скупими штрихами, майже уникаючи оцінювальних епітетів. До мінімуму зводить письменник і кольорову гаму, переважають чорні тони, наголошується на задусі, духоті, підкреслюється гнітюча атмосфера духовної пустоти, яка запанувала серед селян, пригнічуючи їхню свідомість: "Чим глибше Михайло прокопує, тим якимось не вигідніше, якимось ніби душно у ямі... В ямі було темно, як у комині" [4; 313] (Виділено мною. — Л. В.). Проте найбільше емоційне навантаження образ ями несе саме завдяки тим "людським" подіям, які в ній оприявнюються.

В оповіданні "Ріпник" образ ями зображений під дещо іншим кутом. Проте і тут він пов'язаний із символізацією духовного спустошення героя. "Коли підріс, він більше для забави, як для зарібку, почав з другими ходити до Борислава. Та лихо, що ті забави дуже небезпечні, особливо для молодого, незіпсутого, недосвідченого серця. Іван небавом, як то кажуть, з зажмуреними очима, кинувся в вир тих шумних пиятик, легкодешних бесід та розлитих оргій, якими не одну душу селянську заразила бориславська цивілізація" [6; 282]. Зазнавши катастрофічних змін, душа Івана поринає в темноту морального занепаду. Це — темнота ям, при яких працює герой, та темнота самого Борислава, яка не дає ніякого шансу для відновлення життєвого сенсу людини. І герой, не знайшовши нічого кращого, ще більше занурюється у яму, з одного боку, як місце роботи, а з іншого — як метафору розпусти душі. Адже у Бориславі герой не бачить нічого, крім як: "Сіре небо над тими сірими могилами, — чорні ріпники, — стирчачі корби та звільна бродячі по западні вози з дровами, — ось усе, що зустрине твоє око..." [6; 280].

Автор нагнітає трагізм, глибоко продумує кожне слово; найменша, несуттєва, здавалося б, на перший погляд, художня деталь у його творах не є випадковою чи зайвою, кожна наступна дія, репліка продовжує думку, смисл попередньої.

Не менш трагічним в оповіданні "Ріпник" є образ Фрузі, який ототожнюється у автора з образом жінки — хранительки любові і материнства, завдання якої народжувати, виховувати дітей та оберігати сімейне вогнище. Тікаючи з дому проти волі матері й батька, вона руйнує "святинище Роду" — оте "сакральне місце, позначене в центрі особливим стовпом — символом світового дерева" [7; 209].

Коли Фрузя прийшла до Борислава, її домівкою, господарством, турботою стала яма, при якій вона працювала з іншими жінками. Героїня опинилася у профанному просторі, підкореному хаосу деморалізації, де немає місця справжнім, щирим почуттям. Жінки тут уже не берегині своїх родин, а робітниці "...пригнані недолею, — що через день надривають си груди і руки, крутячи раз у раз корбою, котрою витягають глину або й людей із ям..." [6; 278–279]. Прийшовши до Борислава, Фрузя побачила картину пекла на землі, учасницею якої стала: "Нічого сумнішого в світі, як товпа ріпників, спішачих на роботу до ям" [6; 280], героїня не бачила. Але ями не лише на роботі, вони повсюди окупували в недалекому минулому хліборобське село Борислав. Бориславські вулиці, якими не йдуть, а плетуться фізично та морально спустошені робітники — це також суцільні ями: "Край улиць ями та горбки глини..." [6; 280]. І ці ями нагадують кожному "...глибоченні гроби, отверті для тисячі живих жертв"[6; 280]. Так страшно і водночас лаконічно порівнює письменник ями з могилами, у які передчасно, заживо та до того ж власноруч заганяють себе селяни. І ті "ями-могили" не випадкові, кожен з ріпників вже має свою — це та, біля якої він гне спину, яка, на його примарну думку, може надати йому можливість вижити, а насправді — проковтне його, якщо не фізично, то духовно. І якщо в першій редакції оповідання "Ріпник" Фрузя помирає від гарячки біля Іванових дверей, то у другій вона знаходить смерть у ямі від рук духовно знищеної бориславською темнотою, сморідом та задухою Ганки.

Якщо в оповіданні "Ріпник" та "Навернений грішник" занурення у яму символізує непрояшену свідомість ріпників, то в оповіданні "На роботі" образ ями набуває дещо іншого смислового навантаження. Образ-символ тут стає тим межовим, знаковим місцем, у якому відкривається правда робочому люду: "Они, — тобто роботодавці, — волять, щоби ви оставали в бідності, бо тогди в робітниках не буде недостачі, — тогди їм ще друга користь: більше робітників — они менше платять! Натисне ся люду багато, — ну, они платню знижують. Нанімайся по тільки, — більше недам. А не хочеш, — як хочеш. Людей багато. Найдуться такі, що схочуть. А ти йдеши від одного до другого, і всюди то само. Ну, і приходить тобі хоч голіруч о голоді вертати, хоч нанімається за тільки, кілька дають" [5; 305–306].

Темнота Борислава та його ям, чорнота кип'ячки, одягу, тіла, брудного помешкання охопили людину не лише зовнішньо, вони

поглинули її в цілому, затьмаривши розум та серце: "Кругом темно. Якийсь холод протягає. Я дивлюся, — а се я вже наверху, в Бориславі. Так, то Борислав!.. Господи небесний!.. А в нас ніхто й не погадає, що оно так може бути! Нужда що раз, то більша. "Ну, — кажуть, — карає нас Господь милосердний за гріхи наші"" [5; 303, 306].

Не випадково головним героєм І.Франко обирає Гриня. У минулому він — селянин, який, як і інші його попередники, захопився "бориславською лихоманкою збагачення". Гринь — це людина, яка потрапляє у круговерть нав'язаних йому обставин об'єктивного зовнішнього життя. Проте темнота ям ще не встигла потьмарити ясну, живу свідомість людини-хлібороба. Він на початку працював лише при корбі: "Вісім неділь до Борислава ходив, а в яму й раз не лазив!" [5; 292].

Працюючи при корбі, Гринь цілеспрямовано хоче спробувати себе при роботі у ямі з двох причин. По-перше, на свідомому рівні він розглядає занурення у яму як місце роботи, за яке більше платять, по-друге, на підсвідомому — він переконаний, що там, під землею, можливо, й краще: "Все лиш корбов крути, глину тягай або вітер у яму млинкуй! Та й що то за плата, за таке діло! Вісім шісток денно! І жий же з того, або здихай, або що хоч роби, жидюзі ані ду-ду!. А вно он Матій у ямі робить, у штольні... Ну, правда, — каже, сопух там, задуха, таке... Що ми хибує? Боятися не бою, — хоть до чорта в зуби, то піду! А сопух там. Ну, чень витримаю. А не мож буде, — біс бери, то і вилізу. А стрібувати все треба" [5; 292]. Герой поставлений перед вибором — скоритися й жити за законами багатіїв — власників копалень, чи шукати свій шлях самоствердження у цьому світі.

Образ ями в оповіданні "На роботі" вражає своїм "нутром". Вперше глибінь ями бачитися Грині уві сні. Вона вражає його своєю неосяжністю, що на підсвідомому рівні асоціюється з неможливістю проникнення людської свідомості у справжній реальний стан речей. Борислав — це яма у свідомості героїв, яма, яку вони не можуть до кінця збагнути, з якої їм не дано вибратись, яка проковтнула їх своїм мороком: "От, десь я ніби стою над ямов та й дивлюся геть удолину у глибінь. А глибінь же то така якась безмірна, така темна, що мені аж лячно" [5; 295]. Чим глибше людина спускається вниз, тим страшнішим стає світ для її зорового сприйняття: "...яма: така глибока, темна, страшна, що мені аж мороз пройшов по цілім тілі. А з тої ями таким сопухом б'є, що господи, — і витримати годі" [5; 296]. У ана-

лізованому нами творі Франко матеріалізує колективне підсвідоме селянина, яке втілюється у символічному образі володарки підземного царства Задухи. Задуха — це жінка "...така вна здорова, розкішна, — лиш чогось невесела" [7; 295]. З боку антропонімічної символіки слово Задуха можна читати як "З + дух + ом". "Дух — безтілесна істота, яка впливає на життя людини. Духи — це переважно невидимі надприродні явища, які іноді можуть показуватися людині в різних образах. Вони можуть творити як добро, так і зло... Вважається, що найпізнішим різновидом духів місць є духи копалень і рудників" [7; 168].

Образ Задухи також пов'язаний зі станом свідомості героя — затисненої, проте такої, що примушує мислити, шукати відповіді на причини свого гіркого стану. Звертаючись до Грині, Задуха підказує йому можливість боротьби проти власників копалень, але не розкриває її способів: "Три, — каже, — способи! Гадай, може, й догадаєшся!" [5; 307]. Образ Задухи, її розповіді про причини трагічного життя ріпників конкретизує пробудження думки Гриня. У цьому образі концентрується його своєрідне екзистенційне представлення, його бачення, що допомагає активізувати перехід підсвідомого в свідоме.

Гринь виступає не як затурканий селянин, він критично сприймає дійсність і вже бачить у господарях копалень не просто роботодавців, а ворожих собі людей, що тільки те й роблять, щоб ошукати народ: "Вісім шісток денно! І жий же з того, або здихай, або що хоч роби, — жидюзі ані ду-ду!" [5; 292]. Сподіваючись на власні сили, Гринь мислить впевнено. У його свідомості виникає протест проти обману багатіїв. Він, погодившись працювати за дванадцять шісток замість п'ятнадцяти, як інші ріпники, зрозумів, що його ошукали, більше того, він ще й іншим нашкодів, адже тепер і їм зменшують плату: "А він-таки, — що то жид, собака! — збрехав! Усі беруть по п'ятнадцять шісток. Одурих мя, нехрист, — дур би му ся голови ймив! А я аж з полудня розпитав. Тепер уже ніколи й другого місця шукати, — позамикані канцелярії! Ну, — але то остатній і послідний раз ти так мене ймив!..." [5; 293–294].

Подорож Гриня до самого дна ями стає символом того кінцевого результату, який прагнув побачити і збагнути герой. Подорож царством Задухи з картинами покалічених і загиблих, які втратили тут своє здоров'я і життя, звідки "сопух густим чорним стовпом бовдурився..., чутно було такий крик, плач і завід, немов там у му-

ках конають тисячі людей" [5; 301], постала для героя прообразом життя наверху. Та дно має межі, від яких можна відштовхнутися й виринути на поверхню, звичайно, якщо цього бажає сама людина. Герой був тим, хто бажав змін, й ілюстрацію цьому знаходимо у творі. Сили темноти розбуджують мислення хлопця та примушують працювати його думку, яка у біді народилась, зросла, і з тієї ж біді привела до Борислава: "Ви, дурні, гадаєте: "От піду, зароблю в Бориславі, — запоможуся!" Ех, голови недогадливі! Як коли б жидівські руки вас могли запомочи! Ні, не поміч, а загибель жде ту на вас! Бо зваж іще й то! Всі робучі руки з селів ідуть сюди. Ну, конечно, і поле нікому гаразд обробити, і газдівства допантрувати. Значить, — ти ту тратиш здоровле пусто та дурно, а дома за той час усно йде ніворотом!" [5; 306].

Вводячи в художню тканину оповідання символічний образ господарки ями Задухи, І. Франко робить наочним процес внутрішніх сумнівів героя і кристалізації його думок про те, що далі терпіти існуюче життя неможливо.

Отож, образ ями виступає одним із провідних образів в оповіданнях "Навернений грішник", "Ріпник", "На роботі". Він є багатозначним, символізуючи широкий спектр різноманітних ситуацій, душевних переживань героїв, а найголовніше — станів їх уярмленої свідомості. Не випадково у передмові до збірки І. Франко називає Борислав "западнею", у котрій гине і марнується колись щасливе підгірське селянство.

## Література

1. Верников М. Екзистенціальна філософія в Україні і її вираз у "Бориславських оповіданнях" Івана Франка // Іван Франко — письменник, мислитель, громадянин. — Львів: Світ, 1998. — С. 191–198.
2. Цит. за: Врубель Л. Герменевтика // Теорія. Література. Методологія. — К.: Видавничий дім "Кисво-Могілянська академія", 2006. — С. 56–80.
3. Качук М. П. Лірика Івана Франка. — Тернопіль; К., 2006. — 294 с.
4. Франко І. Навернений грішник // Іван Франко. Твори: У 50-и т. — Т. 14. — К.: Наук. думка, 1978. — С. 307–369.
5. Франко І. На роботі // Там само. — С. 292–306.
6. Франко І. Ріпник // Там само. — С. 277–291.
7. Шейнина Е. Енциклопедія символів. — М.: Изд-во ООО "Узд-во АСТ", 2001. — 591 с.

*Олена Коваленко*



## КОНФЛІКТНЕ НАЧАЛО В РАННІХ БАЛАДАХ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Статтю присвячено розглядові проблеми внутрішнього конфлікту в ранніх баладах Т. Шевченка.

**Ключові слова:** внутрішній конфлікт, балада, романтичний.

The article is devoted to consideration of problem of internal conflict in early ballads of Taras Shevchenko.

**Keywords:** internal conflict, ballad, romantic.

Не можемо не згадати суспільно-політичної та ідейно-естетичної атмосфери епохи, в якій розкривався молодий Шевченко. "Романтизм був художньо націленим на відтворення діахронічних парадигм буття. Він вперше склав істинну ціну історії, адже історична ретроспектива давала змогу простежити явище у розвитку від найменших рушійних чинників. Завдяки романтизму вся культурна спадщина минулого звільняється від застосування позаісторичних схем і потрапляє у коло послідовного конкретно-історичного розгляду. Романтики відкрили українську давнину як живий і цілісний світ" [2, 219]. З приходом романтизму в українську поезію з'являються нові естетичні погляди, засновані на засадах народності, розширюються тематичні межі літератури. Щодо особистих і літературних впливів на Шевченка думок є багато, але поза гіпотезами залишається те, що після визволення з кріпацтва Шевченко близько стояв до гуртка Гребінки, був найулюбленішим учнем Брюллова, тобто вплив українського та російського письменства, майстрів живопису на світогляд поета не викликає сумнівів. Це формувало погляди молодого хлопця.

Незважаючи на формальну невелику освіту Тараса Шевченка, на світ з'являються не просто якісь спроби, а справжні вірші, з вибуховою силою зовнішнього, відкрито заявленого конфлікту, чи менш гостро виявленим внутрішнім конфліктом. Аналіз усієї ранньої творчості Шевченка приводить до висновку, що сила внутрішнього конфлікту переважає, але це не завжди однозначно, бо ряд поезій



та поем мають внутрішній конфлікт, що переходить у зовнішній, а деякі бринять лише струменем зовнішнього конфлікту.

Першим відомим твором молодого вільного поста, написаним місячної ночі в Літньому саду, є балада "Причинна", що починається широко відомими рядками:

Реве та стогне Дніпр широкий,  
Сердитий вітер завива,  
Додолу верби гне високі,  
Горами хвилю підійма... [9, 73].

"Причинна" — перший твір у жанрі балади нового типу, в якому зберігся зв'язок з народною піснею і привноситься драматичний конфлікт. З перших кроків у літературі Шевченко оголосив війну застарілим формам і традиціям, а тому вже у раних своїх творах утверджував нові естетичні принципи, нове розуміння прекрасного, бо був проти покори й пасивного споглядання життя. "Романтизм цієї картини увиразнився, бо в утворюваному внутрішньому світі фрагмента з'явилися такі типові для романтизму ознаки, як місячна ніч та генерований нею тривожно-утасмичений настрій" [5, 35]. Уже в "Причинні" виразно чується біль поетового серця, його ліричне "я": ліризм балади виражається в тому, як ставиться автор до зображуваного об'єкта. Сюжет балади є типовим для українських народних пісень: мотив розлуки двох молодих людей з трагічною розв'язкою. "З перших творів, зокрема з "Причинної", Шевченко вважає всяку спонтанну, щиру, нерозраховкову любов чистою і невинною в очах Бога " [4, 178].

Після короткої оповіді про горе дівчини, про її марні сподівання на повернення коханого в ліричному відступі "Така її доля..." поет роздумує над долею дівчини, співчуває їй, передає це за допомогою риторичних запитань:

Кого ж сиротина, кого запитає,  
І хто їй розкаже, і хто тее знає,  
Де милий ноче: чи в темному гаю,  
Чи в бистрім Дунаю коня напова,  
Чи, може, з другою, другу кохає,  
Її, чорнобриву, уже забува? [9, 74].

Шевченко у відступі не наголошує, що розповідає про дівчину-причинну, а говорить про неї як людину, що при своєму розумі

і прагне зустріти милого, якого бачить на чужині. "Характерно, що русалки у Шевченка позбавлені безпредметної феєричності і жаків. Вони мають реальну і соціальну підоснову — це діти покриток, жертви панської розпусти" [3, 12]:

Аж гульк — з Дніпра повиринали  
Малії діти, сміючись... [9, 75].

Глибоко схований у душі поета, назривав внутрішній конфлікт: чується щем авторового серця:

О боже мій милий! Така твоя воля,  
Таке її щастя, така її доля! [9, 75].

Впродовж твору постійно відчуваємо, що природа змінюється, ніби вона співчуває почуттям дівчини:

І над водою, і над гаєм,  
Кругом, як в усі, все мовчить [9, 75].

Поет звертається й до народнопісенної образності і символіки: голуб, явір — парубок, калина — дівчина, сич — нещастя, зозуля — сум... Різноманітні епітети: карі очі, коник вороненький, біле личко, біле тіло... Використовує автор у баладі засіб мовчання для передачі зміни настроїв героїв:

Ось і дуб той кучерявий...  
Вона! Боже милий! [9, 77].

"Розходження між бажаннями і сподіваннями героїв та сумною дійсністю передає автор рядом заперечень та антитез" [3, 16]:

Не вернеться чорнобривий  
Та й не привітає,  
Не розплете довгу косу,  
Хустку не зав'яже,  
Не на ліжку — в домовину  
Сиротою ляже [9, 74].

Як бачимо, тут виникає конфлікт між героями балади й лихими людьми. Внутрішній вияв конфлікту передає почуття поета, який страждає за долю цих двох молодих людей. Як зазначає Л. Плющ, "автор, зокрема, дослідив такий засіб втілення філософсько-поетичного змісту, як "готові кліше народних пісень і балад" [7, 12], аби

створити в "Причинній" нову форму "для передачі найтонших, найглибших переживань, ідей і філософської інтерпретації драми життя" [7, 12-13].

Наступна балада "Тополя" позначена новаторством ще більше, ніж попередня. "У "Тополі", як у типовій етіологічній байці, дівчина сумує за втраченим коханням і обертається в тополю" [4, 79], бо саме образ тополі і символізує дівочу долю.

Скористався Шевченко повторенням початкових рядків, а це було більш характерним саме для романтичного стилю:

По діброві вітер вие,  
Гуляє по полю,  
Край дороги гне тополю  
До самого долу [9, 113].

Ось як про це писав І. Франко: "Сим майстерським вступним акордом поет вносить в нашу душу особливий, лагідний настрій. Одинокa тополя серед широченного степу — мимоволі будить у нашій душі питання: а вона звідки тут взялася? Хто викохав тонку, гнучку в степу погирати? Самота і велич степу мимоволі склоняє душу до мрій, будить в ній той настрій, котрий у первісних народів був джерелом поставання казок, міфів, легенд. Простий чоловік, побачивши таке дерево, скаже: от сирота! Те саме каже й наш поет:

Чабан вранці з сопількою  
Сяде на могилі,  
Подивиться — серце ние:  
Кругом ні билини!  
Одна, одна, як сирота,  
На чужині, гине.

І коли поет змалюванням дерева — сироти з степу самого початку зумів збудити наше співчуття, то співчуття те зміцнюється ще змалюванням стану бідної покинутої дівчини" [8, 79].

Виклад подій ведеться від авторського "я", присутність якого постійно відчувається. Багатство поетичних засобів свідчить про те, що розповідь веде оповідач — представник народу. Бачимо пестливі епітети, порівняння, словесні повтори, антитези:

Не щибече соловейко  
В лузі над водою,  
Не співає чорнобрива,

Стоя під водою,  
Не співає, як сирота,  
Білим світом нудить [9, 115].

Настрій щастя в минулому передає за допомогою поетичного паралелізму:

Защебече соловейко  
В лузі на калині, —  
Заспіває козаченько,  
Ходя по долині [9, 114].

Внутрішній конфлікт відчувається і в тому, що почуттям співреживання переймаються і чабан, і чумак, які бувають біля тополі і відчувають в її шелесті самотність, самотність в широкому полі. "Шевченкова "Тополя" тим неповторна, що, поставши з джерел фольклорних, увібравши в себе їх колорит і світоглядну основу, проте, не обезбарвлюється внаслідок їх використання, бо не є стилізацією, копіюванням народних зразків... Залишаючись баладою яскраво романтичною, "Тополя" не тільки ілюструє Шевченківський спосіб романтичного бачення, а й плідність збагачення й розширення рамок мотивами й елементами реального життя, побуту, забарвленими соціально..." [1, 90].

З цією баладою перегукується й романтична балада "Утоплена", написана поетом у грудні 1841 року. Вона також починається зображенням картини природи, хоч за своїм характером ця природа не бурхлива, а спокійна, лагідна. Сюжет досить-таки трагічний: мати народжує донечку, але не хоче виховувати, а через деякий час почуття заздрощів переповнюють материнське серце — мати втоплює доньку. Сам поет глибоко страждає, розповідаючи про виродження жінки-матері, її материнської психології:

Де ж серце жіноче?  
Серце матері?... [9, 203].

З великою емоційною напругою описує Кобзар кульмінаційні сцени, де ненависть просто вирує і ми вже спостерігаємо наростання конфлікту:

Мати дивиться на неї,  
Од злості німіє,  
То жовтіє, то синіє ... [9, 205].

Всіма художніми засобами Шевченко засуджує негативні сторони дійсності, що підштовхували матір до такої трагедії. Тут розгортається певний морально-психологічний конфлікт:

Хвиля роздалася,  
Закипіла, застогнала —  
І обох покрила [9, 205].

Ця балада, як і попередні, містить різні художні образи — епітети ("Ганна кароока", "стан гнучкий", "рибалонька кучерявий"), традиційні порівняння ("як тополя", "як маківка", "як калина"). Вдаючись до засобу персоніфікації, поет передає шелестіння осоки, яка веде розмову з вітром. "Цей засіб зустрічався і в фольклорі, але Шевченко довів його до високого рівня майстерності, створивши неперевершені зорові й слухові образи" [3, 26].

Кожна з балад молодого поета наповнена ліричною теплотою та роздумами над долями своїх героїв, в основі кожної лежить трагедія, яку ми бачимо на тлі фантастичного зображення. "Шевченко звернувся до жанру балади як поет, що глибоко розумів поезію свого народу. Особливо його захоплювали яскраві художні образи, виразна рельєфність і емоційна окраса картин" [6, 20]. Хоча, на думку В. Є. Шубравського, балади мали ряд своїх відмінностей: "Перші балади (особливо "Причинна") містили чимало описовості, відступів від стрижневого конфлікту, що уповільнювало розвиток сюжету, надавало йому більше епічності. В наступних баладах що далі, то дія розгорталася стрімкіше, характери вимальовувались лаконічніше, думка максимально концентрувалася на провідному конфлікті" [10, 145].

Перші балади Шевченка наповнені струменем внутрішнього конфлікту, що ще глибоко захований у серці. Але його сила вже дається взнаки у творах, що були написані пізніше. Це твори майстра, що вправно й певно орудує звуками, почуттями, уявою.

## Література

1. Бернштейн М. Д. Франко і Шевченко. — К.: Дніпро, 1984. — 367 с.
2. Бовсунівська Т. В. Історія української естетики першої половини 19 ст. — К.: Вид. Дім Бураго, 2001. — 344 с.
3. Боженко М. К. Балади Т. Г. Шевченка та вивчення їх у школі. — К.: Рад. школа, 1968. — 63 с.

4. *Грабович Г. Ю.* Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка. — К.: Критика, 1998. — 208 с.
5. *Клочек Г. Д.* Пoesія Т. Шевченка: сучасна інтерпретація. — К.: Освіта, 1998. — 176 с.
6. *Камаринець Т. І.* Т. Г. Шевченко і народна творчість. — К.: Держлітвидав, 1963. — 230 с.
7. *Плющ Л.* "Причинна" і деякі проблеми філософії Шевченка // Сучасність. — 1979. — № 3. — С. 12–13.
8. *Франко І. Я.* Твори в 20-ти томах. — Т. 17. — К.: Держлітвидав, 1955. — 456 с.
9. *Шевченко Т. Г.* Зібрання творів у 6-ти томах. — Т. 1. — К.: Наук. думка, 2002. — 679 с.
10. *Шубравський В. Є.* Балади Т. Г. Шевченка // Вогненне слово Кобзаря. — К.: Рад. школа, 1984. — С. 143–152.

### Ольга Добробабіна

#### ПОВІСТІ Л. М. ТОЛСТОГО 80–90-Х РОКІВ XIX СТ. (До проблеми "Автор та герой")

У статті досліджується взаємозв'язок між категоріями "автор" — "герой" — "читач" у творах пізнього Толстого ("Крейцерова соната", "Диявол").

**Ключові слова:** автор, персонаж, монологічність, художня цілісність.

The article deals with the interconnection of such categories or "the author" — "the reader" in the late works by L. Tolstoy ("The Kreitserova Sonata", "The Devil").

**Keywords:** the author, the character, the monologue, the artistic integrity.

Постановка проблеми обумовлена тим, що останнім часом підвищився інтерес до вивчення творчості пізнього Толстого. Але повісті "Крейцерова соната", "Диявол" не стали об'єктами дослідження літературознавців.

Крім того, як правило, розглядався один із творів, не приділялася увага співвідношенню повістей як "художніх цілих", не аналізувалися структурні особливості.

На наш погляд, для того, щоб виявити спільність даних повістей необхідно звернутися до вивчення цілого ряду аспектів: системи персонажів, сюжетних мотивів, композиції, образу автора. Остання проблема і є предметом дослідження у даній статті.

У монографії "Поетика Достоевського" М. М. Бахтін представляє автора як "суб'єкта естетичного буття", виділяє такі категорії, як "діяльний" і "онтологічний" автор твору.

Онтологічний підхід розглядається і в праці Д. С. Ліхачова "Внутрішній світ художнього твору". Висунувши тезу про те, що художник "створює свої закони", літературознавець вирішує два питання:

- 1) Завдяки чому автор може творити свої закони?
- 2) Яким чином "зорієнтований" внутрішній світ твору?

У зв'язку з цим дослідники Б. О. Корман, М. М. Гіршман відзначають багатозначність терміну "автор", визначають особливості "поліфонії" у творчості Ф. М. Достоевського, "монологічності" пізнього Л. Толстого.

"Крейцера соната", як писав М. М. Бахтін, — це "своєрідна повість-сповідь головного героя" [1, 162]. Приводом для "саморозкриття" Позднішева є суперечка у вагоні про кохання й шлюб, взаємозв'язок "духовного" і "тілесного" начал. "Сповідь" перетворюється на розгорнуту репліку, що продовжує дискусію.

Суттєва особливість структури твору полягає в тому, що сповідь є розповіддю героя про катастрофічність життя.

Істина відкривається лише через викладення завершальної події цієї розповіді. Звідси мотиви приреченості, трагічність фіналу, отже, й фатальної ролі збігу випадковостей (що й призводить до "роздвоєності" Позднішева). До числа таких "збігів" належить виконання "Крейцерової сонати". Так поєднуються в сповідальному слові героя самозвинувачення, покаяння й надія на прощення.

Значущою є послідовна двоплановість твору. З початку й до кінця повісті подія, про яку розповідає Позднішев, і подія самої повісті розгортаються паралельно, причому постійно маркуються хода часу й зміна обставин, за яких відбувається розповідь (зупинка потяга, прихід й вихід попутників й кондуктора, світло або темінь у купе тощо). Разом з тим основні умови оповіді зберігаються: це відносно змінений простір з незмінним інтер'єром, який об'єднує персонажів на нетривалий час поїздки і який скасовує на цей час "звичні бар'єри". В таких умовах життя та інтереси людей зосереджуються на підкреслено "позапрактичному" спілкуванні. В свідомості читача

виникає деяка подоба сценічного майданчика: відбувається з'єднання в діалозі драматичного ("театрального") і оповідального принципів. Мовлення оповідача також набуває характеру драматичних "реплік" та "ремарок".

Самоаналіз починається з середини розповіді Позднишева (у ній звучить також мотив самозвинувачення). У висновку своєї історії герой одночасно говорить про "відкриття істини" та про усвідомлення непоправної вини, про прозріння, що прийшло до нього лише біля домовини дружини. В цьому останньому моменті сповідального монологу минуле (ретроспекція) та сучасне збігаються в одному переживанні, яке виявляється несформульованою, але справжньою правдою всієї його долі: "той, хто не пережив цього, той не зможе зрозуміти [2, 211].

Таким чином, існує "цілісність" між "авторською" установкою самого Позднишева, який не лише розповідає власну історію, але й підпорядковує свою оповідь певному "завданню", та установкою справжнього автора твору, що організував розгортання монологу героя так, що врешті-решт утверджується саме "сповідальний, драматичний" сенс історії Позднишева, його оповіді про неї. Зрозуміло, що Л. Толстой таким чином вирішує питання про ставлення героя до "істини" та разом із тим звертається до читача з власними моральними постулатами.

Якщо не враховувати зазначені нами взаємопов'язані особливості форми твору, може скластися враження, що "Крейцєрова соната" — просто відтворення в белетристичній формі авторських готових відповідей на актуальні життєві питання. Позднишев здається авторським алтер еґо, а описана ним історія є перш за все слушним, з погляду автора, приводом для моральної проповіді та зручним способом її подання.

На наш погляд, суть в тому, що вчинки героя в даному випадку — предмет його власного зображення, предметом зображення (відображення) для автора є самосвідомість героя, зокрема його думки й почуття. Цим пояснюється органічне включення до тексту есхатологічного пласту, його зв'язок з сюжетно-прагматичним рівнем, а також з "екзистенційним началом".

Множинність усвідомлюваних героєм можливих причин трагедії, що відбулася, скасовується його посиленням, вказівкою, на особливий, кризовий внутрішній стан. Тут йдеться про постійні та жахаючі зміни "страшного напруження тваринною пристрасцю" [2, 179–180].



У ході подальших подій відзначаються фатальна роль випадкових збігів і такі ситуації, в яких герой діє ніби проти своєї волі, під впливом якоїсь зовнішньої сили, яка іноді ототожнюється з дияволом.

Далі ідея вбивства справляє враження дивного "двійника" ідеї самогубства, а ще не здійснений злочин вже обертається на "страху", причому увесь цей комплекс переживань доповнюється мотивом божевілья — "Це було абсолютне божевілья!" [2, 198–201].

Цікавим є той факт, що Л. Толстой навмисне підкреслює повний "світ свідомості" на момент вбивства.

У "Крейцеровій сонаті" ми бачимо інше сприйняття смерті (епізод вбивства дружини): "не тільки іззовні, але й зсередини, тобто із самої свідомості вмираючої людини, майже як факт цієї свідомості. Їх цікавить смерть для себе, тобто для самої умираючої, а не для інших, для тих, які залишаються", — стверджує М. М. Бахтін.

Однак, незвичне для Л. Толстого зображення смерті знаходиться тут у прямому зв'язку з таким природним для нього ототожненням "життя й тіла". В цілому повісті властиві мотиви, пов'язані з тілесним життям людини, але не індивідуально-тілесним, а "родовим", тобто властивим всім.

Увесь цей комплекс ідей та мотивів з певними змінами в його складі та акцентах надихав творчість Толстого аж до кінця 1890-х рр. Але найближче більш традиційне для письменника "художнє" трактування цих мотивів виявилось в ненадрукованій за його життя повісті "Диявол".

У цьому творі, який, як і "Крейцера соната", починається епіграфом з "Євангелія від Матвія" — про "хтивість" до жінки — і герой якого так само підозрює в непоборному впливі цієї пристрасті на людину "волю диявола", ми знаходимо прямо протилежні засоби художнього зображення. Не ретроспекція, а проспекція; не минуле героя, а відкрита (розгорнута) перспектива біографічної оповіді з перевагою зовнішнього кута зору. Розвиток сюжету полягає в поступово накопичуваних відхиленнях від "нормальної" біографічної логіки, тоді як в історії Позднишева первинно склалася "неприродна" ситуація, яка "здатна викликати вибух" і яка згодом перетворюється в "надзвичайну подію".

Так зрозумілу правду статевої взаємовідносин Позднишев протиставляє "літературній брехні" — романам. Літературна полеміка в устах героя — це для Л. Толстого нечасте явище, подібна полеміка складає одну із відмінних особливостей творів Достоевського.

До того ж автора (Достоевського) адресує уважного читача й інше місце, де зв'язок з літературною традицією, навпаки, не декларується: "Я заспокоївся лише тоді, коли відіслав їй гроші, показавши цим, що я морально нічим не вважаю себе зобов'язаним перед нею" [2, 143].

Цитований тут мотив "Записок із підпілля" і за своєю суттю, і за функцією у тексті свідчить про те, що для Позднишева "звільнення себе від моральних відношень до жінки, з якою маєш фізичне спілкування", — зовсім не фатальна необхідність, а власний вибір.

Тому один із кутів зору у вагонній суперечці — позиція емансипованої дами зі змученим обличчям, яка вважає, що "шлюб без кохання не є шлюбом" (з нею герой жорстко полемізує) — зберігає свою вагомість. Так і повість "Диявол" значною мірою вибудовується як "випробування", це своєрідна перевага однієї жінки над рештою (таке визначення кохання формулює дама), переваги "надовго, на все життя іноді", яка, на думку Позднишева, що спатує слухачів, "буває лише в романах, а в житті ніколи".

Насправді свідченням реальної можливості такого роду відношень між чоловіком та жінкою виглядає не лише шлюб Євгена Іртенського, але, як не дивно, одночасно і його зв'язок з селянкою Степанидою, який руйнує цей шлюб.

Зазначимо, що духовний зв'язок Євгена Іртенського з дружиною виглядає цілком "глибоким", але все ж одностороннім. Прихильність Іртенського до Лізи виявляється перш за все в тому, що, коли він думав про неї, він завжди бачив перед собою ці ясні, лагідні, довірливі очі. Одночасно сказано, що "духовно він нічого не знав про неї, а лише бачив ці очі" і що "саме її закоханість й давала її очам той особливий вираз, який так причарував Євгена". Тут ми можемо помітити співвіднесеність (полемічну) авторського бачення ситуації з романтичним світосприйняттям.

Так само односторонні, аж ніяк не духовні, взаємовідносини Євгена Іртенського зі Степанидою: "Про неї ж він і не думав. Давав їй гроші, й більш нічого". Зазначимо, як без будь-якого прагнення "розгорнути драматизм", позначена тут та сама ситуація, яка в "Крейцеровій сонаті" поставлена паралельно із "Записками із підпілля".

Таким чином, джерело розвитку сюжету "Диявола" — конфлікт не між ідеальним, але вигаданим "коханням, заснованим на духовній спорідненості" та єдиною можливим, але "тваринним" коханням, про що говорив в суперечці з дамою Позднишев. Тут дана неми-

нуча розбіжність між природним коханням і тваринним, що сприяє руйнації особистості. З погляду автора, цілісність особистості збереглась би за умови єдності кохання й шлюбу, про це свідчать авторські репліки, вкладені в уста Іртенєва.

Змальована таким чином сутність основної сюжетної ситуації розкривається лише в авторському кругозорі, причому будь-які спроби відстороненої рефлексії з цього приводу можуть залишити у читача відчуття певної штучності або, якщо точніше, експериментальності сюжету. Звідси, з одного боку, — виключна важливість, для розуміння сенсу подій в цій повісті, характеристик та портретів персонажів, з іншого — "утрудненість" для читача завдання — розділити оцінку героєм всього, що відбувається, як фатального тупика. Тому Л. Толстой, вагаючись між двома варіантами фіналу (вбивство Степаниди або самогубство героя), обов'язково включав і в той, і в інший міркування з приводу версії про можливе божевілля Іртенєва.

Якщо в цьому випадку письменник відчував необхідність якось особливо — в епізоді — обґрунтувати право героя на трагічне бачення подій (його самосвідомість аж ніяк не є предметом зображення), то у "Крейцеровій сонаті", навіть "останній" сенс подій, був даний у кругозорі героя.

Таке співвідношення художніх структур двох творів — їх протилежність і взаємодоповнення — виявилось закономірним для творчості Л. Толстого 1890 років. Розпочата "Дияволом" "епічна лінія" розробки комплексу мотивів, пов'язаних з проблемами кохання, шлюбу, була продовжена повістю "Отець Сергій" та завершена романом "Воскресіння". Потенціал драматичної форми, закладеної в "Крейцеровій сонаті", остаточно реалізувався в п'єсі "Живий труп". У підсумку виявилась і природа своєрідного "роздвоєння" толстовського художнього світу на заключному етапі його еволюції.

Варто зазначити, що існування єдності епічного й драматичного в повістях в подальшому знайшло своє відображення в романі "Воскресіння" та п'єсі "Живий труп".

Власне епічний шлях призвів до злиття кругозорів оповідача й героя на ґрунті єдиної правди, що сприймається як прямий, не опосередкований "зчепленнями" вияв авторської позиції. Прагнення опосередкувати її могло втілитися тільки у відмові не лише від "авторського слова" (для драми його відсутність зрозуміла сама собою), але й навіть від прямого, ідеологічно вагомого слова героя, що не зовсім виправдано (виходячи із "замислу" твору).

Такою є "внутрішня драма" толстовського "монологізму".

У текстах пізнього Л. Толстого смислова межа між героєм та його світом, з одного боку, і дійсністю автора та читача — з іншого, створюється тотальною реакцією читача на героя та автора. Ці дві тенденції визначають художню завершеність тексту, його цілісність і є результатом своєрідної "співтворчості" автора й героя (на думку М. М. Бахтіна, створюється "естетично оброблена межа").

### Література

1. Бахтин М. М. Статті о Льве Толстом // Дон. — 1988. — № 10. — С. 160–173.
2. Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20 т. Т. 12. — М., 1964. — С. 185–220.
3. Фуко М. Що таке автор? // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. — Львів: Літопис, 1996. — С. 442–457.

*Тарас Перегінчук*

## Б. ГРІНЧЕНКО І С. ЄФРЕМОВ: ПОДІБНІСТЬ СВІТОГЛЯДІВ ТА ХАРАКТЕРІВ

В цій статті автор розглядає подібність світоглядів та характерів Б. Грінченка і С. Єфремова, що простежується на основі аналізу публіцистики, листування і деяких творів Б.Грінченка та "Історії українського письменства" в 2-х томах С. Єфремова.

**Ключові слова:** світогляд, характер, класифікація української літератури.

In this article author is consider likeness opinions and characters of B. Grinchenko and S. Yefremov, what is possible to trace in basis of publicist works, letters and some arts works of B.Grinchenko and "History of Ukrainian Literature" of S. Yefremov in 2 volumes.

**Keywords:** opinion, character, classification of Ukrainian literature.

Грінченкова творчість досліджувалась лише в деяких статтях відомого в 20–30-х роках ХХ ст. літературознавця і громадського діяча, академіка Сергія Єфремова. У цих статтях Сергій Єфремов

виступає об'єктивним і незалежним дослідником життя та творчості Бориса Грінченка. Він ще в юнацькі роки з захопленням читав оповідання та повісті письменника, його вірші, що частенько друкувались у періодиці кінця XIX — початку XX ст. Сергій Єфремов був особисто знайомий з письменником, часто писав рецензії з приводу виходу в світ того чи іншого твору Бориса Грінченка, а після смерті митця упорядкував збірник статей, урочистих і погребальних промов над прахом поета та спогадів учнів, друзів, селян — послідовників його ідей під назвою "Над могилою Бориса Грінченка". І пізніше, після смерті поета, Сергій Єфремов постійно пише передмови до творів письменника, що виходили аж до кінця 30-х років майже щороку. Аналізуючи проблематику деяких творів Грінченка, літературознавець прагне осмислити й обґрунтувати світоглядні позиції митця, базуючись в основному на його творчій спадщині, визначити його роль і місце в літературному процесі і громадському житті народу.

Хоч у неволі й нещасті звікуєм —  
 Долю онукам дамо!  
 Ми на роботу на світ народились,  
 Ми для борні живемо! [3; 1; 33].

Так, Сергій Єфремов вважає, що "найхарактернішою й найвизначнішою постаттю серед літературного покоління 80-х років був у нас Борис Грінченко (1863–1910), — не тільки як особа, як громадський діяч і як письменник, але й як символ цілої епохи — безмежного гніту з одного боку і дужого відпору та громадської одсічі, з другого. Такі люди, як Грінченко, несли з собою перемогу живого духу над зверхніми обставинами, навпроти зверхньої сили репресій поставивши внутрішню силу активної любові до рідного краю" [4; 197–198].

Ще далі С.Єфремов влучно зазначає: "Не тільки як талановитий письменник та визначний громадський діяч дорогий він нам, але й як зразок непохитності, громадської самодіяльності, боротьби з тяжкими обставинами" [4; 198].

Характеризуючи життєвий і творчий шлях митця, Сергій Єфремов пише: "...до загальнолюдського ідеала правди, щастя і волі йшов Грінченко національним шляхом, — тим шляхом, яким могли б за ним піти й мільйони його земляків, що всі інші шляхи мають перед собою зачинені. Це той логічний консеквентний (послідовний — Т. П.)

націоналізм, що в кінцевих висновках провадить до загальнолюдського, що не ділить, а об'єднує людей усіх націй на спільних ідеалах, даючи кожній повну волю йти до них своїм окремим, найзручнішим кожній шляхом" [2; 206].

Б. Грінченко і С. Єфремов включають в поняття "націоналізм" насамперед ведення шкільного навчального процесу українською мовою, українське книгодрукування, виховання національної еліти (інтелігенції), національну свідомість та розвиток української духовності, в чому і виявляється подібність їхніх світоглядів. Борис Грінченко, часто змінюючи школи, де він працював з 1881-го до 1886-го року і з 1889-го до 1893-го, мав змогу досконало вивчити тодішню шкільну політику та методику викладання базових предметів у початкових та середніх школах. Особливо категорично письменник виступав проти ведення навчального процесу російською мовою. "Завзятий борець і переконаний захисник рідної школи і рідної мови, запеклий ворог зросійщення України, Б.Грінченко завше розмовляв з учнями українською мовою" [5; 53], — наголошує Адвентина Животенко-Піанків. Якщо вчити дитину нерідною мовою, то це набагато ускладнює справу, бо діти спочатку мають вивчити чужу мову, щоб розуміти предмети, — це перше завдання, а друге — просто навчитися читати, писати й рахувати.

Всім зрозуміло, що діти, вивчаючи предмети рідною мовою, весь свій час витрачають на засвоєння наукових знань (таким чином учбовий процес скорочується з чотирьох до двох років), але ж якщо вони змушені опанувати передусім ще й чужу мову, то залишається обмаль часу на вивчення самих предметів. Звідси випливає висновок, що науковий рівень знань завжди буде нижчим у дитини, що навчається чужою мовою, ніж у дитини, навчальний процес якої ґрунтується на рідномовній основі.

Крім того, часто відбуваються зворотні процеси в пам'яті учнів, наприклад, якщо чужомовна наука тяжко дається, то таке навчання є малоефективним як для особи, так і для загалу. Такий матеріал дуже швидко забувається, як чужорідне, неприродне.

Часто можна спостерігати таку деталь, що учні з рідномовної школи розумніші, енергійніші, виявляють більше ініціативи, ніж випускники шкіл із чужою мовою навчання, в яких виявляються загальмованість реакції, пасивність, відставання в розумовому розвитку. Важко уявити собі результати, якщо весь народ учить чужою мовою.

Стандартною можна назвати ситуацію (особливо в XIX–XX ст.) масової русифікації українського народу. Сергій Болтівець на означення цього явища подає інший термін — "інтерференція (змішування між собою й ураження) уявлень та образів у дітей під домінуючим під час їх навчання впливом... російської мови" [1; 36]. За Б. Грінченком, якщо вже дитина навчиться в школі перекручувати свою мову на російський кшалт, то одразу ж починає величатись, заноситись, чванитись перед батьками, братами, сестрами, ріднею, друзями, перед сільським товариством, бо всі вони, за його уявленнями, — неуки, — і непотрібні тоді йому ні свій народ, ні Україна, бо розумні люди, як його навчено, — лише ті, що розмовляють на "великом язике", "панською мовою" тощо ("Зустріч", "Серед темної ночі").

Наприклад, у листі до своєї молодшої сестри. Аполлінарії письменник зазначає: "Нужно только всегда помнить одно, что образование — это свет, а к свету не должно примешиваться ничто темное. Говорю это по поводу современных татарских взглядов в России на просвещение, где просвещение понимается как окапывание и хотят силою заставить все народности России сделаться москалями. Это насилие, а насилие — дочь тьмы, а не света" [6; 9].

Дуже часто таке російськомовне виховання призводить до хаосу та конфліктів у родині, замість того, щоб жити в злагоді, мирі та любові. "Насильство в насадженні освіти нерідною мовою несе темряву виродження, винародовлення і цілковитий занепад моральності" [9; 9], — пише Василь Яременко.

Звідси витікає логічний висновок, що наших дітей потрібно вчити лише тою мовою, якою вони говорять із батьком та матір'ю, крім того, українською мовою повинні бути видані не лише шкільні підручники, а й наукові, популярні, художні та періодичні видання. Якщо ця умова буде виконана, то такі різнобічні спеціалісти швидше будуть орієнтуватись у всіляких офіційних, судових, урядових та громадських справах. Цьому сприятиме не лише рівень освіченості професіоналів, а й той факт, що зникає перешкода в розумінні державних актів, написаних чужою мовою.

Регресивним є таке явище, — вважає Борис Грінченко, — як відмежування інтелігенції від народу через мовний бар'єр. Жодний народ не може прожити без інтелігенції, — духовного провідника, ідеолога і, фактично, керівника нації. Інтелігенція дбає про науку,

освіту, пояснює і захищає народні права. У всьому світі інтелігенція і народ — це одне цілісне поняття, їх об'єднує не лише спільне коріння, спільна територія, спільні обряди й традиції (фольклор), а й єдина рідна мова.

Але якщо ці дві частини великого цілого об'єднуються, то вони зможуть дати відсіч будь-якому ворогу рідної держави. А об'єднатися вони зможуть лише за повного взаєморозуміння і глибоких взаємозв'язків шляхом просвіти, ходіння в народ, великим прихильником чого і був Борис Грінченко (образ Зінька Сиваша із повісті "Під тихими вербами").

З таких, надивовижу прогресивних, суспільно-політичних поглядів великого українського письменника і публіциста Б. Д. Грінченка можна зробити головний, пронизуючий і об'єднуючий всю його творчість висновок: якщо всі школи у нас, від нижчої — до вищої будуть українськими, то вони пришвидшать процес духовного єднання провідника нації — інтелігенції з найширшими колами простого народу.

А сам Борис Грінченко, досхоchu надивившись у різних школах русифікаторської політики навчання, викохує новий ідеал української школи. Це недільна школа, чи приватна школа, які легально й нелегально створювали в той час учителі-народники, що пізніше знайшло своє відображення в громадській діяльності Демида Гайденка з повісті "На розпутті".

Відомий український літературознавець і публіцист Сергій Єфремов зазнав переслідувань та арешту з боку як царської влади, так і більшовицького режиму. Якраз у розквіті своїх творчих сил і таланту, на 52-му році життя було знищено славного сина України, вченого, дослідника і громадського діяча.

Значний вплив на формування світогляду та поглядів на літературу молодого Єфремова справили Олександр Кониський та інші члени старої Київської Громади. Ставлення Сергія Єфремова до Бориса Грінченка можна охарактеризувати як глибоку повагу, що пізніше переросла в тісні громадські (політичні і просвітницькі) та літературні взаємини. Пізніше С. Єфремов, пишучи біографію Б. Грінченка, назве його "людиною повинності" та "лицарем обов'язку громадського".

Петро Одарченко чітко конкретизує світоглядні орієнтири С. Єфремова: "Перші дописи С. Єфремова торкалися економічних та культурно-освітніх питань. У багатьох статтях Єфремов гостро виступав проти російських шовіністів та галицьких москвофілів. Як



публіцист С.Єфремов найбільше уваги приділяв національному питанню в Росії" [7; 206].

У своєму двотомнику "Історія українського письменства" С. Єфремов класифікує історію літератури не за літературними напрямками чи течіями, а, навпаки, розглядає її як історію ідей.

У зв'язку з тим, що наша держава упродовж багатьох років була позбавлена права на незалежність, права на незалежний розвиток літератури, С. Єфремов виокремлює "елемент боротьби з тими чи іншими формами громадського ладу, а значить, і визвольна ідея — раз-у-раз була домінантою і в українському житті, одбиваючись і в письменстві" [4; 206]. Саме ідея боротьби, або проблема активної особистості (наприклад, грінченкового просвітянина), на думку С. Єфремова, пронизує твори давньої української літератури, козацькі думи та пісні історичні, полемічну літературу XVI–XVII ст. і твори нової української літератури. У творах зазначених періодів визначальними були ідеї рівності, правди, чесності, могутності, незалежності та інші морально-етичні якості окремо взятої особистості, яка постійно постає перед проблемою соціальної несправедливості та духовного розвитку людини.

Інша проблема, що виходить за межі визвольної ідеї особистості, є проблемою більш широкого плану, переходить на інший рівень світосприйняття — національний. Кожна нація, що потрапила в колоніальну залежність, а тим паче українська, особливо болісно відчувала на собі всі наслідки національного, а пізніше й релігійного, гніту. І саме найкращі та свідомі представники нації вступали в боротьбу за право нації на існування, що яскраво відобразили у своїх творах письменники нової доби. Наразі, С. Єфремов виділяє другу ідею, властиву українській літературі, — національно-визвольну: "Любов до рідного краю і народу, бажання добути їм умови існування, дати цьому бажанню вираз у письменстві й ним послужити рідному народові на користь — ось що керувало українськими творцями слова в їхній діяльності. І ця визвольно-національна ідея тягнеться другою червоною ниткою через усю історію нашого письменства" [4; 206].

Сергій Єфремов характеризує літературу як один із проявів життя народу, як показник його духовного розвитку та, врешті-решт, як визвольний рух, що не лише змальовує всі сторони життя народу, але й вказує йому на його негативні сторони буття та прогнозує різні шляхи його розвитку в майбутньому.

С. Єфремов не застосовує біографічний чи бібліографічний методи дослідження або аналіз поетики твору, натомість він будує свої нариси на основі принципу "громадського слугування письменства народів", в середовищі якого і народжуються митці слова. "Визвольна в згаданому розумінні ідея, ідея народності й любові до рідного краю, нарешті чистота народної мови" [4; 206] — саме такими основоположними принципами оперує С. Єфремов при класифікації всієї української літератури.

Підсумовуючи спадщину Сергія Єфремова, В. Шмельов зазначає, що він "усе своє життя присвятив розробці і впровадженню концепції української державності, національної освіти та культури і у своїй діяльності виходив саме з цих духовних та політичних засад" [8; 206].

Освіта, знання й глибока віра у велику роль просвіти — це перша риса Б. Грінченка та С. Єфремова, якій вони залишаються вірними упродовж цілого життя і яка стає однією з підвалин їхніх світоглядів, визначає і скеровує їхні життєві шляхи. Цю рису Б. Грінченко постійно старається втілювати в характери головних позитивних персонажів своїх творів. Просвіта стала його особистим громадянським обов'язком упродовж всього життя.

Друга — це демократичність, що також є разом з національною свідомістю невід'ємною рисою їхніх світоглядів. На 13-му році життя Борис Грінченко прочитав "Кобзар" Т. Г. Шевченка, який справив на юнака неабияке враження. Він скорився йому залюбки, не змагаючись, як корились йому герої його творів, надалі він завжди в своїх діях орієнтувався на цю книжку. Митець перейнявся любов'ю до всіх убогих та пригноблених, що також було властивим і Сергію Єфремову.

Любов до знання та освіти, демократизм та національна свідомість — ось джерела, звідки черпали Б. Грінченко, С. Єфремов та їхні сучасники бойову наснагу і переконання — ті елементи, на основі яких вони склали свої програми, гасла, промови і художні твори.

## Література

1. *Балтвівець С.* Вступне слово/ Грінченко Б. На безпросвітній путі. Про українську школу // Дивослово. — 1994. — № 1. — С. 36–37.
2. *Грінченко Б.* Перед широким світом. — К., 1907. — 247 с.

3. Грінченко Б. Д. Твори: В 2-х т. (Передм. А. Г. Погрібного). — Т. 1. — К.: Наук. думка, 1990–1991.
4. Єфремов С. О. Історія українського письменства: В 2-х т. — Мюнхен, 1989. — Т. 1 — 445 с.
5. Животенко-Піанків А. Педагогічно-просвітницька праця Бориса Грінченка. — К.: Вид. центр "Просвіта", 1999. — 176 с.
6. Неизвестные письма Б. Д. Грінченко // Радуга. — 1963. — № 12. — С. ??.
7. Одарченко П. Життя і наукова діяльність Сергія Єфремова // Сучасність. — 1976. — № 10. — С. 16–32.
8. Шмельов В. Лицар духу // Київська старовина. — 1992. — № 1. — С. 38–40.
9. Яременко В. В. Нива його духовності // Грінченко Б. Д. Зернятка: Вірші, поеми, оповідання: Для ст. шк. віку. — К.: Веселка, 1989. — С. 5–20.

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ імені І. І. МЕСНИКОВА

# ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

*Оксана Шупта-В'язовська*



## ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ЧАСУ І ПРОСТОРУ У КОНТЕКСТІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ

Стаття присвячена проблемі термінологічного забезпечення дослідження художнього часу і простору.

**Ключові слова:** художній час і простір, хронотоп, моделюючий час і простір, концептуальний час і простір.

The Article is devoted to the problem of the terminological supplying with the investigation of the literary time and space.

**Keywords:** the literary time and space, chronotop, conceptual simulated time and space.

Проблема термінологічної визначеності, коректності, повноти — одна з обов'язкових і по-своєму "вічних" проблем в житті кожної дисципліни. Більше того, вирішення певного кола дисциплінарних питань, що становлять окремий напрямок дослідження предмета дисципліни, також породжує власну термінологічну базу. Специфіка літературознавчої термінології полягає зокрема в тому, що вона не передбачає константних смислів (і це відрізняє її від термінології точних наук, хоча сьогодні все більше усвідомлюється умовність такого поділу). Літературознавча термінологія, будучи зумовленою самим предметом наукового вивчення, вбираючи в себе його специфіку, пов'язана з іншими координатами точності, які включені не в статичну, а динамічну систему смислів, що дозволяють людині розуміти себе і світ.

Крім термінологічного ядра, завжди існує певна "додаткова" термінологія, що постає в процесі розробки конкретної проблеми.

Термінологічне життя такої проблеми безпосередньо пов'язане з її важливістю, з її закономірністю, з її необхідністю у дисциплінарній картині світу.

Однією з таких літературознавчих проблем є вивчення художнього часу і простору. З термінологічної точки зору складність тут полягає ще і в тому, що поняття часу і простору належать до ряду основоположних, універсальних понять, на яких не тільки тримається загальна картина світу, але які уможливають саме її існування. Це ті поняття, якими оперує сьогодні кожна дисципліна і витoki яких криються в історичних глибинах, у феномені людини як такої. Разом з тим є всі підстави обмежитись початком ХХ століття, коли М. Бахтін, кажучи по-сучасному, провокативно-креативно ввів у літературознавство термін хронотоп, що не випадково став центральним, системоорганізуючим в процесі літературознавчого засвоєння цих понять.

Видається цікавим і симптоматичним той факт, що цей термін вчений "запозичує" в Ухтомського, тобто з іншої, як прийнято вважати більш точної наукової сфери, але при цьому сфери, яка прагне охопити людину внутрішню. І хоча сам Бахтін визначив хронотоп як суттєво освоєний літературою принципний зв'язок часу і простору в художньому творі, маємо всі підстави говорити про те, що потенційна вагомість літературознавчого терміна Бахтіна полягала в тому, що вчений поєднав час і простір в людині, він зрозумів, що саме людина є найбільш очевидним і довершеним випадком єдності часу і простору, просторовою репрезентацією часу, тому його теорія хронотопа не випадково прямо пов'язана з образом людини в художньому творі. Саме у цій площині набирає актуальності означення художнього часу і художнього простору одним словом — хронотоп, що аж ніяк не заперечує розведення цих понять та їхнє необхідно самостійне вивчення. При цьому не слід вважати, що ці поняття співвідносяться як ціле і частина; попри можливість такого смислу, на перший план виступає рівнозначність усіх трьох понять, що слід розуміти як стереоскопічне бачення явища, об'ємність матеріалізації думки, її живе дихання. Отже, хронотоп, художній час, художній простір — три можливі іпостасі і три можливі підходи до явлення і вивчення однієї сутності, виключно процесуальної за своєю природою, — зближення ідеї і матерії, входження думки у цей світ.

Категорія хронотопа відрізняється від категорії художнього часу і художнього простору більшою мірою опосередкованості, можна

сказати, що нею художній час і художній простір мислять себе, а відтак хронотоп — це відносно застигла форма, квінтесенція художнього мислення як хронотопічного, тобто можливого в часі і в просторі. Сказане дозволяє побачити, що термін хронотоп може слугувати знаряддям структурного аналізу, але може відігравати активну роль і в процесі осягнення твору як психологічної динаміки. В останньому випадку доцільніше говорити саме про хронотопічність художнього мислення.

Звертаючись до понять художній час і художній простір, слід зауважити, що для людини в її реальному фізичному існуванні актуальною є дійсність, атрибутивними й універсальними властивостями якої є час і простір, актуальним передовсім є часопросторовий континуум, виражений феноменом "зараз" і "тут" (та його модифікаціями). Свідомість людини володіє прихованим досвідом, що пов'язаний з реальностями іншого плану, де час і простір втрачають свою константну природу, де можливі їхні принципові деформації аж до зникнення. Зокрема, такі абстракції як "вічність", "позачасся", "потойбіччя" тощо вказують на цей досвід. Але свідомість в актуальній дійсності функціонує за принципом адаптації будь-якого досвіду до дійсних діючих умов існування. Ось чому, скажімо, досвід відсутності часу ми все одно мислимо як присутність особливої часової форми — вічності. Якщо говорити ширше — ми все наділяємо часопросторовою природою (структурою), ми все мислимо в часі і просторі, оскільки саме наше мислення є часопросторовим, розгортається як часопросторова структура.

Художня дійсність являє собою іншу дійсність, але "в подобі" реальної дійсності, яку вона відображає, змушена відображати, узагальнює (в цьому плані вона функціонує як друга, художньо-естетична, реальність). Власне іншою художня дійсність стає в художньому образі й через художній образ. Художній образ є мірою й способом проявлення (висловлення) в художній дійсності дійсно іншого світу. Але останній висловитися однозначно й безпосередньо не може навіть в художньому образі, тому що він, знов-таки, має бути "прочитаний". Схематизуючи, можемо сказати, що художня дійсність стає іншою в художньому образі, та художній образ має бути "вписаний" в знану, зрозумілу, актуальну для свідомості дійсність, і вписування це відбувається як часопросторове розгортання образу, надання єдності дискретності й тривалості. Систему координат, в якій художній образ прочитується, задає моделюючий час і простір.

Як модель в художньому творі може бути потрактована передовсім, специфічна інформація, що дозволяє встановити аналогію між художньою дійсністю та дійсністю реальною. Передовсім така інформація є хронотопічною. Ось чому ми з повним правом говоримо про моделюючий час (і простір) та його роль в процесі "прочитання" твору. Поняття "художня модель", "модель дійсності в художньому творі" доволі активно функціонують в літературознавстві. На що ж спирається їхня життєва спроможність? Справа полягає в тому, що модель властива твору, але постає вона не як аналог дійсності (відображення дійсності), а як результат складної взаємодії моделюючого начала та художнього образу, вірніше, художньо-образного начала. Ми уже відзначили, що моделюючий час і простір задає систему координат прочитання твору, образу. Цілком зрозуміло, що в цей момент моделюючий час і простір (ширше — моделююче начало) потрапляють в якісно нову ситуацію (що і деформує модель, не дозволяє їй в художньому творі знайти повноцінної форми), яку можемо назвати художньою ситуацією.

Те, що ми могли б вважати моделлю, не є суцільним, це утворення дискретне, коли "вихоплюються" окремі моменти тотожності з оригіналом, аналогії, які і видаються за модель. Таких моментів може бути більше чи менше, та все одно самі по собі скласти модель вони не спроможні. Звернемось до такої ілюстрації. Так, в українській літературі одним з найпоширеніших традиційних засобів часопросторової конкретизації, принципом встановлення аналогії між реальним й художнім хронотопами є пейзаж. Якщо розглядати пейзаж як модель певного фрагменту дійсності, то можна говорити як про міру і спосіб його наближення до оригіналу (пейзаж реалістичний — пейзаж фантастичний), так і про кількість деталей, що реалізують необхідну аналогію. Та в будь-якому випадку ми будемо змушені визнати, що необхідне повноцінне "уявлення про природу" складатиметься у нас не від модельних потенцій зображення, а, скажімо, від його художності. А це уже свідчить про те, що моменти моделюючого начала, чи простіше елементи моделі, потрапили в нову для себе ситуацію, яка не відповідає їхній природі. В контексті цієї якісно нової ситуації елементи моделі починають володіти додатковою інформацією, що надає їм іншого значення, інших властивостей. Ми уже сказали, що називаємо таку ситуацію художньою. Художньою ми називаємо таку ситуацію, яка активізує художньо-образну установку особистості, яка (установка) знаходить свою

реалізацію в художньому творі. Для нас в даному випадку принциповим фактом художньої ситуації є сам художній твір.

Візьмемо для прикладу таке речення: "Степ рівний, ніде оку зачепитись, співає жайворон". В тривіальній ситуації воно виконує роль повідомлення-констатації і може трактуватися як словесна (знакова) модель фрагменту дійсності — перед нами модель весняного степу. Можливим є розширення цієї моделі за рахунок деталізації — синє небо, марево на обрії і тому подібне — але її сутність від цього не зміниться. Додаткова інформація лежить в межах тієї ж тривіальної ситуації, вона одноприродна з даною моделюючою інформацією. Та виявляється, цілком можливо, що її сутність істотно зміниться в тому випадку, коли ми це речення "впишемо" в іншу ситуацію. Мацуо Басьо залишив нам таке хокку:

Степу рівнява —  
Ніде оку зачепитись.  
Жайворон співа.

Ми бачимо, як художня ситуація у певному розумінні знецінює об'єктивність інформації (моделі), яка починає поступатись актуалізованому суб'єктивному баченню-переживанню. Якщо в першому випадку моделююче начало розгортається у повноцінну модель, то в другому художня ситуація, по-перше, його редукує за рахунок виникнення художнього образу; по-друге, об'єктивне бачення-переживання — це уже концепція дійсності, яка постала у взаємодії моделюючого й художньо-образного. В першому випадку моделюючий час співпадає з моделлю — степова рівнина весною, в другому він не тотожний моделі концепції, яку можна визначити як пейзажну об'єктивацію моменту екзистенційного споглядання.

Розглядаючи дане твердження в тривіальній ситуації, ми можемо говорити про моделюючий час, який співпадає з граматичним, що забезпечує цілісність моделі — весна зараз є ціннісним моментом повідомлення. У випадку художньої ситуації моделюючий час (весна) зустрічається з образною стихією, і поруч зі смыслом "степ весною" вибудовується смисл переживання весняного степу, ціннісним стає не весна, а її переживання. Конкретний час починає сприйматися як час екзистенції душі (як час внутрішньої екзистенції).

Отже, якщо розглядати пейзаж як модель певного фрагменту дійсності, то можна говорити і про міру і спосіб його наближення до оригіналу, і про кількість деталей, що реалізують необхідну ана-



логію, але не можна не помітити, що в тривіальній і художній ситуаціях він являє собою не одне і те ж. Як бачимо, реалізованим феноменом художньої ситуації є сам художній твір. В цілому художньою ми називаємо таку ситуацію, яка активізує художньо-образну установку особистості, що знаходить свою реалізацію, з одного боку, в процесі художнього творення-творчості, а з другого — в настроєності на художньо-образне сприйняття.

Таким чином, ми можемо стверджувати, що в процесі художньо-творчого пізнання (яке втілене твором) модель потрапляє в ситуацію, що істотно відрізняється від інших пізнавальних ситуацій. Якщо умовно визнати метою кожної пізнавальної ситуації нове знання, а засобом його досягнення (формування) — модель, то виходить, що в нехудожніх ситуаціях модель сама по собі не є новим знанням, нове знання "приховане" в самому оригіналі. В художньому творі модель як певна цілісність виступає у моделі-концепції, яка постає як результат взаємодії моделюючого й художньо-образного начал. Але ж, художній образ цій дійсності не належить, а саме він містить нове знання, тобто в моделі-концепції (художній моделі) самій по собі наявна певна частина нового знання. Тому в структурі художнього часу (і простору) рівень моделі виявляється двома проявами — моделюючим началом та моделлю-концепцією, врахування яких дозволяє глибше зрозуміти його специфіку.

*Анатолій Жаборюк***ЛІТЕРАТУРА І МАЛЯРСТВО: СПІЛЬНЕ  
І СПЕЦИФІЧНЕ**

Стаття присвячена проблемі порівняльного вивчення літератури й малярства. Визначається спільне для обох мистецтв, а також специфічне для кожного з них.

**Ключові слова:** література, малярство, спорідненість, специфічність.

The article deals with the comparative investigation of literature and painting. The common and specific features of both arts are being determined.

**Keywords:** literature, painting, affinity, specific features.

Давно помічено, що між літературою і мистецтвом малювання є багато спільного. Так, ще в античні часи родилося визначення малярства як "німої поезії", а поезії — як "малярства що говорить". Приписуване давньогрецькому поетові і філософу Симоніду, це визначення набуло широкого вжитку і, як бачимо, дійшло до наших днів.

Бачили спорідненість літератури і малярства і видатні митці доби Відродження. "Разючу схожість" між ними відзначав, зокрема, Мікеланджело, вбачаючи її в спільності мети, яку переслідують обидва мистецтва, а саме — в "наслідуванні природи" [7, 24].

Згодом, у XVII ст., думку про спорідненість літератури і малярства стверджували й популяризували видатні теоретики мистецтва Лессинг і Дідро. "Перший, хто порівняв між собою малярство й поезію, писав Лессинг у своєму "Лаокооні", — був людиною тонкого чуття... Він помітив, що одне і друге мистецтво подають нам відсутні речі у такому вигляді, ніби ці речі знаходяться поблизу, те і друге обманюють нас, і обман обох приносить нам насолоду" [6, 367]. А Дідро радив діячам обох мистецтв пильніше приглядатися до творів один одного, оскільки споглядання картин великих майстрів так само корисне для поета, як читання видатних літературних творів для маляра" [4, 167].

Особливої актуальності проблема порівняльного вивчення літератури й малярства, як і порівняльного вивчення інших мистецтв,

набула в другій половині ХХ ст. У цей час з'являються змістовні праці В. Альфонсова [1], Б. Галанова [2], Н. Дмитрієвої [5] та інших дослідників, активно проводяться наукові конференції, симпозиуми, конгреси, у тому числі й таке представницьке наукове зібрання, як Міжнародний конгрес славистів, який відбувся у 1963 р. у Софії.

Поглиблене порівняльне вивчення літератури і малярства засвідчило не лише спорідненість обох мистецтв, а й схильність їх до взаємовпливу і взаємозбагачення. Одним з доказів цього є термінологічні запозичення, зафіксовані як літературознавчою, так і мистецтвознавчою науками. З малярства прийшли в літературу такі терміни, як "пейзаж", "портрет", "інтер'єр". Визначаючи жанр свого твору, письменники нерідко вживають такі терміни, як "етюд", "шкіц", "акварель", "триптих" та ін. М. Коцюбинський, наприклад, оповідання "Лелечка" і "Цвіт яблуні" назвав етюдами, новелу "На камені" — аквареллю, а Ромен Ролан стиль свого роману "Жан Крістоф" визначив як "стиль фрески". Подібних прикладів можна навести чимало. У свою чергу, в малярстві під впливом літератури з'явилися терміни "сюжет", "тема", "експозиція", "підтекст", "експозиція-зав'язка" тощо.

Відомо, що малярське мистецтво протягом багатьох століть розробляло майже виключно літературну тематику. Так, весь іконопис базується на сюжетах, взятих з Біблії, "житій святих" та інших богослужбених книг. Про це свідчить і малярське мистецтво XVI–XVIII ст., митці якого теж розробляли в основному літературні (біблійні і міфологічні) сюжети.

"Сікстинська мадонна" Рафаеля, "Динарій кесаря" Тиціана, "Повеннення блудного сина" Рембрандта, "П'яний Силен" Рубенса, "Легионда про Сатира" Дюрера, "Царство Флори" Пусена, як і сотні інших шедеврів видатних європейських малярів згаданої доби, побудовані на літературних сюжетах. Та й в історії малярства XIX–XX ст. можна знайти чимало творів, сюжети яких взяті з літератури. Так, картина В. Перова "Похорони селянина" відтворює один з епізодів поеми М. Некрасова "Мороз — червоний ніс", М. Нестеров свою картину "Свята Русь" написав за мотивом відомого вірша Тютчева "Эти бедные селенья", картина Л. Жемчужникова "Кобзар на шляху" є своєрідною ілюстрацією до епілогу Шевченкової "Катерини", а М. Пимоненко в основу сюжету картини "У похід" поклав початковий рядок пісні "За світ встали козаченьки", яка приписується легендарній народній поетесі Марусі Чурай.

Однак термінологічні і тематичні запозичення — це, так би мовити, лише зовнішні прояви спорідненості літератури й малярства. Більш суттєвим є їх тяжіння до внутрішнього взаємозв'язку. Відомо, що під впливом малярства значно збагатився арсенал зображальних засобів літератури, розкрилося коло зображуваних предметів і явищ матеріального світу, з'явилися такі поняття, як літературний пейзаж, портрет, інтер'єр. Письменники, за словами К. Паустовського, вчилися у художників "безпосередньому сприйняттю оточуючого — якості, характерній для дітей", що значно підвищило майстерність "словесного малювання". У термінах багатьох митців слова ми знайдемо чимало надзвичайно виразних зримих картин і образів (пейзажів, описів речей і предметів побуту, зовнішнього вигляду персонажів), які за своєю художньою силою і переконливістю можуть зрівнятися з аналогічними картинами і образами, що їх створили майстри малярського мистецтва.

У свою чергу, література ще більшою мірою впливала і впливає на малярство. Цей вплив особливо відчутно позначився на характері реалістичного малярського мистецтва XIX–XX століть і виявився він передусім у посиленні реалістичного спрямування малярського мистецтва, в зростанні й зміцненні в ньому демократичних тенденцій, у поглибленні психологізму образів і філософського звучання малярських творів, а також у поглибленій увазі до розроблення розгорнутих оповідних сюжетів, що особливо виразно проявилися у творчості малярів-передвижників.

Все це, однак, не заперечує "суверенітету" обох мистецтв, їх самотності і глибокої специфічності. Як справедливо відзначає Н. Дмитрієва, література і малярство не можуть бути цілком адекватними мистецтвами уже тому, що глибоко різняться природа слова і природа зримого зображення" [5, 14].

Письменник, як відомо, творить свої образи, користуючись словом, тоді як маляр домагається зримої подібності зображених предметів за допомогою ліній, світлотіні і фарб на площині полотна, дошки чи стіни будівлі.

Точки перетину літератури й малярства лежать передусім у сфері зображення. Саме тому дослідники, прагнучи збагнути специфіку цих мистецтв, досягнути своєрідності словесного (літературного) і малярського ("пластичного") образів, найчастіше зосереджують увагу на порівняльному співставленні близьких за тематикою творів обох мистецтв, у яких домінує зображальне начало. Спробуємо й ми стати

на цей шлях, обравши для зіставлення вірш Лесі Українки "Тиша морська" і близький до нього за мотивом пейзаж українського маляра-мариніста другої половини XIX століть С. М. Ткаченка "Скеля парус".

Наведемо наступні три строфи згаданого вірша:

Тиша в морі ледве-ледве...  
 Колихає море хвилі;  
 Не колишуться від вітру  
 На човнах вітрила білі.  
 З тихим плескотом на берег  
 Лине хвилечка перлиста;  
 Править хтось малим човенцем  
 В'ється стежечка злотиста.  
 Править хтось малим човенцем,  
 Стиха весла піднімає  
 І, здається, що з веселля  
 Щире золото спадає [9, 26].

Тут що не рядок, то яскравий зоровий образ. Ми немов би й справді бачимо, як ледве-ледве гойдаються на морі хвилі, бачимо застигли човни з білими вітрилами, вологу стежечку, прокладену човном, позолочені сонцем краплі води, що спадають з весла на воду. Чудовий, високоемоційний зразок словесного малювання! Цей вірш легко можна перекласти на мову малярства чи графіки або віднайти близьке за мотивом зображення в творчості малярів-мариністів, скажімо, у Р. Судковського, який любив зображувати море в тиху штильову погоду.

Але якщо ми уважніше вникнемо у зображену постом картину, то побачимо, що вона не зовсім чітка в деталях. Ми не стільки "бачимо" образи вірша, скільки уявляємо їх, سموційно переживаємо. Причому кожен читач уявить собі зображену картину по-своєму, спираючись на те, що він колись бачив у реальній природі, на ті асоціації, які у нього при цьому виникали. Якби цей вірш взяли проілюструвати кілька малярів, то ми мали б зовсім різні твори.

Отже, образи предметного світу, створені засобами слова, позбавлені чіткості і якості і не можуть бути однозначно сприйняті читачами. І це зрозуміло, адже слово — не матеріальне, воно є лише умовним знаком предметів і явищ, і відтворити адекватно ці предмети і явища з допомогою слова неможливо.

Зате слово є могутнім засобом вираження внутрішнього, духовного і інтелектуального світу людини, світу її думок, почуттів, переживань. Жодне мистецтво не може прямо, безпосередньо передавати мовлення людини, це може робити лише література з допомогою слова. На відміну від образів предметного світу, образи духовного світу, створені засобами слова, завжди відзначаються чіткістю і однозначністю сприйняття. Як доказ цього, наведемо інший вірш Лесі Українки:

"Як дитиною, бувало,  
Упаду, собі на лихо,  
То хоч в серце біль доходив,  
Я собі вставала тихо.  
"Що, болить?" — мене питали,  
Але я не обзивалась —  
Я була малою горда, —  
Щоб не плакати, я сміялась.  
А тепер, коли для мене  
жартом злим кінчиться драма  
І от-от зірватись має  
Гостра, злобна епіграма, —  
Безпощадній зброї сміху  
Я боюся піддаватись  
І, забувши давню гордість,  
Плачу я, щоб не сміятись [9, 94].

Всього кілька строф, майже повністю позбавлених не лише зримих образів, а й образотворчих засобів, які привернули б нашу увагу, а як сильно, вражаюче передані в цьому вірші трагічні особливості долі поетеси. Нехай би хтось із малярів спробував перекласти цей твір на мову свого мистецтва — навряд чи в нього щось вийшло б. Цей вірш не має і не може мати зримого аналогу. І саме таких творів у словесному мистецтві переважна більшість.

Отже, основна сфера літератури — пряма передача найрізноманітніших думок, почуттів, переживань. Чіткість, ясність, однозначність у мистецтві слова притаманні тим художнім образам, які відтворюють інтелектуальний, духовний світ людини. Що ж стосується створених засобами слова образів матеріально-предметного світу, то вони не мають і не можуть мати чіткості і однозначності, у чому ми могли переконатися на прикладі наведених вище строф вірша "Тиша морська".

Що ж стосується образотворчого мистецтва, зокрема творів малярства, то тут все виглядає навпаки: чіткість і ясність належать зримим, чуттєвим зображенням, тоді як ідея цих малярських творів далеко не завжди може бути визначена чітко і однозначно.

А тепер звернемося до картини "Скеля парус".

Розглядаючи цей твір, глядачі одночасно сприймуть всі зображені у ньому пейзажні деталі: і спокійну морську гладінь, і високий крутий берег, і пірамідальної форми скелю, яка й справді нагадує парус, і бездонне небо без жодної хмаринки, і рефлекси, що відбилися на воді від берега, скелі і блакиті неба. Однак на запитання, що хотів виразити автор цим своїм твором, інакше кажучи, який ідейний зміст картини, однакової відповіді від глядачів ми не одержимо. У кожного буде своя версія відповіді, причому амплітуда різночитання нерідко буває досить значною.

Видатний французький маляр і теоретик мистецтва Ежен Делакруа образно назвав малярство "мовчазним мистецтвом" [3, 297]. Читаючи літературний твір, навіть якщо йому притаманна найбільш об'єктивна форма оповіді, ми завжди тією чи іншою мірою відчуваємо автора, який виявляє себе то через якийсь характерний оціночний епітет, то через характер тону розповіді, не кажучи вже про авторські відступи, у яких автор може прямо висловлювати свою оцінку зображуваного. Маляр же не може нічого підказати глядачеві, оскільки те, що він хотів виразити своїм твором, "сховане у самому зображенні, немов би злите з ним" [5, 50]. Інакше й бути не може, оскільки маляр, на відміну від письменника, подає нам зриму, чуттєву подобу речей і предметів, а не роздуми над ними. Таким чином, основна сила малярського мистецтва криється не у виражальних, а в зображальних його можливостях, хоч і в малярстві, як і в будь-якому іншому мистецтві, визначальним у кінцевому результаті є виражальне начало, тобто втілення в образах певної ідеї, інакше воно не мало б суспільного значення.

Література — мистецтво часове і динамічне, створені засобами слова картини і образи існують і розвиваються в часі, тоді як малярство — мистецтво просторове і статичне, образи і картини якого здійснюють своє буття в просторі перебуваючи в нерухомому стані. А це теж затруднює створення з допомогою слова "пластичних", зримих образів, як і сприйняття їх читачем.

Реально існуючі предмети ми сприймаємо одночасно у їх цілкупності, перенесені митцем на полотно, вони теж сприймаються всі

разом як єдине ціле, що ми мали нагоду побачити, розглядаючи картину "Скеля парус". А письменник, якби він захотів описати зображений на картині красвид, змушений був би описувати деталі по черзі, одна за одною. Леся Українка у вірші "Тиша морська" власне так і чинить. І для того, щоб уявити собі зображену картину в її цілісності, ми змушені будемо добре напружити свою пам'ять. І якщо цих деталей багато, тобто якщо опис великий за обсягом, то уявити зображене в цілокупності, а тим більше запам'ятати, взагалі неможливо. Звідси випливає висновок: детальні описи в літературному творі не є специфічними для мистецтва слова, оскільки вони суперечать надзвичайно важливій умові зображення — одночасності і цілокупності його сприйняття. Як би точно і гостро не були побачені письменником окремі деталі, які у своїй сукупності становлять єдине ціле, це ціле якраз і зникає, якщо описувати його послідовно предмет за предметом, деталь за деталлю.

Метод детального словесного малювання зародився в добу Відродження, в умовах, коли мистецтво малювання зайняло провідне місце серед інших мистецтв, і письменники намагалися копіювати його, вдаючись до довгих і детальних описів. Цим методом користувалися ще й митці першої половини і середини XIX ст., зокрема такі видатні майстри слова, як Дікенс, Бальзак, Тургенєв, Нечуй-Левицький та інші, у творах яких іноді зустрічаються описи, розтягнуті на цілу сторінку, а то й більше. Відзначаючись високою майстерністю, винятковою спостережливістю їх авторів, ці описи, однак, протипоказані літературі, оскільки породжують при читанні своєрідний психологічний бар'єр, який не так і легко перебороти, і недосвідчені читачі нерідко їх просто пропускають. Ось чому у творах сучасної літератури ми майже не знайдемо розгорнутих детальних описів. Як правило, описуючи той чи інший об'єкт (красвид, інтер'єр кімнати, зовнішній вигляд персонажів тощо), сучасні прозаїки обмежуються стислими, лаконічними "замальовками" окремих фрагментів зображуваної картини, перемішуючи опис з розповіддю, діалогами, авторськими ремарками і т. п. Такі коротенькі замальовки сприймаються майже одночасно у всіх деталях, а тому легко запам'ятовуються читачем.

Якщо література мусить рахуватися зі специфікою словесного малювання, то малярство — із специфікою "пластичної", зримої розповіді.



Як уже було відзначено, вплив літератури на малярське мистецтво помітно позначився на посиленні його виражальних можливостей. У творах побутового та історичного жанрів це виразилося, зокрема, у зростанні ролі "розповіді" малярських творів. У цьому плані особливо характерна творчість майстрів передвижницького малярства. Твори передвижників, як російських, так і українських, побудовані здебільшого на розгорнутих сюжетах і носять характер розгорнутої розповіді. Картини передвижників можна "читати" як своєрідну книгу, у них завжди наявний сюжетно-композиційний вузол, у якому сходяться як причини, так і наслідки зображеної дії. Невипадково передвижників звинувачували у "літературщині", у невідповідності їхніх творів специфіці образотворчого мистецтва.

Звинувачення ці в основі своїй безпідставні. Розгорнуті сюжети не протипоказані малярському мистецтву, про що переконливо свідчать видатні художні полотна Перова, Рєпіна, Сурікова, Пимоненка, М.Кузнецова, Костанді і багатьох інших корифеїв передвижницького малярства. Важливо лише, щоб розповідь у малярському творі не вилілась у "пусте багатослів'я", щоб у творі була важлива ідея і розкриттю цієї ідеї підпорядкована кожна деталь.

Розповідь у малярському творі своєрідна, в принципі відмінна від розповіді літературної, оскільки вона носить суто зображальний характер. Розповідною ситуацією-подією сюжет у малярському творі не вичерпується, він мусить бути доповнений тією чи іншою мірою зображальними деталями, наділеними розповідною функцією.

Розповідна ситуація відіграє в жанровій чи історичній картині важливу роль, вона є тим стержнем, кістяком, навколо якого об'єднуються всі інші елементи твору. Разом з тим, розповідна ситуація — ситуація-подія, як основа сюжету, є тим, що у творі найлегше читається. І якщо митець обмежиться лише зображенням сюжетної ситуації-події і не приділить достатньої уваги наділим розповідною функцією деталям, він не зможе створити повнозначного малярського твору.

Наведемо хоч би такі приклади з творчості К. Трутовського — митця, який хоч і не був передвижником, але стояв близько до них за своїми ідейно-естетичними переконаннями. Співставимо два твори митця — картини "Масниця" ("П'яного везуть" (1861) і "Приїзд учительки" (1885).

У першій з них автор обмежився фактично лише зображенням ситуації-події: гурт сільської молоді, розважаючись у святковий день,

везе на санчатах п'яного селянина — людину, очевидно, дуже веселої вдачі. Цією сценою тішаться діти, один з хлопчаків кидає у п'яного сніжкою. Вдало скомпонована, майстерна за живописом і сповнена іскристого гумору, картина користувалася великою популярністю глядачів, як, зрештою, й інші твори митця. Однак до кращих творчих здобутків Трутовського цей твір віднести не можна, оскільки в картині не тільки відсутня суспільно важлива ідея, але й розповідні деталі, які б спонукали глядача до співтворчості з автором.

Інша річ — картина "Приїзд учительки", написана митцем в останній, найбільш плідний період своєї творчості. Сюжетну ситуацію в картині теж неважко прочитати: пасмурного зимового дня в село приїхала нова вчителька. Попередниця її, очевидно, померла, і школа тривалий час не працювала. Шкільний сторож відчиняє двері, візник знімає з саней невеличкий пакунок з книжками, дітлахи з цікавістю спостерігають за тим, що відбувається.

Однак, розповідь цим не вичерпується, її продовжують наділені розповідною функцією важливі деталі: сама школа — звичайна сільська хата з облупленими стінами і відірваними віконницями, що пустою стоїть на околиці села; засмучене обличчя молодої учительки, яка тримає в руках свій убогий скарб; гнітючий зимовий пейзаж, що навіває невеселі настрої — всі ці деталі красномовно свідчать про злиденне становище тогочасної демократичної інтелігенції, зокрема, про нестерпно важкі умови, у яких доводилось працювати сільським учителям. Врахування специфіки "пластичної" малярської розповіді дозволило митцеві створити картину, яку поза всяким сумнівом можна віднести до його кращих творчих надбань.

Ми розглянули, і то лише у найзагальнішому плані, окремі важливі аспекти специфіки і взаємовпливу мистецтва слова і мистецтва малювання. Проблема ця має й інші аспекти, які потребують розв'язання й висвітлення. Так, останнім часом особливо помітно проявляється тенденція до ліризації і метафоризації малярського мистецтва. З розвитком цієї тенденції у малярстві все більше зростає роль суб'єктивного начала, і воно вже зближується не з прозою, а з лірикою, ліричною поезією. Ліризм у творах сучасного малярства виступає на перший план, і образ стає ніби поетичною формулою, яка містить у собі основний зміст, основну ідею зображеного. Такий метафоричний образ набуває характеру алегорії чи символу. Однак це уже тема окремої розмови.

## Література

1. Альфонсов В. Слова и краски. — М., 1966.
2. Галанов Б. Живопись словом. — М., 1972.
3. Делакура Е. Дневник. — М., 1950.
4. Дидро Д. Об искусстве // Мастера искусства об искусстве. — Т. 2. — М.; Л., 1930.
5. Дмитриева Н. Изображение и слово. — М., 1962.
6. Лессинг Г. Э. Избранное. — М., 1980.
7. Микеланджело. Избранное. — М., 1970.
8. Паустовский К. Поэзия прозы. — М., 1965.
9. Українка Леся. Вибране. — К., 1977.

*Микола Пащенко*



## МЕТАФОРИЗАЦІЯ ЯК ОБРАЗНА КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ СВІТУ

Зосереджена увага на амбівалентності метафори: на її функції в історичному письмі і мистецтві слова, на її ролі у творенні цілісності об'єкта і суб'єкта та завершенні новелістичної форми концептуалізації світу.

**Ключові слова:** метафоризація, цілісність об'єкта і суб'єкта, концептуалізація.

The article is devoted to the ambivalence of metaphor: its function in historical science and literature, its role in creating "integrity" of object and subject, as well as completeness of novella form of conceptualization of the world.

**Keywords:** metaphORIZATION, integrity of object and subject, conceptualization.

У філософській науці, в її західноєвропейському варіанті, осмислення, наукове пізнання історії, особливо постмодерністської, тісно пов'язується з тропологією. Саме такий нетрадиційний /компаративістський підхід у науковому дослідженні минулого, історії філософської думки стає предметом спеціалізованого критичного розбору, зокрема нідерландським філософом Анкерсмітом Ф. Р., який аргу-

ментовано коментуючи праці Х. Уайта, вслід за ним називає чотири тропологічні моделі, які характерні у першу чергу для європейської культури XIX ст. Серед них — метафора, метонімія, синекдоха та іронія [1, 78].

Отже, екстраполюючи художнє мислення на творчу/наукову роботу дослідника/історика, Х. Уайт, а за ним і Анкерсміт, констатують, що вибір тропологічної моделі відповідає типу мислення, індивідуальній мовленнєвій практиці та визначає тип сюжетики, спосіб пояснення, ідеологічну спрямованість тощо. Слід доповнити і уточнити, що такі корелятивні процеси пов'язані з домінантою певного тропу, внаслідок чого уявлення/фантазії історика готові до продукування відповідного слова/наративу.

Саме тому, вважає Анкерсміт, коментуючи Уайта, тропологія для історії є тим же, що й логіка та науковий метод для науки [1, 80]. Адже історик, філософ-історик бачать в історичному процесі, його саме суб'єктивному (!) осмисленні своєрідність ритму, теми, інтонації, побудови, яка вписується в "решітку" конкретного тропу. Він (троп) виступає єдиним інструментом, яким володіє історик для співвіднесення наявних даних зі значенням. Така кореляція полягає в тому, щоб подати чуже знайомим, перетворити таємниче минуле в осяжне, і все це — методи фігуративної мови.

Звернемось ще до одного методологічного судження Уайта, наведеного Анкерсмітом. Суть його в тому, що метафора, організуючи суб'єктно/об'єктне бачення і розуміння світу, вибудовує і стиль роботи історика. Адже будь-який текст твориться ним як двошарова система. Вона включає в себе, перш за все, відношення "текст — образ", тобто мовно-образну форму тексту. З точки зору логіки цей рівень структури тексту типологізується із зображальними мистецтвами. Окрім того, у цій системі форма і зміст співвідносяться з планом вираження, адже у ній постає також дихотомія "текст — смисл" (сміслові значення тексту), що слід віднести до сфери змісту.

Текст формується автором як часова і просторова категорія і відповідно може досліджуватись як послідовність законів та ієрархія смислів. І якщо ставиться завдання проаналізувати цілісність тексту, то семантико-синтаксична система (комплекс/ синтез тропів, поетичних фігур) стає осяжною при врахуванні дослідником/читачем усієї сукупності не лише відношень, а й значень елементів/компонентів у цьому тексті. Таким чином текст як семантико-синтаксична

система, що обумовлена суб'єктною, мовленнєвою точками зору, має великі інтерпретаційні можливості. Однак, вважає Анкерсміт, літературна теорія, зокрема наратологія, зробили ще недостатньо для розуміння суті саме історичного письма [1; 73, 7]. Особливо це стосується закладених у цих науках/методологіях, але ще не до кінця реалізованих, можливостей розширення варіативності інтерпретацій, множинності міркувань, їх конкурування, виділення "правильної" інтерпретації, яка, звичайно ж, у будь-якому разі є суб'єктивною. Адже як і в психоаналізі, зміст можливої інтерпретації не відповідає істинному змісту історичної реальності, а в мистецтві така відповідність є ще менш реальною і доступною.

Разом з тим, Анкерсміт, цілком поділяючи позицію Уайта, вважає, що метафора є еквівалентною індивідуальній точці зору, з якої нас запрошують дивитися на частину історичної дійсності, тим самим вона організовує для нас світ [1, 82]. А відтак знання про цей світ, яке до цього характеризувалось хаотичністю, подрібненістю, стає для нас більш концептуалізованим. Для більшої переконливості суджень про спеціалізовану функцію метафоризації у історичному тексті Анкерсміт звертається також до кантівського трансценденталізму. Для нього безсумнівним є факт, що такого ж типу консолідуючі і водночас абстрагуючі функції виконує так званий "трансцендентальний суб'єкт", який теж, як і метафорична точка зору, переводить хаотичний рух ноументальної дійсності у дійсність феноменальну, доступну нашому розумінню. З іншого боку, він (трансцендентальний суб'єкт) залишається таким, як сутність, яка лише мислить і не має опредмечення. Через нього, зокрема, з'являється "трансцендентальний суб'єкт думки." А відомим він стає через судження, які є його "предикатами." Саме тому обидві функції — трансцендентальний суб'єкт і метафорична точка зору — відокремлені від того світу, який вони організовують [1, 82–83]. У розвиток думки про типологію цих форм суб'єктності додамо судження Ж. Дерріди, для якого метафорична точка зору є "організуючим центром" і водночас "мертвою зоною", яка не може себе усвідомлювати. Це і є певна інтелектуальна та ментальна сутність, що може бути виражена тим чи іншим тропом [3, 617].

Отже інтелектуальна функція обох суб'єктивностей "працює" не на засвоєння релевантних частин дійсності, а на їх присвоєння, тобто на підсилення результативності пізнання дійсності, що адаптується до них. Саме тому метафора є важливішим лінгвістичним та структу-

ротворчим інструментарієм, здатним перетворювати дійсність у світ, що спроможний адаптуватись до мети і завдань людини. Тобто метафора антропоморфізує соціальну і навіть фізичну реальність і, здійснюючи це, дозволяє пристосовуватися нам до дійсності, стати для неї своїми — перетворювати незнайому дійсність у знайому, розглядати менш відому систему в термінах більш відомої [1, 85].

З точки зору процесу і наслідку рецепції та інтерпретаційних можливостей будь-яке твердження, будь-яка істина, тобто все, що стосується трансцендентального суб'єкта і його істинності, дає нам доступ лише до його предикатів, але не до нього самого. Адже історик, пояснюючи минуле, не прогнозує, він швидше показує (сюжетно розгортає) як одне явище тягне за собою інше, інакше кажучи, він говорить, чому саме почалася Перша світова війна, а не чому вона повинна була розпочатися [5, 25]. Теж саме, виходячи із тверджень Канта, Анкерсмита, Каллера та інших, можна сказати і з приводу метафоричної точки зору, адже істинність проявляється завдяки структурно і функціонально породжуваним інтерпретаційним можливостям тропа, а вони у свою чергу закладені у такому важливішому генетично означеному факторі як близькість літератури та історичного письма/мовлення, типології їх сюжетно-композиційної структури, зближення жанрових форм, що є наслідком їх взаємодії у процесі розвитку художньої свідомості.

Як уже зазначалось, інструментарієм прочитання логіки історичного пояснення в будь-якому дискурсі — науковому чи художньому — є сюжетність зі своїми початками, розвитком і осмисленням (у літературі — зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка). Окрім того, історизм мислення як принцип художньої літератури знайшов своє досить чітке оформлення у категоріях часо-простору та предметній, мотивній, образно-метафоричній, жанрово-родовій структурах. Саме завдяки сюжету, як методу логічного розгортання думки, стверджується і активність, і універсальність літератури. Адже логіка історичного мислення відповідає міметичному принципу. І слід наголосити, що вона від самих початків історичного письма поступово "перетікала" із власне історичних/наукових джерел у художнє мислення.

З іншого боку, у зв'язку із вивищенням літератури як однієї з найактивніших форм людської свідомості та комунікації, відбувається і зворотний процес, завдяки чому вона починає виконувати, і в першу чергу завдяки метафоризації, роль методу/моделі досліджен-

ня логіки історичного письма, методу пояснення наступності та взаємопов'язаності історичних фактів. Все це приходить із аналізом та усвідомленням метафоричної структури тексту історичного дослідження, оскільки тропи і фігури допомагають оформити та концептуалізувати думку в таких типах текстів, які не є літературними, і тим самим засвідчується сила власне літературності. Адже вона привноситься у цей текст завдяки асоціативності, символізації мислення, а також порівняльності, антитетичності як форм риторизації і творення цілісності.

Бачення Анкерсмітом ролі тропів у історичному письмі постає із розуміння амбівалентності ранньої праці Уайта, яка полягає у відповідному використанні літературних категорій. Адже літературна теорія хоча і "не все зробила для поглиблення суті історичного письма", однак вона сьогодні уже спроможна виступити, як уже було зазначено, методом дослідження, запропонувати свій інструментарій для вивчення його структури та функціонування. Так розрізнення "простої" хроніки і так званої суб'єктно означеної історії — це рух від факту до інтерпретації, оскільки індивідуальна розповідь про подію чи написання суб'єктно означеної історії є конструкцією, своєрідною решіткою, котра накладається на факти. Вона реалізується внаслідок застосування того ж принципу предикації, тобто пояснення незнайомого через знайоме, використання уподібнення і протиставлення, повторюваності та повернення мотиву як ознаки образупоняття, явища, речі. Останнє виводить конкретне на рівень абстрактних сутностей, символічного значення/смыслу.

Таким чином перелічені функції трансцендентального суб'єкта та метафоричної точки зору для нас є особливо важливими, оскільки це відповідає нашому уявленню про структурність, атомарність не лише історичного тексту, а й художнього твору, а відтак і про наявність "організуючого центру", а значить і головного елемента/компонента на кожному з рівнів структури твору. Хоча повторно зазначимо, що, окрім функціональної подібності, між трансценденталізмом і метафорою прослідковується і сутнісна типологія, та зауважимо, що концепція метафори Уайта зорієнтована переважно на модернізм, тому що для постмодернізму (вслід за Уайтом уточнює Анкерсміт!) характерна "іронія" як тропова форма художнього мислення. Для нас важливим у даному випадку є те, що метафора, і ширше — метафоризація (включаючи іронію), подібно до фаустівських спроб пізнаючого суб'єкта, прагне привести світ у "відпові-

дність" або "зробити його знайомим", особливо ту його сферу, яка емпірично сприймається як дивне і чуже. Саме тому сутнісне з його типологізацією трансценденталізму і метафори спрямоване на те, щоб трансформувати "інше у своє", спробувати перетворити "незнайоме у знайоме" [1, 84; 7, 163].

Попри всі історично, психологічно та естетично обумовлені, тобто підтверджені станом художньої свідомості "злети" та "падіння" метафори (Анкерсміт), незаперечним залишається той факт, що метафора взагалі є найбільш складним лінгвістичним і структуротворчим інструментарієм, який має у нашому розпорядженні для перетворення дійсності в уявний/образно-художній світ, здатний адаптуватися до мети і завдань людини. Адже вона "антропоморфізує" соціальну, інколи фізичну реальність, і, здійснюючи це, дозволяє нам у повному розумінні цих слів пристосуватися до оточуючої дійсності і стати для неї своїми. Така її спроможність сприяє творенню найяскравіших, неповторних образів і саме таких, у яких безпосередньо і якомога коротшим шляхом поєднуються елементи дійсності, особливо ті, що знаходяться часо-просторово на значній відстані один від одного [4, 119]. І що найважливіше — метафора спроможна, як уже було зазначено, перетворити незнайому дійсність у знайому, інакше кажучи, — вона завжди надає можливість розглядати менш відому систему в термінах більш відомої. Саме такий механізм і така якість образотворення, а звідси і спосіб проникнення в істину, є сутнісною ознакою метафори у художніх структурах.

Для нас така характеристика творення, а відтак і якості художнього образу важлива тим, що в ній демонструється і пояснюється метафоричний образ з його структурою, механізмом реалізації, що унаочнюється в структурі новелістичного мислення. Разом з тим, оскільки мовно-композиційна структура будь-якого твору є складною, ієрархічною, тобто володіє супідрядністю своїх компонентів/елементів, то відповідно і метафорична образність має такий же принцип градації образних цілісностей, тобто в межах від слова до мікро-образу-тропа, від деталі до образу і твору як образу. Тому ще раз наголосимо, що метафора/метафоризація для літературознавства — це не лише "лінгвістичний інструментарій", а й водночас, і в першу чергу, — тип мислення і форма образотворення, включаючи загальноструктурний рівень твору. Таке розуміння суголосне трактуванню її як структуротворчого принципу в інших видах мистецтва. Однак зауважимо: є проблема специфіки метафоричної об-



разності у різних жанрово-родових формах, особливо синтезованих, і зокрема — в таких суб'єктивованих структурах спосу, як новелістичні. Однак вичерпну характеристику особливостей і функції метафорики у таких жанрово-родових утвореннях зробити неможливо. Разом з тим вивчення цієї проблематики має започатковуватися більш поглибленою диференціацією категорій і понять як інструментарію проникнення у структуру художнього явища. Згадаймо пояснення Овсянико-Куликовським особливостей "чистої" лірики як словесної творчості, що є для нього "безобразною" [6, 18, 49]. Мовиться власне про ліричне ангажування слова, яке постає з інтонаційного малюнка, ритмо-мелодичного руху вірша як цілого, яке однак ще не здатне породити постичне. Тому лірика не в усьому співвідносна з поезією. Саме остання пов'язана з метафорикою, образним мисленням у слові як "грою" асоціації між словом-знаком і предметом зображення.

Наголосимо, що таке розрізнення спонукає задуматись над питанням подальшої диференціації та інтеграції у літературознавстві, зокрема щодо новелістичних жанрів, понять ліричного і образного/метафорично обумовленого. Адже така специфікація не може мати свого розвитку без виявлення більш широкої типології ліричної (не ліризму як такого!) та епічної рефлексії.

Ще Гегель, розглядаючи у своїй "Естетиці" поетичне і прозаїчне, наводить розрізнення їх за суб'єктивним ставленням до світу, окреслює специфічний зміст і відмінності у суб'єктивних відношеннях до світу. Для нього поезія — це оприлюднення істинного, це — знання, яке поки що не відділяє всезагального від його живого існування в окремому, не протиставляє ще закон і явище, але усвідомлює одне в іншому і через інше. Адже вона (поезія) продовжує перебувати в "субстанціональній єдності." Вона ще не витворила такого розмежування і наступного простого поєднання розмежованого. Гегель вважав: при такому способі споглядання " усе, що поезія обирає, вона репрезентує як замкнену в собі і тому самостійну цілісність, котра може бути багатою і надто широкою за охопленням умов, індивідів, дій, подій, почуттів і способів репрезентації, але повинна складати весь широкий комплекс як замкнений у собі самому, як породжений і такий, що рухається чимось одним, частковим виявом котрого стає та чи інша деталь. Так всезагальне, розумне виражається у поезії не в своїй абстрактній всезагальності і зв'язках, вироблених філософією, і не в умоглядному співвідно-

шенні своїх сторін, а швидше як щось живе, що є одухотвореним, яке все собою визначає, причому таким чином, що всеохопна єдність, істинна душа цього життя діє і проявляється зовсім приховано, ізсередини" [2, 356].

Отже в поезії створення образів і говорене існує для того, щоб бути "висловленим" [2, 357]. Прозаїчна ж свідомість, на думку Гегеля, розглядає обшир матеріалу дійсності у плані мислених, усвідомлюваних зв'язків причини і наслідку, мети і засобів та інших категорій обмеженого мислення і взагалі в плані передумов всього зовнішнього і кінечного. Однак проза в меншій мірі, ніж поезія / лірика, творить ту "вільну єдність" [2, 358]. Адже у прозі "усе особливе" постає то як самостійне, то вступає у простий зв'язок з іншим і таким чином осмислюється лише у своїй відносності і залежності [2, 358]. І насамкінець суттєве зауваження/ висновок, що постає із розмежування/градації поезії та прози, лірики та епосу, а відтак може виступати методом як розмежування, так і єдності/цілісності, художнього синтезу: "зовнішньо живе є мертвим для більш глибокого смислу, якщо із нього не світиться нічого внутрішнього і значимого у самому собі в якості його істинної душі" [2, 358].

Зокрема, лірична рефлексія постає із переважання суб'єктивної форми вираження свідомості з індивідуальними жанрово-родовими відмінностями її типології у творчості. Звичайно ж, така якість породжується завдяки оприлюдненню внутрішнього світу як вираження душевного стану. Цей спосіб відображення внутрішнього життя виступає єдиною сферою, а відтак і єдиною формою та кінцевою метою, що постає завдяки словесному самовираженню суб'єкта. Тут, на думку Гегеля, нема потреби переходити на дію, адже зміст ліричної рефлексії немов би затримується у сфері внутрішнього життя. При цьому нема можливості побачити реально/предметно, часо-просторово уявно представимий образ світу ("субстанціональну єдність"), його зовнішній рух як подію, що, звичайно ж, є специфічним для епосу. І останнє: навіть найбільш виразно субстанціональне і об'єктивне, пройшовши через призму суб'єктивності (суб'єктивної свідомості), отримує інший статус у ній, а саме як своя пристрасність, своя настроєність/рефлексія і як присутнє в ній в даний час їх породження [2, 420].

Звичайно ж, інший принцип має бути в основі епічної рефлексії, адже основний зміст епічного методу пізнання полягає у відтворен-

ні всезагальних зв'язків у світі, пропущених через ту ж свідомість, але вже як інструментарій, здатний створити завершений у пізнавальному своєму призначенні і цілісному спрямуванні світообраз, тобто образ "не одного", не локальний, а навпаки — широкий, панорамний, тобто образ "багатьох і вся". Такий зміст об'єктивується у визначеній стильовій, подекуди суб'єктивно забарвленій жанровій маркованості і головне — сюжетності.

Узагальнимо сказане: безсумнівно, що саме із суб'єктно-об'єктних відношень гносеологічно постає того чи іншого роду художня реальність чи рефлексія — світ твору. Вона визначається як своєрідний/ індивідуальний метод пізнання. Тому призначення ліричного методу, співвідносного з ліричним/екзистенційним "Я", зумовлюється суб'єктною свідомістю, її цілісністю. При цьому носієм такого типу свідомості / рефлексії має виступати об'єкт як інструмент, який ініціює цю свідомість на не стільки безпосередньо смислопородження, скільки на образотворчу діяльність, яка знаходить своє вираження в поетичному мовленні. Додамо, що при відсутності інтенціональної спрямованості на об'єкт, художня свідомість/рефлексія "замикається на собі" [4, 140], продукуючи лише ліризм. Така художня рефлексія не здатна на будь-яке формозавершення. Причина в тому, що вона не спроможна оволодіти передумовами художнього методу. Отже в основі структурної та історичної означеності методу має бути взаємодія (і саме з пізнавальною метою!), об'єкта і суб'єкта. Така взаємодія, а вслід і домінанта (об'єктність чи суб'єктність як ціле!), визначає типологію ліричного чи епічного способів рефлексії та їх специфіку.

Саме Гегелю належить методологічне судження, що залежно від домінанти — "цілісність об'єкта" чи "цілісність суб'єкта" — можна говорити про епічний чи ліричний характер художнього образу [2, 224]. Зауважимо, що цілісність у Гегеля — це "замкнене ціле", "завершена видимість", "внутрішньо пов'язана цілісність особливостей" [2, 203].

Таким чином виходить, що метафоризація і є принципом творення образних цілісностей — об'єкта в епосі і суб'єкта — в ліриці. Поетика ж новели, особливо починаючи з кінця ХІХ ст., засвідчує переважання суб'єкта при наявності цілісностей об'єкта. Цілісність суб'єкта у новелі може фіксуватися в оповідних, фізично-просторових, психологічних, стильових/пафосних точках зору, водночас завдяки фабульній організації/розповіді "про сюжет", та при умові внутрішньо-психологічного образотворення — руху думки, почуття.

Все це, без сумніву, виводить метафоризацію на рівень одного з головних чинників у творенні всезагальних зв'язків, в яких народжуються уявлення, смисли, концепти.

## Література

1. Анкерсмит Ф. Р. История и тропология: взлет и падение метафоры. — М., 2003.
2. Гегель Г. Эстетика. В 3-х т. — Т. 3. — М., 1971.
3. Деррида Ж. Структура, знак і гра у дискурсі гуманітарних наук // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. — 2-е вид. / За ред. Марії Зубрицької. — Л., 2002.
4. Иванюк Б. П. Метафора и литературное произведение (структ.-типол., истор.-типол. и прагм. асп. иссл.). — Черновцы, 1998.
5. Каллер Джонатан. Теория литературы: краткое введение / Пер. с англ. А. Георгиева. — М., 2006.
6. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Теория поэзии и прозы: Теория словесности. — Петроград, 1917.
7. Потебня А. А. Теоретическая поэтика. — М., 1990.

Ганна Великодна



## ХРОНОТОПІЧНА ОБРАЗНІСТЬ У ЛІРИЦІ

З'ясовується хронотопічна природа лірики і специфіки її виявлення, розглядаються найбільш характерні в українській поезії хронотопічні образи, зокрема — образ міста.

**Ключові слова:** лірика, хронотоп, образ.

The article is dedicated to the investigation of time and place in lyric poetry and the specific character of their manifestation. The most characteristic images of Ukrainian poetry, in particular, the image of the city, are being analysed.

**Keywords:** lyric poetry, time place, image.

Родова і жанрова, отже, і хронотопічна своєрідність лірики трактується дослідниками по-різному, але всі вони визнають лірику одним із трьох основних літературних родів (поряд з епосом та

драмою). Теоретичне визначення родової змістовності лірики бере свій початок від Платона й Аристотеля, прийнято вважати, що сам термін ввійшов у вжиток лише у V ст. до н.е. Продуктивними у визначенні лірики як роду є і формальний критерій, і змістовий критерій; у контексті останнього лірика традиційно тлумачиться з огляду на "відоме гегелівське положення про суб'єктивний образ об'єктивного світу" [9; 90]. "За своєю сутністю, — писала Л. Я. Гінзбург, — лірика — це розмова про значне, високе, прекрасне (іноді у суперечному, іронічному переломі); свого роду експозиція ідеалів і життєвих цінностей людини. Але також і антицінностей — у гротеску, у викриванні та сатири..." [1; 8].

Хронотопічна образність є універсальним типом образності, присутнім у будь-якому творі, тому що саме за її допомогою встановлюється адекватність між реальною та художньою дійсністю, відбувається активна взаємодія свідомого і не свідомого, яка породжує смислову різноманітність твору. Лірична поезія здатна невимушено та широко фіксувати часопросторові уявлення, пов'язувати почуття з фактами побуту та природи, історії й сучасності.

Хронотопічна природа лірики має свою специфіку виявлення, починаючи з процесу формування та виявлення художнього хронотопу. Лірика постає внаслідок проявлення ліричного родового начала. Ліричне — це художня концепція дійсності та спосіб її осягнення [Див.: 16; 361], що має власний художній часопростір. Отже, ліричний часопростір є складовою художнього хронотопу.

Тому ліриці властива хронотопічна образність, яку можна визначити і на рівні форми, і на рівні змісту. Формально часопросторова образність пов'язана з прямими часовими і просторовими координатами, що набувають у ліричному творі образного значення. Наприклад, у вірші Т. Шевченка "Так сміються з України Сторонні люди!": "Встане Україна. / І розвіє тьму неволі..." [11; 36], чітко окреслений просторовий топос України. Автор висловлює свої сподівання на отримання свободи для України, а також закріплення за нею образу вільної країни.

У вірші О. Олеся "З журбою радість обнялась" просторовим образом виступає інтимний світ героя, з життя якого вихоплюється одна мить, що висвітлює складне психологічне самоусвідомлення:

В обіймах з радістю журба.  
Одна летить, друга спина...

І йде між ними боротьба,  
І дужчий хто — не знаю я... [11; 164].

Отже, ми бачимо, що хронотопічна образність передбачає наявність у творі реалістичних форм топосу, тобто, образів, що виринають з пам'яті, думок, почуттів, сподівань ліричного героя і встановлюють адекватність, зв'язок художнього світу зі світом фізичним.

Для лірики характерна хронотопічна образність, яку ми визначаємо за змістом. Наприклад, ліричний пейзаж може виражати різний смисл (авторське почуття, почуття ліричного героя) чи слугувати загальним емоційним фоном, але обов'язково він має хронотопічний смисл. Наприклад, поезія Т. Осьмачки "Скитські вогні", що фактично стала гімном українському степові, виразно ілюструє сказане:

Гей, степе мій,  
підпер ти ріками моря,  
щоб не схитнулися вони  
на ниви хлібороба...  
Ти запалив дзвінкі вогні  
великих сизих рос,  
що з ранків падають на обрій —  
на вічний твій покос... [13; 347].

Поет прагнув образно простежити історичний шлях України і пройти "по шляху віків", усвідомивши, куди летить новий вік і якою буде майбутня доля українського народу.

Подібне зустрічаємо і у вірші сучасної поетеси М. Кіяновської:

Яка весна! І дощ! Танцюють шибки,  
І віхолою вогники здаються.  
А вершник-сонце ставить хмару дибки,  
Що аж підківки золотом сміються [5; 64].

Хронотопічна образність в ліриці дуже тісно пов'язана з особливостями творчого мислення автора, з його здатністю тим чи іншим способом, більш чи менш виразно мислити образи в часі і просторі. Тому у різних авторів присутність хронотопічної образності заявлена в різній мірі і по-різному виявляється. Творче мислення — це втілення загальних закономірностей мислення людини на рівні художніх узагальнень.

"Суб'єктивно-ліричне начало стає одним із провідних засобів художнього узагальнення. Воно проявляється як в структурі поетичних образів, так і в сюжетно-композиційній побудові твору, авторських медитаціях. Напружена емоційність, абсолютизація почуття й емоційного сприйняття навколишньої дійсності обумовлює перевагу ліричного світосприйняття, яке не дозволяє митцю залишатись байдужим до всього ним зображуваного" [7; 201].

Крім того, хронотопічна образність в ліриці ближче до архетипічних смислів, і це пояснює більшу міру узагальнення з нею пов'язаного та істотнішу символічність. А отже, ліричне концентрується на суб'єкті, уподібнюючи його різноманітності, на противагу епічному, що розподібноє різноманітності об'єктів, індивідуалізує його [Див.: 16; 363].

Архетипи у ліриці виявляються через символи, образи уяви, які мають прихований сенс і потребують відповідного тлумачення. У ліричних творах архетип виступає ідеєю, персонажем, об'єктом, випадком, що "охоплює найбільш суттєві риси, які є первісними, загальними, універсальними" [7; 65]. У процесі розгортання хронотопічної образності архетип переходить у праобраз, а вже на цій основі формуються просторові і часові образи.

Найпоширенішими є архетипи лісу, землі, неба, міста, води, дзеркала, вікна тощо. Тому не випадково так часто вони зустрічаються в ліричних творах.

Одним з найхарактерніших хронотопічних образів є образ міста. Прослідкуємо, як еволюціонує образ міста у поетів, що відносяться до різних поколінь, епох, генерацій. Урбаністика української літератури починається від Шевченка. Ще О.Забужко у монографії "Шевченків міф України" дала щонайблискучіше дослідження образу Петербурга, міста-молоха у поезії Кобзаря. У його поемі "Сон" зображена не тільки Україна, але й вся гноблена, змучена Росія.

Картина Петербурга змальована топографічно точно. Ліричний герой летить над широкими просторами імперії і бачить Україну, Сибір, а в його руднях — загнаних царем на каторгу декабристів; бачить самодержавний Петербург ("На багнищі город мріє" [15; 235]):

А в городах, мов журавлі,  
Замуштрували москалі;  
Нагодовані, обуті,  
І кайданами окуті... [15; 235].

Образ міста постає крізь призму образів людей, що його населяють. Отже, перед нами — місто солдатської муштри і поліцейської палиці. Туманна столиця представлена зловісним образом, вивіреною історичною пам'яттю народу: душі козаків, кості яких стали фундаментом Петербурга, звинувачують перед Богом мідного вершника.

Хронотопічний образ міста у поемі Шевченка — це перший образ міста в українській літературі, що має свій художній розвиток і реалізацію у творах поетів наступних епох.

Подивимось під зазначеним кутом зору на поезію О. Забужко. Що стосується О. Забужко, її місто — це своєрідний полос на зламі духовної культури і технічної цивілізації, яка породила інший нервовий швидкоплинний тип сприйняття, яка з незвичайною проникливістю відкрила зворотній бік людської цивілізації — бездуховність. О. Забужко далека від замилювання ідилічністю міста Києва, далека від оспівування українських краєвидів. В її віршах немає романтичного захоплення містом. Це — холоднуваті, дещо песимістичні, міські замальовки.

О. Забужко у багатьох своїх віршах використовує образ міста, і у кожному є вказівка на час і місце дії: час теперішній, місто Київ. Наприклад: "По Хрещатику йде чоловік у засніженім шарфі..." [2; 84], "Осінь, що гірко пропахла Подолом" [2; 49], "Вогняного напни плаща — і опівніч лети на Хрещатик!" [2; 80] тощо.

Цікаво урбаністичний образ міста у ліриці О. Забужко пов'язаний з міфологемою народження. Місто виступає у одному з віршів поетеси в образі матері: "Чути, як дихає місто, — як мама вві сні, / Знати, що можеш до подиху цього припасти" [2; 11], а в іншому — в образі дитини: "У вітрі на широкому плечі / Моє маленьке, ношене під серцем / Безлюдне місто плаче уночі" [2; 15].

О. Забужко створює цілий ряд символічних образів розподіленості, розмежованості міста. Це — телевізор, вікна, сходи, ліфт тощо. У вірші "Алегро" з циклу "Нічні метелики" авторка пише:

Хочеш — кричи: хто почує тебе  
з цих освітлених вікон,

В кожному з яких є на кожного свій телевізор? [5; 29].

Так визначає вона нашу загальну роз'єднаність, осібність окремої людини в суспільстві, де кожен сам по собі і до його болю та страждань нікому немає діла, людську самотність, нарешті. Ці ря-



дки О. Забужко звучать як поетичний переклик з віршем Олени Матушок "Урбаністичний мотив" (зб. "Телефон довіри"):

...А нас розділяє не стіни — байдужість,  
 Ота, що одвічно бере за живе.  
 Отак і живемо. А вечір приходить —  
 У дверях швиденько повернем ключа...  
 Тоді на гармонь обертаються сходи  
 І тихо до ранку самотньо звучать [8; 152].

В ліриці О. Забужко символ відстороненості, замкнутості — вікна, в кожному з яких є на кожного свій телевізор. У О. Матушек цей символ — сходи, що самотньо звучать до ранку, як гармонь.

Урбаністичний топос, як правило, концентрує в собі негативні ознаки: самотність, ізоляцію, мовчання. Цей замкнений простір, наче полон, стає на заваді поетичної творчості митця.

Отож, можна сказати, що хронотопічний образ міста як художній топос започаткувався реалістичним зображенням; поступово розвиваючись, образ міста набуває і романтичної ідилічності, і похмурої символічності.

Одним з цікавих хронотопічних образів у поетичних текстах О. Забужко є образ дзеркала: від жіночого кокетства до справжнього нарцисизму, а від нього — до самопізнання, до гострого відчуття зникомості всього суцього, до нежданого — негіданого — і доволі похмурої — теології хреста ("Я бачу у свічаді знак хреста...") [Див.: 14; 8]. Дзеркала у віршах поетеси слугують засобом проникнення в інші світи і, водночас, відбиття зникомого світу. Ця "потойбічна" орієнтація віршів О. Забужко не є, однак, засобом втечі від дійсності, а скоріше — спробою висвітлити таємницю життя. Обидва світи нерозривно поєднані. Це пов'язане з безкінечним множенням авторського "я". У сонеті "Мов дзеркальце заднього огляду..." завдяки пам'яті відкривається інший шлях у "задзеркалля" — в дитинство.

Мов дзеркальце заднього огляду, образ дитинства  
 Рукою направо — і наведений промінь схопи [3; 106].

Поетеса повертається до того принципово важливого моменту, коли в безтурботне дитинство уперше вторгається відчуття болю й усвідомлення власної смертності. Дитина, що живе в кожному поетові, навчає його вищої правди: як поєднати людську вмирущість

із дитячою безтурботністю. І хоча "темні алеї уже поглинають цей шойно сотворений світ" [2; 76], поет сприймає його як сяйливу мить епіфанії (стан миттєвого осяяння, пізнання).

Традиційні мотиви у ліричних творах часто пов'язуються з відображенням природних явищ, особливо водної стихії. Наприклад, у творчості М. Кіяновської постають образи ріки, океану, дощу, слів: "І тане літо дощиком на скронях" [6; 41], "Люди в колбах плачуть і радіють" [6; 66] тощо.

Образ води ще здавна вважався символом очищення, оновлення життя людини. "У міфологічному мисленні виробився несвідомий погляд на воду як на виключну питому стихію життя й відчуття води як невичерпаного джерела прагнення й сили... Цей образ є символічним втілення моральної чистоти й досконалості, як система очищення людини для утвердження вічного, навіть катарсисного начала твору" [10; 202].

У творах О. Забужко вода стає символом минулого, з якого, як з пам'яті, вириваються давно забуті образи. Наприклад: "Ти потім прийдеш із дощу, в перекошенім шарфі картатім, — / Як з пам'яті пальців моїх твоє мокре волосся мине... [3; 49]. То водна стихія символізує людське життя:

Але для чого я ввійшла в цей світ,  
У цей народ, у цю ріку безмежну [3; 120]

чи уособлює собою плін часу:

Мов мертва слава, йшли по водах часу —  
І не вертали в пам'ять поколїнь... [3; 220].

Символічним є поєднання образів води і часу. Як вода спливає і її не можна повернути назад, чи вступити в ту ж саму річку двічі, так не можна і повернути час, прожити ту ж хвилину ще раз чи змінити її плін.

Хронотопічна образність у ліриці істотно зумовлена такою її своєрідністю, як презентність (теперішність) ліричного почуття. А це зумовлює, в свою чергу, те, що вона не претендує на панорамність (масштабність) репрезентації часу та простору, але інтенсифікує його, надає йому психологічної, емоційної глибини і одночасно універсалізує.

Лірика виділяється з-поміж інших літературних родів за часовим модусом взаємозв'язку між суб'єктом і предметом висловлювання.

У ліриці предмет висловлювання завжди залишається суб'єктивним, тобто розчиненим у свідомості суб'єкта висловлювання, зафіксованим у "перманентному теперішньому" [Див.: 4; 4]. Тому такі вчені, як Жан-Поль (Ріхтер), Р. Якобсон, Гачев та ін., дотримуються такої асоціації: "лірика — почуття, що міститься у теперішньому" [12; 397]. Але у ліриці у формі теперішнього часу можуть зображуватися події у минулому (спогади) чи майбутньому часі (сподівання).

Взагалі у ліриці відбувається "стягування" трьох часових площин в одну (властивість презентності художнього почуття)", на протилежну диференціації минулого, сучасного, майбутнього у епосі [Див.: 16; 362].

Яскравим прикладом "стягування" часових площин може слугувати уривок з вірша О. Забужко "Самогубче дерево", де античні візії героїні про Трою переплітаються з візіями про Чорнобильську катастрофу:

Сам собі очужилий, народ викликає героя —  
ОЗК\* ізносивши, стоптавши по зонах бахіли,  
Видибаючи прахом з рудих сіверянських лісів,  
Закликає народ:

— О пощо тобі Троя, Ахіле,

І допоки нам жати твій буйний нелюдський засів? [2; 136—137].

І Троянська війна, і Чорнобильська катастрофа — це найпотужніші трагедії свого часу, з наслідками яких не можна не рахуватися. Ці трагедії вплинули на розвиток як своїх територій, так і інших народів (їх економічний та екологічний стан). І ОЗК, і бахіли, які носили по Чорнобильських зонах, і сіверянські ліси є засобами універсалізації образу Чорнобильської катастрофи, після якої на цих землях нічого не виросте через смертельне випромінювання:

Тож на згарищах Трої відтоді ніщо не росте.

Це проміння смертельне — смертельне, як бета і гама [2; 137].

Отже, хронотопічна образність ліричних творів українських поетів в якійсь мірі залежить від епохи, в якій вони живуть і творчо працюють, але в більшій мірі часопросторова система образів залежить від авторського бачення світу, від його здатності творчо осмислити цю епоху і за допомогою художніх образів сформувати альтернативну художню дійсність.

## Література

1. Гинзбург Л. О лирике. — М., Л.: Советский писатель, 1964. — 382 с.
2. Забужко О. Диригент останньої свічки: Поезії. — К.: Рад. письменник, 1990. — 143 с.
3. Забужко О. Друга спроба: Вибране. — К.: Факт, 2005. — 320 с.
4. Іванюк Б. Жанрологічний словник: Лірика. — Чернівці: Рута, 2001. — 89 с.
5. Кіяновська М. Інкарнація: Поезії. — Київ-Львів: Київська Русь, 1997. — 95 с.
6. Кіяновська М. Міфотворення: Поезії. — К.: Смолоскип, 2000. — 107 с.
7. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. — К.: ВЦ "Академія", 1997. — 752 с.
8. Лобовик І. Диригент останньої свічки // Вітчизна. — 1992. — № 2-3. — С. 149-155.
9. Моринець В. Сучасна українська лірика: модель жанру // Сучасність. — 1996. — № 6. — С. 90-100.
10. Пасісниченко Г. Ліричне як засіб художнього моделювання дійсності в "Зачарованій Десні" О. Довженка // Роди і жанри літератури. Зб. наук. пр. за матер. міжвуз. конф., присвяченої пам'яті проф. Г. А. В'язовського. — Одеса: Астропринт, 1997. — С. 200-203.
11. Погребенник В. Українська класична література (кінець XI-XX ст.). — Львів: ТзОВ "Джерела Львівщини", 1998. — 200 с.
12. Сквозников В. Лирический род литературы // Теория литературы. Роды и жанры. Основные проблемы в историческом освещении / Под ред. Ю. Б. Борева. — Т. 3. — М.: ИМЛИ РАН, 2003. — С. 394-420.
13. Усі українські письменники / Упоряд. Ю. І. Хізова, В. В. Щоголева. — Харків: Торсінг плюс, 2006. — 384 с.
14. Ушкалов Л. // Забужко О. Друга спроба: Вибране. — К.: Факт, 2005. — С. 7-16.
15. Шевченко Т. Кобзар. — К.: Дніпро, 1969. — 700 с.
16. Шупта-В'язовська О. Ліричне та епічне родові начала в структурі художнього часу // Міжнародна асоціація українців. Літературознавство: [Матеріали IV конгресу міжнародної асоціації українців]. — Кн. II. — К.: Обереги, 2000. — С. 360-365.

## МЕДІЄВІСТИЧНІ СТУДІЇ

*Людмила Мостова*



### НАРОДОЦЕНТРИЧНІ ПОГЛЯДИ ІВАНА ВИШЕНСЬКОГО

У статті мова йде про народоцентричні погляди видатного полеміста XVI — поч. XVII ст. Івана Вишенського

**Ключові слова:** народоцентризм, загальнонародні ідеали.

The article is dedicated to the investigation of people centralism views of the famous polemic of XVI–XVII c. Ivan Vyshenskiy.

**Keywords:** people centralism, national ideals.

Особливістю розвитку української літератури кінця XVI — початку XVII ст. було те, що на цьому процесі своєрідно позначилися ідеї Відродження та Реформації. Це стосується, перш за все, творчості Івана Вишенського — письменника-полеміста, мислителя. В складний час наступу польсько-шляхетського, литовського та українського панства пролунали полум'яні слова мислителя, який став на оборону прав рідного народу. На думку Г. Грабовича, "він загальноновизнаний найцільніший письменник періоду відродження українського культурного життя кінця XVI — початку XVII ст." [1, 239].

Іван Вишенський — людина не лише багата духовно й інтелектуально, але й навдивовижу сильна й вольова, займає активну життєву позицію, бореться з негативними суспільними явищами. Творчість Івана Вишенського сприймається як своєрідний духовно-інтелектуальний феномен, а її вивчення потребує сучасного осмислення, бо художній спадок письменника не втратив актуальності і в наші дні завдяки вираженим у ньому загальнонародним ідеалам. І. Франко писав: "Перша і найвидатніша прикмета характеру Вишенського — се живе чуття і жива фантазія, то єсть те, що становить

поета, пропагандиста, агітатора. Вся натура його рветься до гарячої любові, сильної ненависті, глибокого пошанування; рівнодушних, холодних відносин до людей чи ідей він не знає" [5, 198].

Народоцентрична ідея знаходить своє вираження у всіх творах громадянського, пафосного звучання, тому що письменник творив у доленосний для нашої Батьківщини період, який визначив подальше життя на багато років уперед. "Він перший у нашій країні писав Іван Франко, — різко та сміло підніс голос в обороні того бідного робучого люду, показуючи панам і владикам, що той мужик — їх брат, а не проста робоча худоба, що він радується й терпить як чоловік і хоче жити як чоловік" [4, 272]. Народоцентризм набуває загостреного виразу, коли письменник звертається до проблеми відродження прав рідного народу.

Свою любов до України, до свого народу він висловив у емоційно пристрасних писаннях, які слав з Афону. Почуття обов'язку перед народом, потреба боротьби саме у цей важкий для країни час підноситься у творах письменника на висоту суспільного ідеалу, громадянського обов'язку: "Бог з вами і я". У формі експресивних творів-памфлетів, соборних послань, полемічних трактатів, діалогів, гнівних виступів Іван Вишенський звинувачує тих, хто свідомо чи несвідомо принижує український народ. Він говорить про те, що боліло в повсякденному існуванні. В його творах переплітаються, зіштовхуються й вибухають складні думки про долю народу. І як вважає І. Франко, ці убоління за свій народ "продиктовані не абстрактною християнською доктриною, а близьким і докладним знанням життя того народу" [4, 274]. Перебуваючи на Афоні, чернець-аскет І. Вишенський, не зневірився у світі, не зрікся свого народу, не став байдужим до нього, а вів діалог, полеміку із своїми співвітчизниками. Без сумніву, може виникнути питання: чому такий палкий патріот, що рішуче виступав своїм словом на захист народних прав, не залишається на рідній землі, а від'їжджає на Афон, не живе її бідами і стражданнями, не стає поводитирем-пророком, а споглядаючи збоку, не зсередини, небайдуже коментує події тогодення? Це цілком слушні думки. Однак відповідь на них могла б дати одна людина — сам Іван Вишенський. Без нього — це наші домісли і припущення. Мабуть, внутрішня роздвоєність і стала причиною життєвої гойдалки: від'їзд або, можливо, втеча на Афон, відстороненість від світу, з одного боку; нетривале повернення в Україну, постійні палкі послання з втручаннями в долю рідного народу, —

з іншого. Чернець-аскет, з глибинною потребою служити Богу і, водночас, палкий патріот з жагучою потребою допомогти власному народу. Цей внутрішній неспокій, постійні вагання, суперечність самому собі, можливо, не дають вгамуватися тим протиріччям, що жили в його душі і так мучили його. Здається, що він часом переростає чернечу рясу, а інколи — ніби приховується за нею. Але за будь-яких умов, Іван Вишенський — це та неупокоєна душа, що постійно живе бідами і радощами свого народу, не може повністю замкнутись у створеному власноруч суспільному вакуумі.

Письменник, занепокоєний станом людського суспільства, відчуває гостроту духовної кризи і відсилає свої трактати із посланцями на батьківщину: "Треба було йому основно зректись того світу з усіма його повабами та покусами, з усею його моральною байдужістю або й гнилизною, щоб викресати зі своєї душі такий могутній огонь, який горить в писаних словах Вишенського і не перестає й досі промовляти до нашого серця" [4, 266].

В стані аскета, мабуть, він прагне віднайти душевну рівновагу й гармонію. Він сприймає його як джерело сили й зосередженості в собі, як запоруку інтенсивного духовного саморуху. У відриві від світу він вбачає духовний порятунк, залишається на самоті сам з собою, відгороджується від лицемірства й жорстокості дійсності. Це його особистий вибір, його власна доля: "Вільно людині, й самовладу вона має, захотіти спастись чи загинути, померти чи живою бути, сином божим чи сином диявольським стати — це у волі людській лежить" [2, 107]. Проте Іван Вишенський не мириться з існуючим порядком, не зрікається народу, тих, хто залишився у тому світі. Він живе його муками і поневіряннями, полум'яно стає на захист прав і свобод простого люду: "Чи не ваші милості голодних оголоднюєте і чините спраглими бідних підданих... Чи було, що ви одягали голіх? Чи не ваші милості самі оголюєте: з обори коні, воли, вівці у бідних підданих забираєте; податки грошові, податки поту й труду від них витягуєте; із них живого лупите, оголюєте, мучите, морите, гоните до ком'яг та шкут, не зважаючи на час; взимку і влітку, в негоду, а самі, як ідоли, на одному місці сидите або, коли й трапиться, перенести на інше місце того ідолотворного трупа, безскорбно переносите його на колісках, так наче ви вдома сидите. А бідні піддані і день і ніч на вас трудяться й мучаться, ви ж бо, їхню кров, силу, працю і старання висмоктавши і починивши голими в оборі та коморі... а ті бідні піддані простої доброї серм'я-

жки не мають, щоб покрити голизу. Ви з їхнього поту мішки повно напихаєте грішми золотими, талярами, пів талярами, ортами, четвєртаками, потрійними суми докладаєте, шукаєте в шкатулках місця, де б котрій особі з тих згаданих грошей гідно було б спочивати, а тії бідолахи шеляга, за що солі купити, не мають" [2, 66]. Письменник глибоко стурбований суспільним злом в Україні. Він переконаний, що це прояви "диявола-миродержця", який хоче занапастити світ, підкоривши його своїм підступним прагненням. Свій гнів автор спрямовує проти диявольських прислужників — короля польського, папи римського, владик, які заради ситого життя зрадили і народ, і віру: "Безбожні владики... навчаються зваб, хитрості людської, неправди, лихослів'я і судового диявольського суєслів'я та догодження" [2, 60]. Він симпатизує "хлопам", "кожом'якам", "сідельникам", "швецам", обороняє їх права і гідність.

Саме на ідеалах рівності перед Богом і свободи базується його філософська концепція очищеного і праведного суспільства. Рання християнські ідеї справедливості пасують переконанням мислителя. Він вважає, що насильство і тиранія походять від спокус земного життя, а тому їм треба протиставити соборне правління, засноване на визнанні рівності й гідності всіх людей від природи і перед Богом. Визнання рівності не дозволить ставати вище над іншими, бо і Христос не виставляв свою зверхність: "Сам усім, а не одному ноги вмив і показав першість в останньому сам від себе по-рабському, а не по-панському" [2, 161]. Письменник неодноразово підкреслював, що християнське братерство стане запорукою до народного щастя.

Ідеальним І. Вишенський вважає суспільство, складене з громад, без приватної власності, де все заробляється власною працею. В цьому суспільстві панує рівноправність, немає панів, владик, царів, які породжують несправедний розвиток суспільства. Народ повинен повернутися до первісної чистоти, праведності. Слід побудувати "розум... духовний, простий, смиренний, покірливий і мовчазний" [2, 76]. Письменник міцно тримається за патріархально-родові цінності, базуючи їх на утопічно-мислительних засадах про бідність та глупоту, що вищі за всякий розум.

Він виступає проти суспільства, поділеного на бідних і багатих, виголошуючи програму рівності між усіма в суспільстві: "А що бачиш у собі вищого від інших людей, чи що більше від інших умістити гадасш? Чи не земля ти від землі, як і той убогий і голий сіромаха?.. Чи голова в тебе не на тому самому місці стоїть, що



і в убогого? А очі, слух, смак, ніздрі, руки, ноги чи не так само розмішені, як в убогого? А губи, зуби, язик, горло чи не в таких-таки місцях, що і в убогого? А серце, черево, нутро, селезінка, кишки і прохід у тебе не там, де вони в убогого? Чи смерть не вхопить тебе так само, як убогого?" [2, 55]. Його роздуми, в переважній більшості побудовані на градаційних питаннях, фіксують єдність письменника-громадянина зі своїм народом, глибоку обізнаність із сучасним станом речей у суспільстві. Отже, ні відстань, ні самоізоляція від світу, ні ідеологічні розходження з братчиками не змогли побороти гуманістичні погляди мислителя на відносини між різними категоріями населення. На думку Михайла Насенка, "абстрактна християнська доктрина була тільки приводом творчості, зовнішньою оболонкою, а зміст його творів складали могутній вогонь, сміливі, гарячі слова на захист поневоленого й занедбаного люду" [3, 184]. Його думки вибухово-емоційні, несамовиті, коли йдеться про долю народу. Отже, можна стверджувати, що народоцентричні ідеї є наскрізними в його творчості. Тоді як же сприйняти слова Івана Вишенського, висловлені в "Посланні до Домнікії", після повернення з України: "Я з народом заповітів не закладав і відповідей не творив; але народу я не знаю, бесідою з ним не спілкувався і на очі не здибувався... Що за привід — народні страсті і якого народу, не можу зрозуміти?" [2, 178–179]. Це, виходить, відхід від ідеалів, повне перекреслення власних поглядів на майбутнє життя народу, якого "на очі не здибувався". Гадаю, що в цьому висловлюванні за письменника говорить образа на Львівських братчиків, які довго чекали його і які не побачили в ньому того керманича, голос якого лунав з послань. Вони вимагали від мислителя більш дійової позиції, аніж лише гнівні промови з чужини. Їм потрібен ватажок, що з ними поруч щоденно, сохвилини. Тому і змушений лукавити Іван Вишенський, запитуючи: "Чому мене чекають? Може, позичив що у кого і маю віддати борг?". Він переконався і усвідомив, що прірва, яка утворилася в часово-просторовій площині, віддалила його від колишніх однодумців, зробила неприйнятними його міркування. Це був крах стосунків, але не ідеалів мислителя.

Однак, попри всі розходження з представниками Львівського братства, твори Івана Вишенського порушують чимало аспектів громадянського, суспільно-політичного життя українського народу, передають енергію в боротьбі за досягнення громадянських ідеалів.

Письменник постійно шукає способів духовного звеличення і звільнення людини. Саме в цих шуканнях і вималювався образ високодуховної людини. Як слушно зауважив Вал. Шевчук, "ані багатство, ані високе становище не є передумовою моральних чеснот — людина тільки своєю духовністю висока. Саме на цій основі будує І.Вишенський трохи дивну для нас апологію ченця — людини, одягненої у нечупарну одягу, нічим зовні не прикрашеної, але високої духовної чистоти... Це можливий ідеал, модель Людини, яку вимріяв полеміст, міркуючи про світ і життя, і яку прагнув наслідувати особисто, — модель цілком утопічна, як утопічні всі позитивні побудови ідеального світу, які ми знаходимо у творах Вишенського" [5, 210–211]. Але водночас це поступ до реформ, хоча і утопічних. Ідеальне суспільство, побудоване на первісно-християнських доктринах, всевітнє чернецтво — ось, на думку І.Вишенського, еталон народного добробуту. Саме тут людина зможе почувати себе вільною від тотального гноблення.

П. К. Яременко стверджує: "Іван Вишенський — постать складна і суперечлива. В одному він зрозумілий для нас — в любові до рідного краю, до свого народу, і ще — у своїх демократичних симпатіях" [6, 113]. Безперечно, письменник своїми творами довів прагнення до кращого майбуття рідного народу, в яке вірив беззастережно і зворушливо. В його творах турбота про свій народ поєднується з роздумами про смисл життя, розглядаються вічні морально-етичні критерії. Він прагне до ідеально-духовної чистоти суспільства, протестує проти зла, насильства, протиставлення низів і панівних верств. Іван Вишенський вболіває за тяжкі умови існування українського народу, захищає його права і прагнення. "Небагато у нас в давнину було людей, — писав Іван Франко, — котрі би посміли так близько доторкнутися того, що боліло наш простий люд і котрі би зуміли його болі і долегливості висказати таким гарячим і ярким словом. От за це наш народ і нині повинен тямити його ім'я і згадувати його з честю, а світлі русини повинні здобути на те, щоби видати вкупі з об'ясненнями всі його писання, в котрих так багато знайдеться живого ще й для нашого часу" [4, 277].

Іван Вишенський був неперевершеним майстром слова. Для його творів характерні словесні дуелі, висока образність, емоційність, сатирична загостреність, висока патетика.

В тексті творів письменника зустрічається багато риторичних запитань, звернених до сучасників, лунають застереження щодо

підступних дій прихильників унії. Виражаючи думи і почуття народних мас, мислитель дбає і про влучні народні образні вирази, фразеологізми, прислів'я та приказки, якими часто користувався простий люд: "хулий язик", "клетять смердячу згоду", "варив, варив та й пролив" тощо. В його творах поєднується багатство об'єктивного змісту й особиста схвильованість митця за долю рідного народу, що позначились на стилі полеміста.

Без сумніву, Іван Вишенський — видатна постать у процесі становлення української духовності, погляди були відлунням тих контрастів суспільного життя України, що були притаманні для того періоду. Однак, як зазначав Іван Франко, хоч і "не всі думки його були прийняті його земляками за провідні думки дальшого розвою, то всі були плодотворні вже тим одним, що будили думку, дискусію, рух, а разом з тим виробляли відвагу і силу до дальшої боротьби" [5, 196]. Віковичної боротьби за права народні.

## Література

1. *Грабович Г.* Авторство і авторитет у Івана Вишенського // До історії української літератури. — К., 2003. — С. 239–255.
2. *Вишенський Іван.* Твори. — К., 1986. — 248 с.
3. *Насенко Михайло.* Художня література України. — К., 2005. — 658 с.
4. *Франко Іван.* Іван Вишенський, його час і письменницька діяльність // Зібрання творів у п'ятдесяти томах. — Т. 28. — К., 1980. — С. 260–279.
5. *Франко Іван.* Іван Вишенський і його твори // Зібрання творів у п'ятдесяти томах. — Т. 30. — К., 1981. — С. 7–211.
6. *Шевчук Валерій.* Муза Роксоланська. — К., 2004. — 399 с.
7. *Яременко П. К.* Іван Вишенський. — К., 1982. — 142 с.

Олена Ситько



## ПОЕМА І. ДОМБРОВСЬКОГО "ДНІПРОВІ КАМЕНИ" І УКРАЇНСЬКИЙ БАРОКОВИЙ КОНТЕКСТ

Розглядається латиномовна поема українського поета Івана Домбровського, написана у XVII столітті. З'ясовуються особливості поетики твору, зумовлені взаємодією античного, середньовічного та ренесансного дискурсів у вітчизняній латиномовній словесності.

**Ключові слова:** латиномовна словесність, поема, бароко.

The poem by a famous Ukrainian poet Ivan Dombrovsky written in Latin in the XVII th century is being viewed in the article. The peculiarities of the text poetics caused by the interaction of antique, medieval and renaissance dis-course in the native Latin literature are being investigated.

**Keywords:** Latin literatury, poem, baroque.

Тема, що її хочемо торкнутись у пропонованій статті, є, на наш погляд, не лише концептуально важливою для сучасного осмислення й переосмислення взаємин українського латиномовного дискурсу доби Пізнього Середньовіччя та Бароко і всього загальноукраїнського культурного контексту, не лише актуальною для вивчення жанрово-видової палітри латиномовного українського дискурсу та її органічної сполученості з провідними тенденціями європейської латиномовної словесності зазначеного періоду, але й такою, що дозволяє вести мову про дослідження як окремої галузі гуманітарного знання, семіосфери інтелектуальної взаємодії всіх окреслених явищ. Ця сфера, будучи й досі маловивченою, є, проте, вельми значовою, такою, що може вказати вченим на певні домінуючі риси та комплекси ідей і поетичних візій, які досі з різних причин оминулись увагою дослідниками різноаспектної спадщини культури українського Середньовіччя та Бароко, а особливо її латиномовного виміру.

Ідеться про органічний інтерес до самого феномена України, який, як уявляється, уперше широко й багатовекторно був репрезентований в українській словесній культурі якраз в окреслену нами вище

добу. Уживаючи термін "словесна культура", маємо на увазі весь комплекс словесних жанрів доби Пізнього Середньовіччя й Бароко: від художньої літератури через літописання як явище межове між літературно-образним і науковим підходами щодо окреслення та вивчення історичної проблематики до суто наукових трактатів, студій, які часто мали характер системного дослідження феномена буття української християнської нації в несприятливому, а часто й відверто ворожому до неї та її наріжних суспільних принципів, оточенні.

Феномен Бароко, на наше переконання, характеризується, окрім низки прикметних особливостей, які зразу спадають на думку при згадуванні цього явища, ще й однією дуже важливою домінантою, яку ми класифікуємо як принцип дифузійного взаємоперетікання різних тем, об'єктів та предметів осмислення й зображення з однієї сферії в іншу. При цьому, на відміну від наступних епох, таке взаємоперетікання зовсім не шкодить, а, навпаки, допомагає побачити певний предмет з усіх боків, універсально, осмислити його за енциклопедичним принципом. Цікаво відзначити, що мова в такому типі інтелектуальної взаємодії не виступає монолітною одиницею, а може обиратись залежно від індивідуальності автора, описуваного явища або предмета і навіть жанру художнього або наукового висловлювання, що, у свою чергу, могло зумовлюватись і принципом урахування адресності рецептивної аудиторії, до якої спрямовувався твір. На ці й інші знакові характеристики предмету нашого дослідження в різний час звертали увагу провідні українські вчені, серед яких варто назвати М. Грушевського, С. Єфремова, М. Возняка, О. Мишанича, В. Нічик, В. Литвинова, Й. Кобіва, В. Яременка, О. Циганок та ряд інших, у працях яких феномен барокової латиномовної словесності розглядався в різних аспектах.

Саме тому латинська мова для доби вітчизняного Бароко могла окреслювати ймовірну аудиторію, жанрово-видову палітру, вказувати на тип освіченості автора твору, визначати види, моделі та характер нарації й поезики, але вона ніколи не могла виступати як мова чужа для українського дискурсу згаданої пори, або — тим більше — як мова незрозуміла чи силоміць нав'язана кимсь авторові та читачеві. Сама тематика, проблематика, ідейний світ і тип духовно-інтелектуального проникнення у специфіку зображуваного предмета або явища стають на заваді трактуванню латиномовного дискурсу як явища неукраїнського за своєю світоглядною основою, а отже й за характером поезики.

Виходячи з цих диспозицій і враховуючи *актуальність* предмета вивчення, яка полягає в осмисленні особливостей латиномовної української поезії початку XVII століття, її світоглядного й поетичного наповнення, способів зв'язку із загальноукраїнським культурним дискурсом, розглянемо детальніше один зі знакових творів латиномовної семіосфери доби розквіту вітчизняного Бароко. У даному разі йдеться про важливі знакові особливості й аспекти поеми Івана Домбровського "Дніпрові камени", що була видана, на думку В. Д. Литвинова, у Фастові 1618 або 1619 року. За традицією українського (втім, так само, як і європейського) віршописання тієї пори поема має панегіричну присвяту: "З нагоди щасливого сходження на Київську єпископську кафедру найяснішого і превелебного пана, пана БОГУСЛАВА РАДОШОВСЬКОГО-БОКШІ (роду СЕМИКОВИЧІВ), з ласки Бога й апостольського престолу, єпископові Київському, абатові Святого Хреста, Лисої Гори і т. д. і т. д. *привітання*" [1, 200]. Звернемо одразу увагу на таку прикметну й суттєву обставину. Поетичне привітання автора адресується духовній особі і, як очевидно, особі аристократичного походження, тож вибір латини як мови поеми визначається, до певної міри, і цією вагомою обставиною.

З іншого боку, і сам тип твору, закони тогочасного розуміння його поетики, що визначала латину як мову високу, мову, притаманну саме поемам, у яких описуються знакові історичні діяння або філософські візії, так само сприяв виборі латинської мови як базової для даного виду образно-поетичної нарації. Для прикладу наведемо написану незадовго перед тим поему С. Пекаліда "Про війну Острозьких під Пяткою", яка так само, як і поема І. Домбровського, була створена латиною, адже не лише адресувалась аристократичним верствам (і, зокрема, у першу чергу князям Острозьким — меценатам автора та героям даного художнього твору), але й розповідала про високу зв'язку й лицарство, окреслювала духовно-філософські візії та варіанти перспективи української історії тощо.

Тип і предмет нарації в українському латиномовному дискурсі найчастіше сполучався із принципом адресності певного художнього твору, тож присвяту єпископові Богуславу Радошовському можна розглядати і як певну непряму вказівку на мову, що нею вестиметься оповідування. Так само латинська мова, у свою чергу, вказує й на те, що даний твір буде насичено значною кількістю архетипів, символів, міфологем, філософем та інших маркерів при-

сутності світу античності, які ми б назвали формою присутності античного *іншого* в українському бароковому дискурсі. Це так само й *інша мова*, що розкриває перед освіченим читачем другий план художнього тексту, робить сам текст не одновимірним, а до певної міри універсально-енциклопедичним, якщо енциклопедичність у даному контексті тлумачити не як систематизований набір великої кількості знань про щось, а як спосіб взаємодії різнодискурсивних, різночасових (але ніяк не антагоністичних!) європейських художньо-образних та тематично-проблемних начал. І справді, прочитання (або й породжена ним більш тривала, ніж сам акт читання, рецепція) такого художнього тексту вимагає справжньої енциклопедичної обізнаності реципієнта зі світом символів та міфологемними шарами античної культури, розуміння іманентних принципів авторської мотивації закоординування цих явищ в образно-художній світ поеми. Без внутрішньої спорідненості з подібним античним типом світоосмислення та поетики реципієнтові годі й сподіватись на адекватне проникнення в багатшаровий та полісемантичний образний світ будь-якого барокового латиномовного тексту.

Хочеться окреслити в даному контексті можливо й дещо парадоксальну паралель: інтелектуальна насиченість сучасних постмодерних текстів, цілком ймовірно, має як предтечу і латиномовний міфологічний дискурс та тісно споріднену з ним метамову барокового образно-поетичного вітчизняного письма, які так само базувались на принципах інтелектуальної закодованості тексту, передбачали високий рівень як наратора, так і читача. Тільки от в латиномовному дискурсі ці риси й принципи *ніколи не виступали* як самоціль, а завжди підпорядковувались вищій сакральній меті. Проаналізуємо тут декілька ключових образно-інтелектуальних концептів із Преамбули до поеми, яку, можливо, краще класифікувати не стільки як вступну частину, скільки як синтез Вступу та Присвяти адресатові. Такий синтез є характерною рисою не лише української новолатинської поетики доби Бароко, але й спостерігається в аналогічних новолатинських поетиках інших народів Європи:

Пресуле, Маркоманів честь,  
Тиснуть гори яких з боку Герцинського!  
Теспіадки примушують  
(Та й вода, що струмить з-під Пегаса ніг)  
Щоб, щасливий, старався я  
Плектром струни вдарять ліри Авзонської

Лиш співав щоби я тепер  
Про найперший престол. Дужий правителю  
Бористену, місцевою  
Ситий славою ти і чужоземною! [1, 200]

Автор не випадково починає дану частину поеми з яскраво виражених посилань на античну символіку, яка слугує йому провідною формою образно-інтелектуальної метамови, засобом проявлення в українській бароковій поезії питома латинського культурного *іншого*. Суттєво, що І. Домбровський не вважає за потрібне приховувати латинську першооснову згаданого *іншого*, і в панегірику *духовній особі*, ієрархові, дозволяє собі не лише використовувати образну символіку античності, але й, по суті, висловлювати за її допомогою важливі в контексті твору власні думки про мету й потребу появи цитованої поеми. "Поганський дух" античної словесності, який так щиро таврував і засуджував Іван Вишенський, для Івана Домбровського не є застережною категорією, а є лише частиною загальноєвропейської культурної спадщини.

Згадка "про найперший престол" (В. Д. Литвинов пояснює, що йдеться про київський престол) цілком органічно сполучається із архетипами "ліра", "теспіадки", "Пегас". Саме вони створюють *емоційний настрій* автора поеми. Поряд із цією античною настроєвістю *логічна потреба* оспівати "дужого правителя Бористену" зовсім не видається чужорідною самому настроєві та його античним першоджерелам у міфологічному плані, адже навіть Дніпро виступає не під загальнознаним слов'янським іменем, а здобуває в метамові культурної присутності *латинського іншого* античне найменування.

Античну природу, на наш погляд, має й хвала християнському ієрархові за те, що він "ситий" місцевою й чужоземною славою. Як добре відомо, однією із наріжних чеснот християнина є не стягання земної слави, не збирання скарбів на землі, а примноження їх на небесах (тобто скарбів духовних). Ієрарх, отже, повинен бути аскетом, наслідуючи в цьому Самого Христа. Як очевидно, маємо тут справу не лише з античним семіотичним кодом (хоча його присутність не викликає сумнівів), але й з істотним впливом ренесансних ідей на український дискурс. А що такі ідеї з'являлись передусім через посередництво латиномовної словесності, то про це, гадаємо, зайве і нагадувати. Водночас, указана хвала, напевно що



не могла викликати гніву адресата-ієрарха, інакше вона б ніколи не з'явилась в панегіричній преамбулі до поеми.

Концептуально вищеокреслені ідеї розгортаються далі автором у такому ключі:

Часто віру міняє люд,  
А тому тут живе страх із надією.  
Відтоді, як засяяла  
Блискавиця палка, намір ослабнув мій.  
Та я прагну до Кларосця,  
Доки веселиш ти Київ сплюндрований;  
І при тім випробовую  
Муз, — цього заслужив розум твій визнання [1, 200–201].

Як впливає зі щойно цитованого фрагменту, у світогляді й поезії І. Домбровського виступають, одразу услід за архетипно-міфологічним символічним наповненням тексту маркерами античності, виразні християнські доміанти, які, проте, на відміну від античних, позначаються автором не відкрито, а способом подання асоціативних згадок про відомі авторові, адресатові й освіченим сучасникам явища або події, що мають суттєве значення для християнського дискурсу Барокової пори. Згадуючи про те, що "часто віру міняє люд, а тому тут живе страх з надією", І. Домбровський не лише апелює до канонічних постулатів Святого Письма, згідно з якими страх поселяється в душах тих, хто тікає від Господнього Слова й віри, але й цілком у дусі парадоксальності української барокової поезики, поруч із концептом "страх" позначає й образний концепт "надія", який, на перший поверхневий погляд, нібито суперечить йому.

Насправді ж, суперечності немає, адже "зміна віри" і "зречення від віри" — поняття хай у чомусь близькі, але не тотожні. У контексті ж першої половини XVII століття, коли переходи з однієї християнської конфесії в іншу були, як, можливо, ніколи до того й по тому явищем поширеним, асоціативно-метафоричне окреслення проблеми І. Домбровським виводить сприйняття цієї історико-культурної проблеми на новий рівень. Так само метафорично окреслює автор "Дніпрових камен" і Берестейську унію, образно-концептуальним втіленням якої в аналізованому тексті є, на думку В. Д. Литвинова, "блискавиця палка".

Є дуже показовим, що, оповідуючи про сучасні автору й адресату історичні (або, точніше, історико-релігійні) події, І. Домбровський, органічно сполучаючи метафоричну семіосферу, означену маркером "Київ сплюндрований", з античними знаковими структурами, у центрі панегіричної преамбули поеми пропонує в даному контексті уславлення не Духу християнського ієрарха, а його Розуму. Такий намір, як цілком очевидно, так само має в основі античний або ренесансно-гуманістичний тип мислення автора, що закординовується в одній смисловій площині з передбачуваним ним імовірним типом рецепції. Отже, маємо ще один привід констатувати іманентну спорідненість інтелектуальної атмосфери тогочасної Європи і України. Або, принаймні, відсутність антагоністичних домінант у їхньому інтелектуальному русі.

У наступних рядках панегіричної посвяти автор "Дніпрових каменів" продовжує розгортати дихотомію одночасної присутності в тексті античного й християнського дискурсу в означеному нами вище органічному сполученні "антична номінативність" (але така, що потребує досконалих знань для її розкодування) і "християнська асоціативна метафоричність", яка так само потребує знань, але вже не з далекої, а з сучасної авторові історії. Основним образно-концептуальним елементом тут ми вважаємо такий фрагмент:

З допомогою струн любого Бекфара.  
Хай же славу північну теж  
Піднесуть до зірок за рішенням небес,  
Доки славлять зухвалість тих,  
Русів, — славний які престол мали колись;  
Їх ні Рим, ні мужів багач,  
Не долав у бою, навіть і Турція.  
*Непокоять сильнішого,  
А слабким племенам Руси не чинять зла.*  
(курсив наш — О. С.) [1, 201].

Як випливає із цитованого фрагменту, означену нами вище дихотомію І. Домбровський прагне використати ще з однією важливою метою. Нею є свого роду розкриття очам освіченої лагиномовної Європи духу й моралі, типу історичного буття загадкових для неї русів. Такі наміри вже зустрічались у творчості П. Русина, С. Пекаліда, С. Кленовича та ряду інших українських латиномовних авторів, а отже йдеться про певну традицію в латиномовному

вітчизняному дискурсі. Автор показує, що для Європи загадкові руси не лише не є ворожими, вони є іманентно своїми, рідними і за типом світогляду та поетики, адже сполучають у своїй цивілізаційній одиниці як присутність античного *іншого*, так і християнську основу, що має також ренесансний вимір.

З вищезначеною метою він пропонує античним Музам, які, як ми вже вказували, цілком природно сполучаються в поезиці панегиричного звертання до єпископа з християнською основою, звернути не лише свою, але й увагу інших на "славу північну". Це "піднесення", відтак, базуватиметься на сакральній, а не на міфологічній основі, адже творитиметься ними "за рішенням небес". Образний концепт *Руси* в поезиці твору відіграє роль не лише *terra incognita* для іншої несхіднослов'янської Європи, але й виступає як універсальна семіосфера справді по-лицарському звитяжної нації, *яка не скорялась ні Риму* (у контексті латиномовної поеми це вияскраплює саме українську природу твору), ні потужній мусульманській імперії, що нею на той час була Туреччина. *Руси* виступають як самодостатній християнський народ, якому важливе дотримання не букви, а самого духу християнства. Недарма ми виділили в контексті цитованого фрагменту вказану І. Домбровським як чи не основну їхню чесноту вміння "непокоїти сильнішого" і бажання "не чинити зла" слабшим. Ця риса є справді лицарською й християнською у повному розумінні, а отже має стати єднальною ланкою по-між іншістю *русів* та європейським культурним контекстом через посередництво латини.

До увічнення звитяги *русів* автор пропонує залучити й саму богиню історії Клію, але не переконаний, що і їй по силі адекватно уславити *русів*, або, принаймні, підтримати автора поеми в цьому шляхетному намірі з відповідною до реальних образів героїв художньою силою:

Славте ж їх аоніди, гей, —  
Тих, що в гирлі Дніпра недругів зборюють!  
Клію славу поширює  
Словом, що на папір в неї записане.  
Та чи муза прикрасить ця  
Працю шири піснею любовою? [1, 201].

Отже, сила факту, якою володіє і якою діє сувора муза історії, за І. Домбровським, у цьому контексті є недостатньою, адже зма-

лювання подвигів та й самого буття *русів* не є можливим без поетичного уславлення. "Слово", записане на папері (як, очевидно, хронографія або літописна література), потребує, у дихотомічній єдності, одночасно й пісенного слова, образно-емоційного відтворення дійсності. Слід зауважити, що в даному разі автор, на наш погляд, одночасно віддає данину як античній традиції уславлення героїв або змальовування події співом, так і водночас опирається на безперечно відомий йому український спосіб оповідування про героїв-лицарів та знакові історичні події. Маємо на увазі українські народні думи та пісні, що саме о тій порі переживали свій розквіт. Але якщо думи й історичні пісні як маркери української семіосфери лишаються в нерозкодованій метамові тексту поеми, то апеляція до античного світу, світу в даному разі не міфологічного, а історичного, стає одним зі зримо проявлених орієнтирів для Івана Домбровського:

І Вергілій не зразу-бо  
Грубі погамував вірші і відкинув їх  
З голови кучерявої  
Сталось це, коли він зброю став славити [1, 201].

Під "грубими віршами" поет, певне, може розуміти ранні поезії Вергілія, у яких описувались епікурейські розкошування, картини яких могли бути вже зовсім далекими від аскетичного ідеалу християнства. Прикметно, що вказуючи на еволюцію естетичної свідомості Вергілія, автор, на думку В. Д. Литвинова, вдається до прийому двозначності, що так само, як і констатований нами в цьому ж контексті парадоксальність мислення, є притаманним поезиці латиномовної української словесності загалом і поезиці І. Домбровського зокрема. "Тут латинські слова двозначні: стародавній горб; кучерява голова. У першому йдеться про один із семи горбів, на яких розташований Рим Капітолійський. У другому — про молоді роки поета" [1, 364].

Згадка про один із головних архетипів латинської цивілізації — Капітолійський пагорб, а відтак — про Капітолій як про символ державної величі імперії, від якого на момент написання поеми лишилися тільки відомі руїни, співвідноситься з проминанням історичної й індивідуальної молодості людини, а античність як молодість європейської цивілізації прямо можна зіставити з "молодими роками" поета, в образі якого можуть одночасно прочитуватись як Вергілій, так і український автор. Цією образною картиною завершу-

ється Присвята "Дніпрових камен", яка по суті окреслює тип єднання трьох (античного, питома українського та ренесансно-гуманістичного) дискурсів у світобаченні латиномовного автора поеми.

Текст самих "Дніпрових камен" загалом є традиційним, таким, що продовжує стильові тенденції Присвяти, але водночас світоглядно вже базується на принципові не стільки філософського, метафорично-асоціативного подання індивідуально-авторського бачення трансцендентної обумовленості самої присутності *русів* в історії світу і в культурі Європи, скільки перебуває на документально-фактологічному фундаменті, що зосереджується довкола принципу досить точного та обґрунтованого способу відбиття основних етапів буття української нації, що їх окреслено в семіосфері поеми полівимірним образом-символом Дніпра-Бористена. Античний термін "камени" слугує в такому контексті ще однією єднальною ланкою між семіосферою Стародавнього Світу і семіосферою українського міфу та історії нації, що мала багато різних імен, послуговувалась у виявленні ідей та почуттів різними, близькими й далекими мовами, але ніколи не втрачала при цьому власної трансцендентної ідентичності.

Через стислість меж самого жанру статті ми змогли окреслити тут лише деякі особливості цієї дуже цікавої й концептуальної поеми і дійшли до наступних *висновків*. Преамбула до "Дніпрових камен" видається в такому інтелектуальному вимірові надзвичайно показовим явищем, яке ламає певні усталені стереотипи сприйняття української латиномовної словесності як феномена або чужого, або, принаймні, другорядного в українській літературі, адже акумулює в собі низку архетипів, символів, міфологем та філософем питома українського світоглядного дискурсу, тісно сполучаючи їх із поетикою новолатинської художньої літератури, у якій суттєвим є присутність як античного, так і середньовічного європейського струменя. Сам текст поеми стане, сподіваємось на це, предметом наших подальших наукових студій.

## Література

1. Домбровський І. Дніпрові камені // Українські гуманісти епохи Відродження: Антологія. — Т. 2. — К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 1995. — С. 200–224.
2. Литвинов В. Д. Коментар і примітки до поеми І. Домбровського "Дніпрові камені" // Українські гуманісти епохи Відродження. Антологія. — Т. 2. — К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 1995. — С. 363–365.

3. Яременко В. Панорама української літератури від початків до кінця XVIII століття // Слово многоцінне: Хрестоматія української літератури, створеної різними мовами в епоху Ренесансу (друга половина XV — XVI століття) та в епоху бароко (кінець XVI — XVIII століття): в 4-х кн. — Кн. 1. — К.: Аконт, 2006. — С. 11–31.

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ імені І. І. МЕЧНИКОВА

# СТУДІЙ НОВІТНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ

*Тетяна Мейзерська*



## "БУДУЙ НАЙБІЛЬШЕ — ДУШУ!" (до проблеми езотеризму поетичної збірки Ю. Липи "Вірую")

У статті аналізується проблематика та художня образність останньої поетичної збірки Ю. Липи. Виділяються основні аспекти проблеми художнього езотеризму у його творчості.

**Ключові слова:** езотеричний, нація, призначення, наказ, служіння.

The article is dedicated to the investigation of the problems and artistic images of Yiriy Lypa's poetic collection. The main aspects of artistic esoterism in his works are being singled out.

**Keywords:** esoteric, nation, destiny, order, serving.

В езотеричному світоспогляданні людська свідомість умовно поділяє буття на дві реальності: узвичаєну (тобто буденну) і істинну — ту, що торкається справжньої духовної суті речей, які бачить посвячений, впевнений, що метою справжнього буття і спасіння є досягнення цієї реальності вищого божественного світу.

Езотеричний шлях — це шлях окремої людини, і він не завжди співпадає з релігійним. Його відкриття включає в себе, з одного боку, пізнання і певне розмірковування, наприклад, містичне, а з другого — творчість. Саме езотерик, що є досить суттєвим для його характеристики, висловлюючи свої ідеали і прагнення, відкриває потаємний світ у формі його творення. І прикметною рисою цього шляху є практика "духовного діяння" самої особистості художника, яка досягає езотеричний світ, і входження у нього стає основою його творчості і, що найголовніше, — життєвої поведінки.

Так християнський езотеризм Шевченка склав основу його прощого візіонерства, що постало і як особливе сакральне знання, і як певні жанрові художні форми.

Художня творчість Ю. Липи у даному контексті дає усі підстави розглядати його спадщину як спадщину людини, що здобула певний містичний досвід єднання з Богом, а його художню практику — як результат духовного чину посвяченої у потаємне людини.

Езотеричну площину художньої свідомості Ю. Липи тонко помітив проникливий Є. Маланюк, коли зазначив, що поезія Ю. Липи — "не для широкого загалу, вона швидше для утаємничених" [8; 473]. У даному плані привертає увагу написана 1938 року постична збірка Ю. Липи "Вірую". Її можна розглядати як пристрасну молитву людини, яка усвідомила, побачила своє призначення і готова виконати його:

О, Боже, світлом Ти — у всьому,  
І Твій закон — у кожному дні, —  
Прислухайсь голосу могому,  
І в болю поможи мені [6;183].

На думку дослідника поезії Ю. Липи О. Багана, "надзвичайно чиста, зречена натура поета знайшла в цій релігійній ліриці своє повне завершення" [2; 228]. "Релігійна медитація, роздум і почуття аскетично суворої особистості вже зароджуються у віршах збірки "Суворість" і по-справжньому вибухають пристрасним "Вірую!" в останній книжці поета" [2; 231].

Якими, на перший погляд, є основні риси езотеричної творчості?

По-перше, їх можна розглядати у проникливому вбачанні за зовнішнім узвичасним ритмом життя божественного провидіння — знаків Бога, які повинні навчитись бачити і розпізнавати люди, осмислюючи свою долю як певну місію, призначення.

По-друге, усвідомлення реальності вищого духовного світу визначає і поведінку творчого суб'єкта, яка підкорена суто духовній практиці прозрівання у зовнішньому, тілесно-матеріальному вищій духовній суті та відданого служіння їй.

"Вірую" — перша в українській літературі початку ХХ ст. езотерична збірка, основною темою якої є містичне пізнання сенсу життя. Слід зазначити, що в історії української літератури досвід містичного художнього мислення не є новим. Ми знаємо глибокі спостереження над містико-езотеричними рефлексіями Г. Сковороди



(Д. Чижевський), Т. Шевченка (І. Балей), Лесі Українки (М. Євшан), І. Франка (В. Щурат). Інша справа, що ця сторона художньої творчості українських поетів не належить до вивчених, чи ж бодай систематизованих. Свій досить ранній містичний світогляд, віру у вище Призначення людини Ю. Липа, вочевидь, успадкував від свого батька Івана Львовича Липи, який володів даром духовного провидіння. У всякому разі смерть свою, як і Г. Сковорода чи Т. Шевченка, письменник передбачив. "І чогось мені здається, — писав він у одному зі своїх листів, — що тринадцята дата буде щастити мені і що саме в цю дату я маю вмерти. Скажуть: забобони. Так. Я людина реальної науки, ні в які забобони не вірю. Але ж я глибоко пересвідчений у тому, що людина, ціла людськість сливе нічого не знає з того, що робить ся не тільки в безмежному космосі, а навіть на нашій земній кулі, бо навіть людина не знає ще саму себе. Уся світобудова захована в тайну, і в часи Гомера, і зараз, як і через тисячу років, люди стільки ж будуть знати ці тайни, як їх знали Асиріяни, Халдеї або Атлантиди..." [5; 75]. Сповідуючи пріоритет вищих духовних цінностей і загалом тяжіючи до узагальнюючих духовних ідей, які спровокували його нахил до алегоричних жанрів, Іван Липа, як відзначає дослідниця його творчості Л. Глиняна, відбиває свої уявлення про "життя як спосіб безкінечного *проростання духу*" [4; 78]. У притчах Івана Липи є два наскрізних образи Духу Землі і Духу Всесвіту, які борються; приблизно така ж духовна боротьба є характерною і для збірки "Вірую".

Збірка має відверте сповідальний характер, разом із тим — це щире звертання до сучасника. За релігійним пафосом богомислення, богобачення, боговпізнавання і боговопрошання її цілком можна поставити в один ряд із найвидатнішими релігійними творами Г. Сковороди, Т. Шевченка та І. Франка. Згадаємо, як ще на схилку віку ХІХ — у 1897 році — у передмові до поетичної збірки "Мій Измарагд" Франко писав: "Мені давно хотілося написати подібну книжку — тою мовою, яка на теперішнє покоління повинна робити враження, багато дечим подібне до того, яке на старих русинів робила мова церковна..." [12; 179]. "Певна річ, — зазначав Франко, — моя моральність значно відмінна від тої катехитичної, догматичної моралі, що в нас видається за одну, християнську. Та я певний, що в основі своїй вона далеко більше зближена до моральності всіх тих великих учителів людськості, "ищущих царствія божія и правды его", ніж колінопрсклонна, поклонобийна та черс-

твосердна моральність багатьох стовпів церкви, покликаних та непокликаних оборонців релігії. Та я не хочу вдаватися з ними в спори. Храм моєї Матері-Музи занадто святий, щоби робити з нього підсіння перекупок" [2; 180]. Ю. Липа не написав до своєї збірки передмови, однак, цілком очевидно, що звертаючись до своїх сучасників, він ставив перед ними ті ж завдання — спонукати своїх сучасників світською мовою, у даному разі, — мовою поезії, почути Бога, виконувати його моральні імперативи, зробити їх основою своїх повсякденних вчинків.

За підрахунками Т. П. Ананченко, слово *Бог* у збірці згадується 39 разів, *Господь* — 6 [1; 86], і всі поезії збірки об'єднують воєдино наскрізні проблеми Проростання земної душі до Бога та високого чину Служіння. Його найбільший чин — це чин Поета-посланця, через якого діє слово. І цей чин містичний — "труд відданий". Постійне звертання Ю. Липи до релігійних образів свідчить і про його глибоке знання Біблії як пам'ятки світової культури, і "про спостережену поетом рису національного характеру, характеру глибоко віруючого українця" [9; 32].

Вищий духовний чин Слова даний поету, аби він нагадував, щоб люди

Засліплені рабським бажанням прикрас  
Кармазином наказів твоїх не закрили  
Кожен знак твій пізнали [6, 171].

Як і свого часу Т. Шевченко, поет боляче переживає потоптання Божого слова, втрату його сакральності:

Де Ти, Слово, втілене в людях  
Із гострим, із ясным зором?  
Розгублені, роздратовні, балакучі,  
Вони скрізь — недовірки безбожні...  
Як на дні моря... [6, 163].

Проте поет пристрасно вірить у його відновлення, протиставляючи "недовіркам безбожним" світло проміння Божої слави і Божої істини:

— Боже,  
Бий промінням,  
Бий промінням,  
Бий промінням! [6, 163].

Умовно, за домінантою головних проблем збірку можна поділити на чотири частини: перша — Призначення; друга — Любов; третя — Диявол або Проба; і четверта — Наказ.

Збірка починається поетичним звертанням до свого сучасника: "Будуччина — у Бога. В тебе — тільки труд..." [6, 160], у якому закладені основні її мотиви: по-перше, це мотив *богонатхненного труда*: "...життя твоє: як моря даль, — розгорнена праця..." [6, 160], по-друге, постійної *богоприсутності* у людському житті ("І — Божий зір над тим"), по-третє, *боговідданості*: "Не знаєм більш нічого. Чуєш? Жди й молись" [6,160]. Далі, уже з першої поезії, починається пристрасне благословіння Бога, яке поступово переростає у боговоління. Пізнати Бога — то "дар найвищий". Відчуття богоприсутності запалює серце, освітлює душу неземною світлістю. Бог славиться, "як сонце в променях, що палить і тремтить, як сонце в променях, іскристостях і громах" [6, 161], як світло закону. А відтак найвищим призначенням Людини є вслуховування до голосу Божого та виконання його Наказу:

А, пізнавши, — йди  
В відчиненість Відвічного й Нового.  
То — нагорода днів твоїх. То — дар найвищий [6, 162].

У поезії "Люблю я всіх людей..." Ю. Липа зображує три типи особистостей, які не є рівновеликими, швидше — це певна духовна ієрархія.

Перший тип — це ті, у діяльності яких нутрує низький інстинкт, вони "бавляться... / З тілесністю, пожаданням крові, / Так діти бавились би з зміями в садку" [6, 172].

Другий — люди, які прагнуть вищого, для яких неприйнятною є буденність:

— є в них свята скаженість,  
Скаженість буйности, що сірість ненавидить,  
Що все життя заповнює шуканням... [6, 172].

І третій, найбільш близький ліричному автору тип, — тих, які "закон пізнали Божий і людей":

Їх пристрасні є замкнені й великі;  
Вони ідуть і діють, бачучи зорю,  
Що є до білоти розпаленим наказом [6, 172].

Це ті, що мають  
...вищитись, як твердь небесна,  
Утвердитись  
Ї з Богом тільки розмовляти у молитві [6, 173].

Великим Божим даром є Ніжність і Любов. Втіленням вищої божественної любові на Землі для поета є Жінка — мати, дружина, кохана:

...Аж, може, дозволить Господь  
Побачити в тілі жіночій не те, що — як світ,  
А те, що — безсмертне, побачити душу жіночу [6, 195].

Образ Жінки є домінуючим і у розгортанні теми любові земної та пов'язаними з її художнім розкриттям мікрообразами Огню, Вічної Пристрасті, з якої народжується життя, Ланцюгів ніжності:

...цю ніжність,  
Тобі віддали, ти ж віддай її власній дитині.  
Віддай її мудро, це Бог пов'язав у ланцюг нас,  
Від пращурів, прадідів тим одаруєш правнуків,  
Як знаком, що лучить і кров, і насіння, і вічність [6, 182].

"Ланцюгами ніжності", любові і доброти Бог пов'язує людські покоління, підсилюючи їх духовну спадкоємність і невичерпність, які Є. Маланюк визначив як "дух історизму": "поезія Ю. Липи, — писав він, — міцно насичена історизмом — і то не тематикою, чи навіть словництвом. Поезія Ю. Липи вичаровувала нам самий дух історизму, самий дух героїчних дій нашої історії. І звідсіля її незвичайний тон" [8; 474].

"Ланцюги ніжності" — це і метафора великої чутливої і тонкої уваги до людини. Цілком правомірним є спостереження Н. Шляхової про те, що характерною ознакою письменника-творця Ю. Липи є, за його ж словами, "стремління роздавати радість", "робити власну особу "скупуючим", тобто об'єднуючим з іншими людьми фактором. Митець-дослідник свідомий того, що "таке пов'язання" себе з читачем — "річ найтяжча", бо ж доводиться не лише "роздавати радість", а й брати на себе відповідальність за чужі негаразди" [11; 38]. Звернемо увагу на слова "брати на себе", саме "брати", бо на глибоке переконання поета "ніхто не може змусити письменника до

відповідальності" [7; 117]. І така відповідальність не наказується згори, а стає власною волею і пристрастю.

Найдраматичніше розгортання основної проблеми боротьби за Душу людини окреслює третє тематичне коло, найяскравіше представлене поезіями "Людська душа, як дерево гіллясте", "Диявол", "Біси і Ловець". Страх перед спокусою, що може несподівано прийти в момент найвищої дозрілості людини, коли вона раптом може відчути нужденність тілесності вчутись і впасти", переслідує ліричного героя збірки, який випробовується смертними гріхами:

Ось день і спека. Люди і сади. Достиглість.  
Ось Біс Полуденний проходить в кожній крові  
І м'ясо черкає розпаленим крилом,  
Затьмарює зіниці видивом любашним... [6, 189].

Людську душу поет порівнює з деревом, на якому частіше "осідають біси" — "і жовкне й гнеться дерево додолу":

Ідеш задуманий в алеї душ людських  
І оглядаєш ці гримаси й вихиляси [6, 188],

або ж це дерево може бути зовсім іншим:

Бо ж то так рідко струнчиться і квітне  
Душа, як дерево, очищена громами... [6, 188].

Проби Біса Полуденного — найважче, що може спіткати душу на її шляху до Бога, тому перемога над цими спокусами ("Мої хотіння — Божі веління!") — знак найвищого людського достоїнства. І "найбільше добро, це — зростання Людини, / В нашій народі зростання Людини зусиллям людей".

У баладі "Біси і Ловець" поет змальовує образ Ловця — "безустанного" поборника "по слову від Бога" людських гріхів: ненаситності, пересуду, опоганення всього святого, п'янства та марних насолод. Недаремно поет вдається до метафори лісової гущавини — духовної темноти ( "Там, де темний ліс, — / За бісом біс"), посеред якої опиняється стомлений герой. Проте його безсилля — на хвилю. Божий наказ прибирати "бісовиння" спонукає героя до вічного поборництва зла: "Дозволь людям ходити, — / Вічно біса бити!..."

Бога поет називає Владарем душ ("Боже, Владарю душ..."), а душу — тим, "що найбільше й найбільш беззахисне..." ("Виногра-

дник"). Прикладом найдосконалішої Душі у поезії Юрія Липи виступає образ Батька (поезія "Батькові"). Він звертається до нього: — "Душе великая в незмінному пориві", а до найвищих чеснот того, що творить Службу Божу, відносить Правду, Вірність, Непідкупність, Братерськість, Знання і Красу. Однією з найсильніших поезій збірки видається триптих "І прийде час", який закінчується блискучою поезією-молитвою "Пребудь в мені!". Ю. Липа розуміє, що людська натура двоїста: в ній уживається Добро і Зло:

Лишень, відходячи, зупиняться два вчинки,  
Найліпший і найгірший, озирнуться й скажуть:  
— Так, це була людина, — і відійдуть, обнявшись [6, 179].

Плоть тілесності пронизує Світло духовності, якого прагне земна людина:

І, очі звівши, скажеш: — Боже, де Ти, де Ти?  
І на той жаль бездонний Світло скаже: — Тут.  
І на той смуток Світло загориться [6, 178].

Це Світло — в усьому, воно впізнається у потаємному ході речей і подій, що криють у собі божий замисел, пересторогу від Зла, бажання Досконалості.

Як один із найбільших гріхів Ю. Липа розглядає душогубство. Душогубство і Націегубство для поета — рівновеликі начала. Слід погодитись з думкою О. Багана про те, що Ю. Липа "з незламністю і наполегливістю започаткував новий етап боротьби: перевиховання і гартування Нації.., тієї, що "...крізь пелену забуття розгледіла і відчула своє Призначення" [3; 85]. Бог карає злочинців, він непримиримий зі зрадою, потоптанням гідності мови і культури. Це одна з головних тез збірки, яка найбільш гостро звучить у поезії "Бог і Непримиримість". Вона, наскрізь пронизуючи коло попередніх тем, найбільш органічно виливається в заключній темі — Наказу.

Можливо тому, особливого значення у поезіях Ю. Липи набуває концепт голосу — незримого звертання, у якому духовне поглинає тілесне як видиме і тлінне.

Кожна із чотирьох виділених нами вище частин має певний контрапункт розгортання — свою двоїну — неопозиційну або опозиційну двочастинність, де кожна і в тому, і в іншому випадку лише підсилює другу: для першої (Призначення) таким контрапунктом — гребнем, на якому вивершується тема, є поезія "Монах і Смерть";

для другої (Любов) — "Лист Елісси"; для третьої (Проба) — "Біси і Ловець"; для четвертої (Наказ) — "Баляди великої війни". Проте кожну з цих поезій можна розглядати і як своєрідний пункт наказу — знак:

Не продай же себе ні за радости цвіт,  
Ні за труду плід,  
Ні за слави дим —  
Будь твердим! ("Монах і Смерть").

Ні, не дам я вам гуляти,  
Лад Божий перекривляти! ("Біси і Ловець").

Все збудували тільки двоє. То є знак,  
Що один одного доповнюють взаємно, ("Лист Елісси").

Де є наказ,  
Перед тобою вгинаю коліно й  
Не раз  
Усі ваші плачі, сентиментальності, жертви  
Видаються мені мертві  
("Баляди великої війни").

Диптих "Баляди великої війни" будується на опозиції зради і відданості Наказу Батьківщини. Тут зображено два фрагменти з історії Першої світової війни. Перша частина диптиха "Наказ отчизни" зображує незламний екіпаж монітора "Гляттон", який гине, відстоюючи військову міць Англії "залізної". Подвиг во ім'я Вітчизни знесмертнює кожного з 26 загиблих морців. Друга частина носить іронічну назву "Привіт отчизни". Налякані жажливим боєм під час відбиття форту Дюамон, французькі моряки зі страхом тікають додому, проте Батьківщина не приймає зрадників:

І ось відхлинули в отчизну.  
Раптом проти них  
Широким перстеном дарунків вогняних  
Б'є Ф р а н ц і я сама із крісів машинових.  
Ваш шлях — без повороту, — то отчизни слово [6, 238].

Що карається найбільше? — Забуття і зрада. Що цінується найбільше? — Жертва з любові:

Лице моє закрите, я є Жертва.  
Приходжу й дарую, рятую і живлю.  
Не ті є найважливіші, що говорять,  
Не ті є найважливіші, що названі.  
Нас, неназваних, мовчазних, Господь  
Утверджує й провадить, і ми чиним [6, 202]  
(“Могила незнаюго бійця”).

Жертвування є прийняттям неминучості. Зі школою служіння пов'язана позачасова мудрість, яка дається людині лише глибоким Знанням і Вірою. Мудрість езотерики вважають наукою духа, означуючи її як вищий результат діяльності Знання — науки матерії.

За словами О. Янчука, збірка Ю. Липи “Вірую” є “блискучим вірцем релігійної поезії із глибокою символікою авторової віри у незнищимість української душі” [13; 97]. У поезії “Коммілітонові Чорноморцеві” звучить найбільший заповіт поета своїм нащадкам —

“Будуй найбільше — д у ш у” [6, 197].

Простежуючи еволюцію поняття етногенезу, Лев Гумільов виділяв три найважливіших його складові — “вогнища”, з яких він виростає: простір, час і енергія. Під останньою вчений розумів позитивну активність пасіонаріїв — тих, хто приносить себе у жертву. Ця пасіонарна енергія структурує своєрідний антропокосмос, який метафорично можна узагальнити поняттям невидимих Духів нації — її духовної сторожі, яка не дає згинуті, посилаючи Слово.

Слід цілком погодитись з дослідницею творчості Ю. Липи Л. Тарнашинською, яка відзначає народження у поезіях митця “своєї власної”, “нової реальності”, якоїсь паралельної дійсності, у якій віддзеркалюється і минулий досвід, і сучасне, і майбутнє, — витвір його системи художнього бачення світу й творчої уяви, фантазії” [10; 44]. Ця “нова реальність” примножує цілком оригінальне для української літератури трактування теми богонатхненності художнього слова, відточеного до афористичності богозвертання.

## Література

1. *Ананченко Т.* Духовна домінанта поезії Ю.Липи (збірка “Вірую”) // Треті Липівські читання. — Одеса: Друк, 2007.



2. *Баган О.* "Геть слов'янської мрії сонні!" // Баган О., Гузар З., Червак Б. Лицарі духу. — Дрогобич: Відродження, 1996. — С. 227–232.
3. *Баган О.* Юрій Липа: людина і мислитель // Там само. — С. 83–128.
4. *Глиняна Л.* Алегорична проза І.Липи: параметри духовності // Проблеми сучасного літературознавства. — Вип. 2. — Одеса: Маяк, 1997. — С. 87–92.
5. *Липа І.* Світильник неугасимий. Тринадцять притч. — К., 1994. — 35 с.
6. *Липа Ю.* Вірую // Юрій Липа. Твори. — Том. I. — Львів: Каменяр, 2005. — 543 с.
7. *Липа Ю.* Провідництво письменника // Кур'єр Кривбасу. — 1997. — № 99.
8. *Маланюк Є.* Юрій Липа — поет // Юрій Липа. Твори. — Т. I. — Львів: Каменяр, 2005. — С. 470–488.
9. *Прісовський Є.* Національне і загальнолюдське начала в поезії Юрія Липи // Творчість Юрія Липи в культурно-історичному контексті ХХ століття. — Одеса: Астропринт, 2000. — С. 28–33.
10. *Тарнашинська Л.* "Боротьба з янголом" як народження "Нової ясності". Юрій Липа і деякі питання психології творчості // Там само. — С. 40–49.
11. *Шляхова Н.* "Стремління до висловлення себе" (Автор і авторство в інтерпретації Юрія Липи // Там само. — С. 34–39.
12. *Франко І.* Мій Ізмарагд // Іван Франко. Твори: у 50-и т. — Т. 2. — К: Наукова думка, 1976. — С. 179–181.
13. *Янчук О.* Пороги вічності Юрія Липи // Юрій Липа. Вірую. — Львів: Каменяр, 2000. — С. 93–100.

*Наталія Борисенко, Валентина Сасенко*



**МОВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС У ДРАМАТУРГІЇ  
МИКОЛИ КУЛІША В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ  
КУЛЬТУРИ І ПРОЦЕСІВ УКРАЇНІЗАЦІЇ/  
КОНТРУКРАЇНІЗАЦІЇ 20–30-Х РР. І СУЧАСНОСТІ**

У статті в тугий вузол зв'язано ряд присутніх проблем духовного життя України доби Розстріляного Відродження і сучасності. Аналіз процесів українізації/контрукраїнізації 20–30-х років здійснюється через дослідження мовознавчо-культурологічного дискурсу як естетичної сутності драми "Мина Мазайло" Миколи Куліша, омовлення ним актуальності становлення духовної аури нації, без якої суспільство варваризується.

**Ключові слова:** культура, мова, духовна аура нації, дискурс, традиція, новаторство.

The article studies a number of important problems of Ukraine's sentience of Rozstrilyane Vidrodzhennya period and nowadays. The analysis of "ukrainization" / "contrukrainization" processes in 1920–1930 is carried out by means of the investigation of linguistic and culturological discourse as the aesthetic core of "Myna Mazaylo", a drama by Mykola Kulish. The article develops Mykola Kulish's idea of the importance of the nation formation as countermeasure to nation barbarization.

**Keywords:** culture, language, nation's spiritual aura, discourse, tradition, innovation.

Гострота мовно-культурних питань в Україні початку і кінця ХХ століття не тільки химерно й однотипно збіглися, але й висвітлили на екрані вітчизняної історії і сучасності болючі точки, що засвідчили системність хворобливого стану націєтворчих процесів, які загрожували поставити під сумнів чимало присутніх пріоритетів у самоідентичності і самосвідомості народу, нівелюючи його природне прагнення до волі і незалежності, до своєї правди у власному домі. Для української редукованої ментальності, штучно виробленої впродовж століть бездержавного існування, це була і залишається проблема з проблем рівня принципово важливого екзистенціалу в духовному бутті нації, що ніяк не належить до замкнених на самому собі, а таких, на підлозжі яких вибудовуються інші грані сус-

пільного організму, поіменовані Ліною Костенко у професорській лекції гуманітарною аурую нації, захисною плівкою, що рятує її від корозії і зникнення, від асиміляції і смерті. "Ореол, аура — це дуже тонка матерія, це не панцир і не щит, а, проте, нації, які мають ауру, надбану віками, захищені надійніше. Втім, помічено, що імперії завжди страждають на манію величі, а народи поневолені схильні до самобичування" [1; 15–16].

Культура і мова, будучи такою духовною аурую нації, найбільш вразливі з погляду патологічних мутацій в умовах імперського принципу співжиття. Слушним, хоч вельми болючим, є висновок Ліни Костенко, що наслідком тотальної русифікації є те, що "органічна необхідність у культурі атрофується", те, що культура підпорядковується економіці, політиці, а не навпаки, те, що суспільство варваризується, бо обличчя народу — мова — "тяжко спотворене" [1; 22]. "Не додає Україні, — цитуємо Ліну Костенко, — престижу і мова її громадян та політиків... Давні греки тих, хто погано говорив по-грецьки, вважали варварами. В цьому сенсі у нас суспільство майже всуціль варварське. Ні справжньої української мови, ні російської. То якої ж другої державної прагнуть так звані "російськомовні"? Чи відомо їм, що їхню "другу державну" в західних наукових виданнях вже офіційно називають суржи́ком? Явище вимагає терміна, і воно його одержало" [1; 22].

Дана характеристика з кінця ХХ ст. питомого сучасного культуролога і поетеси ніби "списана" з трагічних 20-х рр., коли нуртували аналогічні процеси, зовні спрямовані на підтримку гуманітарної аури нації, але безсистемні, поверхові, як слід не адаптовані до рівня інтелектуальних потреб індивіда і суспільства, а тому безплідні та ще доведені до абсурдного кінця політикою геноциду і репресій, коли українізація перетворилася в свою протилежність — контрукрінізацію з розрахунком на знищення свідомого ядра українства і подальшу русифікацію.

Ось чому саме вістря викликаних цим ускладнень пояснюване ув'язненням, поневоленням розумом (за Ніцше), або скорше адаптованим — в українському варіанті, проходило через мовно-культурний простір, який чи не найчутливіше реагує на депресивні стани, виражаючи сутність хвороби, що руйнує не тільки окрему людину, але й варваризуючи суспільство, що неминуче втрачає свою духовну ауру. Отже, проблема "мова і влада" рішуче важлива, центральна, а не периферійна, як здається, коли порівнюють культуру й економіку.

Влада мови (в тім числі й містична) підтверджується багатьма чинниками, обсервованими з більшою чи меншою повнотою у філософії культури, щоправда, з різним витлумаченням фактів, особливо в залежності від панівної ідеології і "директивного перетворення мовознавства на своєрідну танатологію" [2; 11], за Оксаною Забужко.

Загрозливість мовного зоднаковіння, яке "мислилось як гарант єдності", "загальнорадянське поганство" [2; 12] пророчо вловило багато митців з епохи Розстріляного Відродження — починаючи від росіянина за походженням Миколи Хвильового і до Миколи Куліша. Вони відповіли на лінгвоцид того періоду своєю творчістю, поперше, останніми вільними дебатами (літературною дискусією 1925–1928 рр.), по-друге, публіцистикою і фейлетоністикою, в якій були зламані жанрові канони, бо за цією формою приховувались висока наука і філософія культури, чарівною паличкою таланту перетворені на мистецтво.

Саме такою сублімацією є п'єса "Мина Мазайло" Миколи Куліша, в якій зійшлися часова прикметність і вічність, заглиблення в кореневу систему і огляд плодів майбутнього, історія і сучасність, філософічність і конкретика, універсальність і практицизм, діагноз і ліки, гіркий сміх і сльози, інтуїція і докази, жорстокий аналіз та синтез і блискуча художня мова, які демаскували "безтурботну комфортність чужинства, яке не в останню чергу живиться можливістю, хай навіть суто умоглядною, взяти капелюха й сказати господарям "Бувайте здорові!", тільки-но в домі починається пожежа" [2; 3]. Але у випадку з Миколою Кулішем висновки з даного приводу робить читач-глядач, який, навіть не відаючи про українізацію / контрукраїнізацію 20–30-х рр., відчуває той дискомфорт, що його переживає українство, яке "на правах господаря" обмежене чи позбавлене законних атрибутів свого існування — мови, культури, власної національної політики. І хоч немає відкритої апеляції до читача, але злиття естетичного і суто мовознавчого дискурсів, здійсненого за законами історичної і художньої правди, настільки переконливе й актуальне, що не потребує особливих доведень. Сам твір продукує не тільки філологічні знання з україністики, але й вибудовує такий підтекст і надтекст, що викликають до життя принципово важливі правила національно орієнтованої поведінки людини і суспільства, без яких важко уникнути варваризації й антигуманізму.

"Мина Мазайло" — це чи не єдина в культурі ХХ ст. п'єса, в якій чиста філологія, науковий дискурс і органічна художність скла-

ли унікальний симбіоз, в якому кожна з даних самостійних галузей духовної діяльності наділені компенсаторним ефектом, взаємопідсвічуються, а тому відкривають далеку перспективу (і вертикальну, і горизонтальну), на основі якої тільки й може виникнути бажання змін у статусі і вирішенні глобальної і болючої проблеми "бути чи не бути?", подоланні антиукраїнського синдрому, виробленні альтернативного шляху попередній практиці занедбання національних цінностей.

Устами своїх героїв (Мокія і дядька Тараса, що живуть українською ідеєю; його батька, матері, сестри — Мيني, Рини і Лини Мазайлів, — які відкидають її) автор вибудовує цілу концепцію, яка є і науково-прикладною, і чисто філософською, що мова має боже-ственне походження й особливу закоріненість у національну ментальність, яка отримала сучасне підтвердження учених з різних країн. Пошлемося на фундаментальну працю Оксани Забужко "Мова і влада", засновану на добротній базі лінгвістичних теорій: "Мова виконує, серед інших, дуже важливу філософсько-світоглядovu функцію: вона прив'язує етнос до його природного оточення, до ландшафту, до того кривого, предметно обжитого космосу, з рослинністю та звіриною включно, котрий становить неорганічне тіло народу. За повідомленням литовських учених, складена геофізиками карта електромагнітних полів на території республіки збіглася з картою литовських діалектів з точністю до 1 км!.. Кожна мова "прописана" в цілком певному земному просторі й тому, переселяючись на інший терен, міняється, пристосовуючись до нових природних умов. Але мова й людину вписує в чітко окреслений просторово-часовий континуум — робить свого носія тутешнім, звідки б він не походив. "Лани широкополі, і Дніпро, і кручі" — цей хвилястий, горбистий ("за байраком байрак"!), жіночнотеплий рельєф серцевинної України не дарма викликає сльози зворушення (сама бачила!) у сивоусого українця, народженого в Пенсільванії, який уперше ступив на землю предків: та "генетична пам'ять", котрою він пронизливо "впізнає" досі ним не бачений красвид, закодована в рідному слові, — вперше на віку наш американець відчуває, як його трудно збережена, забур'янена англіцизмами українщина легко, без жодних зусиль допасовується до навколишньої землі, води і неба: будь-яка інша мова тут неприродна, неадекватна, неістинна! — і сльози, що набігають йому на очі, є сльози легкості, — чоловік віднайшов свою тожсамість" [2; 13].

Тож виходить, що трагікомізм ситуації, в якій Мина і мазейленята позбавляються українства, увиразнюють абсолютну безглуздість наміру досягти успіху в безперспективній справі — виписатися з навколишнього середовища, залишаючись жити лише номінально, а не повноцінно — цебто в лоні своєї кореневої й інтонаційної системи, певної її структуральності — цебто в рідному мовному просторі, який закладається, за теорією Гумбольдта, генетично, і людина не в змозі без втрат, без виродження і національної деперсоналізації щось змінити, а народитися вдруге їй не дано. Проте, якщо зовнішньо, візуально щось і зміниться, як у Мيني і тьоті Моті Розтургуєвої, для якої *"прілічнєє быть ізнасілованной, нежеслі українізірованной"* [3; 113], то тільки в плані кочівництва по чужих теренах, "волоцюзтва", за термінологією й аргументацією О. Забужко, бо "хазяїн" — не "ходить", "хазяїн — обростає хазяйством, приростає до місця, закорінюється і, наколи вже хоч трохи розжився, на підйом ой який важкий" [2; 13].

Логікою художньої думки Микола Куліш проводить паралель між світовідчуттям і новомовою Мазайлів, що змінюють віру батьків, і підхоплених вітром незакорінених кочівників, яким все одно де жити, аби добра паша була та щоб не так, як у людей.

І всі ці відтінки знання, присвячені ролі і космічному буттю мови, її історії, драматург закодував у мігруючому сюжеті про тип перекичника, який зміною маски силкується переінакшити природну сутність, яка здається йому національним тавром, непrestiжною формою, яку треба, за недолугою логікою Мазайлів, будь-що витравити.

У художній системі, якою є п'єса "Мина Мазайло", авторські роздуми з приводу малоросіяинства й історично та ситуативно вмотивованого комплексу антипатріотичності, одвічного страху перед наявністю "націоналіст" опрозорюються завдяки блискуче виписаному мовознавчому дискурсу. Микола Куліш через органічно вмонтовані у розповідь з "родинного" сюжету філологічні інкрустації піднімається до філософських узагальнень, що помножують вагу національного аспекту буття людини, внаслідок чого вона досягає власної позиції у всесвіті. Думки та інтенції автора твору резонували (і далі продовжують резонувати!) зі світовою практикою, спрямованою на посилену увагу до культури мови як запоруку духовного поступу і цивілізованості суспільства, що заради власного порятунку не повинно упосліджувати такі пріоритети, як мова, культура, наука, книжки, пісні. Інакше це свідчитиме про "гібридний"

менталітет, коли слово "український пріоритет" вимовляється затинаючись [4; 13]. Микола Куліш у своєму художньо-мовознавчому дискурсі підштовхує читача до сприйняття закону вічності: "...Якщо "істинна" мова, кажучи словами М. Гайдегера, "вводить суще у простори розкритого", то мова "фальшива", безрідна, до жодного ландшафту не прикріплена, назавжди **закриває** від людини суще, позбавляє його буттєвості" [2; 13]. Саме тому такою трагічною розв'язкою закінчується історія про "висвячення" Мазайла-Квача в Мазеніна, бо він загнав всі свої потенції громадянина і члена національної спільноти, а відтак — і світу в глухий кут, у бездоріжжя, якому немає ради.

На цьому безрадiсному і тьмяному фоні виблискує, як алмаз, українська мова, яка в інтерпретації Миколи Куліша постає головною героїнею твору. Чи не всі виразні і принципово важливі характеристики її властивостей — краси; доречності і досконалості лексичного складу; фонетичної специфікації, поетичності висловів і здатності відтворення висоти людських стосунків, етики взаємин, паритетності чоловічого і жіночого начал; самодостатності внутрішньої і зовнішньої структури; історичної закоріненості в індоєвропейську групу мов; широту функціонуючих підсистем взаємодії з іншими мовами світу — представив автор п'єси у мовознавчому дискурсі настільки легко і художньо переконливо, що серйозність спостережень, прикладів і лінгвістичних узагальнень не порушила внутрішньотекстової цілісності аніяким дисонансом. Культура слова й глибина наукового трактату з лінгвістики, злиті воєдино в естетичному матеріку, яким є п'єса, справді-таки безпрецедентні. І тому за якістю виконання цілком можуть претендувати на ідеальний підручник з української мови, бо цікавий, з одного боку, і на мистецький феномен з глибиною і багатобарвністю, невичерпністю символів і культурних матриць, — з другого боку.

"За п'єсою М. Куліша можна проникнути в особливості української мови, а відтак, — характерні властивості її носіїв, їх ментальності, культури і поведінки, сформовані генетично-історичним корінням і суспільним розвитком у контексті міжетнічних взаємин. Недарма автор п'єси проникає у код українського роду — мову, — визначаючи ряд її важливих диференціюючих ознак у планетарному просторі" [5; 211].

По-перше, це специфічні орфоепічні норми, особливості вимови ряду звуків, що розрізняють українську і російську мови, дають

широкі можливості для самовираження і самопізнання. Так, в українській вимові наявні дві фонемі "г" і "ґ", що свідчить про її розвиненість і закоріненість в історії. Наприклад: "Оце саме "ге" і є моє лихо віковічне. Прокляття, якесь каїнове тавро... воно увесь вік мене пекло і кар'єру поламало..." [3; 92].

Другою властивістю української мови є лексична віртуозність, розгалуженість відтінків значень, розвинені моделі смислового нюансування. Як приклад наводиться ціле синонімічне гніздо слова "говорити": "Та ось вам на одне слово "говорити" аж цілих тридцять нюансових: *говорити, казати, мовити, балакати, гомоніти, гуторити, повідати, торочити, точити, базікати, цвенькати, бубоніти, лепетати, жебоніти, верзти, плести, герготати, бурмотіти, патякати, варнякати, насталакати, хамаркати, мимрити, цокотіти...*" [3;87].

Третьою прикметою української мови є економність і стислість вислову, що характеризує високий рівень її розвитку і здатності до самовдосконалення. Сам герой про це говорить: "...яка українська мова до того ще й дуже економна та стисла: одна рука в голівоньку, каже, а друга — обняти..." [3; 85]. А для того, щоб сказати російською мовою про особливий стан людської душі, своєрідного злиття зі Всесвітом і сприйняття зоряного неба в момент закоханості, треба вжити п'ять слів "ночью при звездах не спится", а українською лише одне слово — "зорію".

Четвертою особливістю є поетичність вислову, милозвучність, музикальність мовлення та естетизм відчуттів і характеру українця, в них оформлених. Як приклад наводиться вміння українців поетично оповісти кохання не тільки в усному мовленні, але й у літературному вираженні: "...Я покрию, каже, свого милого слідочок, щоб вітер не звіяв, пташки не склювали..." [3; 85]. Ця якість виявляється і в українському словотворенні, ономастичній сфері. Так, "взагалі українські прізвиська оригінальні, змістовні, колоритні... Рубенсівські — от!" [3; 85]. Вони прояснюють код роду, свідчать про походження і менталітет її носіїв.

П'ятою специфічною рисою є особливий словесний етикет, ввічливість, укладена в систему мовних зворотів і конструкцій, що свідчать про культуру поведінки, рівень почуттєвих реакцій і мислительного досвіду нації. Як вияв цієї культури — підкреслення паритетності взаємин жінки і чоловіка, як і рівноваги людських стосунків. Це підтверджує така цитата з твору: "Або по-українському —



одружитися з нею... Це ж не те, що "жениться на ней", розумієш, Ринусько! Одружитися з нею, чуєш? З нею... Тут чується зразу, що жінка рівноправно стоїть поруч з чоловіком, це краще, як "жениться на ней", — ти чуєш? На ней, на..." [3; 99]. І слово "дружина" має інші відтінки, ніж по-російськи "супруга" — пара волів: "Ось послухай: рекомендую — моя дружина, або: моя ти дружинонько" [3; 98].

Водночас митець тонко підкреслив зв'язок між русифікацією і наступом суржика, що виявляється у калькуванні, специфічних (без грамотного мовного засвоєння) запозиченнях готових чужомовних блоків, що псують культуру мовлення: "Печення він тобі купував" [3; 85]. Або "У нас в **городському** вчилищі молитву співали... А хто спізнявся, той після лекції ще дві години в класі сидів — "без обєда" називалось..." [3; 91]. Чи " ...він прагне стати просто **порядочним чєловєском...**" [3; 103]. Фатальність наступу суржика драматург ре-транслявав через мовні засоби комізму. Це ще одна вагома грань мовознавчого дискурсу у філологічній драмі письменника.

Таким чином, за мовознавчо-культурологічною поверхнею п'єси "Мина Мазайло" стоїть глибокий історіософський зміст. Драматург з'ясовує питання про долю нації, що змушена була відрікатися від свого рідного, забувати і соромитися власної мови і культури, щоб вижити чи вирватися зі стану заблокованості власного народу і прорости на чужій межі, дати плоди в іншій культурі і нації (як наприклад, М. Гоголь, Ф. Прокопович), дійти вершин світових відкриттів через посередництво інших мов.

## Література

1. *Дончик Віталій*. Ключове слово: пріоритет. Інтерв'ю з відомим літературо-знавцем, критиком, письменником // Українська культура. — 2002. — № 4–5. — С. 12–14.
2. *Забужко Оксана*. Мова і влада // Урок української. — 2002. — № 9. — С. 11–6.
3. *Костенко Ліна*. Гуманітарна аура нації, або дефект головного дзеркала. — К.: Видавничий дім "KM Akademia", 1999. — 32 с.
4. *Куліш Микола*. Мина Мазайло // Вітчизна. — 1989. — № 1. — С. 75–121.
5. *Саснко Валентина*. П'єса "Мина Мазайло" Миколи Куліша: історія чи сучасність? // Проблеми сучасного літературознавства. Збірник наукових праць. — Одеса: Маяк, 2001. — Вип. 9. — С. 202–254.

## Марія Гавриш-Якубовська

### ВІНКИ СОНЕТІВ ІВАНА МАЦИНСЬКОГО

У статті досліджуються вінки сонетів поета української діаспори Івана Мацинського. Вивчається архітектоніка вінків та новаторське для цього жанру римування (вінок написаний лише чоловічими римами). Зроблено висновок щодо збагачення поетом жанрових різновидів форми вінка сонетів (легенда, балада, казка) та започаткування різних способів поєднання сонетів у вінок.

**Ключові слова:** сонет, вінок сонетів, архітектоніка, акровірш, канонічна форма, строфа, римування, цикл, триптих, жанрові різновиди.

The article presents the research of the crowns of sonnets written by Ivan Matsinsky, a poet of the Ukrainian Diaspora. The architectonics of the crowns as well as innovatory for this genre rhyming are being examined (the crown is written in masculine rhymes only). The conclusion highlights the enrichment of the genre variety of the crown of sonnets' form (i. e. a legend, a ballad, a tale), and various ways of linking sonnets to form a crown, introduced by the poet.

**Keywords:** sonnet, crown of sonnets, architectonics, acrostic, canonical form, stanza.

Небагато є народів у світі, котрі б проживали на одній території. Існує чимало підстав, через які представники автохтонів залишають освоєні місця, щоб осісти на чужині: війни породжують полонених, а революції, геноцид та стихійні лиха — біженців.

Так, наприклад, частина інтелігенції України не сприйняла нових революційних порядків і опинилася в еміграції. Лави емігрантів поповнилися громадянами колишнього Радянського Союзу в роки другої світової війни. В діаспорі опинилися талановиті поети, які створили вінки сонетів, що свідчили про майстерне поєднання версифікаційної вправності та глибокого змісту.

Серед українських поетів діаспори найбільше вінків сонетів створив Іван Мацинський. Книга І. Мацинського "Вінки сонетів" містить 20 творів. Більшість вінків, як це вже відзначали літературознавці, "є в основному ліро-епічними посмами"[4; 73]. Але є серед них і такі, які більше відповідають епічним циклам, як, наприклад, "Філо-

фтімія", що по-давньогрецькому означає усвідомлення людської гідності. Усі 14 сонетів циклу у заголовках представляють імена знаменитих геніїв античності — філософів, мудреців, художників, полководців і державних діячів (Архімед, Піфагор, Хілон, Перикл, Сократ, Діоген, Платон, Фокіон, Аристотель, Демокрит, Демосфен, Карнеад, Евклід, Апеллес). Кожен окремий сонет циклу присвячений окремій події з життя та діяльності того чи іншого видатного діяча антики. Таким чином поет зумів у вінку передати тематичну розмаїтість, а в магістралі — узагальнити спільну ідею:

Часів минулих глибина туманна  
 легендами барвисто промовля:  
 античні тіні береже земля,  
 як мати і дбайлива, і старанна.

Давно колись і всім богам на зло  
 попід Олімпом рясно розцвіло  
 вогнище сяйва, правди і відваги.

Вінок сонетів "Ленін і Жовтень", яким відкривається книга, — звичайна заримована публіцистика на десятиліттями експлуатовану в Радянському Союзі ідею безсмертя Леніна, його вчення. Нічим особливим ця ода не відрізняється в порівнянні з багатьма поезіями українських авторів, хоча в рецензіях отримала схвальні оцінки (М. Неврлий, П. Хропко та ін.), адже рецензенти керувались у своїх виступах єдиним прийнятним за часів тоталітаризму критерієм — методом соцреалізму.

"Мої всі діти світу" — медитативна поема, сповнена любові до дітей. Вінок також ближче стоїть до циклу, бо окремі сонети в ньому не зв'язані один з одним логікою розвитку думки.

"55" — це також вінок сонетів, ближчий за змістом до циклу, бо в ньому відображено роздуми-медитації поета, який оглядає пройдений життєвий шлях з відстані п'ятдесяти п'яти років. Тут спогади з дитячих літ, жаль з приводу втраченого марно часу, коли "чимало прагнень, запалу і волі отак і не розквітло у житті". Поет розмірковує над питаннями, звідки беруться, з якого кореня такі явища, як фашизм, що приніс людству страшні катівні; згадує роки війни, світле свято перемоги, радість визволення.

"Вогнедзвін" — роздуми-медитації про людський розум, який привів протягом тисячоліть до великих відкриттів, хоча дуже часто

наукові відкриття служили не процвітанню, не успіхам цивілізацій, а кровопролитним битвам.

Уся історія в навальності збірній —  
Це океан людської крові...

Відаючи належну шану і любов людському розуму, поет з тривогою застерігає світ: "Звіддалека йде нишком атомна гроза! Чи шлях їй перетне твоя незвична сила?"

Своєрідним продовженням ідеї боротьби людства за виживання, за перемогу здорового глузду над тими, хто готовий розпалити атомну війну заради власного збагачення, є вінок сонетів під символічною назвою "П'ятнадцять раз про крилища без голови". Поема зачіпає сучасну проблему небезпеки для всього людства від наукових відкриттів, які загрожують знищенню цивілізації. Названий вінок сонетів — антивоєнна поема, фактично публіцистичний виступ у формі вінка сонетів. Вінок є заклик-зверненням до всього людства не допустити війни, стати всім на захист світла й миру на Землі.

"Неопалима купина" — також медитації, що розгортаються від сонета до сонета навколо однієї і тієї самої тези: лише культура є мірилом цінності, бо якщо "фізична сила рівна буйним снам", то, на жаль, — "моральна — шкутильга попід споруди..." У цьому, як і в деяких інших вінках І. Мацинського, на порівняно великій, хоча і обмеженій площі (15 сонетів, 210 рядків!) сказано не так уже й багато. Тож, перефразовуючи мовлене самим поетом, чи достойна обрана тут тема "для плетива сонетного вінка"?

"Давньоморавські перехрестя" — поема, що відбиває у фрагментах історичний шлях першої ранньофеодальної держави західних слов'ян. Як і вінок "Філофтімія", тут окремі сонети не мають щільного сюжетного зв'язку, а швидше наближаються до циклу. Поет дав заголовки усім 14 сонетам, чим також виразно окреслив фрагментарність заміток з давньої історії: "Слов'янські боги", "Авари", "Само", "Моравське князівство", "Карл Великий", "Християнізація", "Ростислав", "Святополк" і т. п.

Взагалі вінки сонетів І. Мацинського не мають ні часових, ні тематичних обмежень. Так, наприклад, його "Поема про першу пару рук" прославляє ту прадавню еру, яка шляхом тривалої еволюції привела до появи людини-творця усього сущого на землі — людину праці:

Благословен процес, коли в земній долині  
долонястих з'явилась перша пара рук:

постала праця — горщик, трут, кресало, лук — єдине чудо на твердій землі донині!

Вінок сонетів "Краса як добро" — це авторські розмірковування на тему "Краса — Людина — планета Земля та Добро". Вінок не відзначається стислістю, він дещо розтягнутий, не сконцентрований, як того вимагає сонетна форма. Неоковирним є вираз "Краса — вона добро..." Авторські філософсько-естетичні медитації хотілося б бачити чіткішими і художньо виразнішими, хоча б такими, як в терцетах 12-го сонета:

В красі, як в храмі, місця грубості нема;  
 бруталність завжди тут була лише блюзнірством,  
 бо вічні вороги — естетика і звірство!  
 Бракує скрізь, де сирість, бруд, пітьма,  
 людини рук, що прагнуть, вміють і бажають —  
 що все в людським житті на красоту рівняють!

Заголовок вінка сонетів "Слово про любов" дає підстави сподіватись на змістовне і глибоке вираження словесними засобами найніжніших і найкращих людських почуттів, адже відомо, що саме в сонетах Петрарка, Данте, Шекспір та багато-багато інших поетів відкрили перед читачем глибинний світ людського кохання. Але І. Мацинський не зумів знайти відповідних засобів для вираження цього почуття, та, точніше, і не ставив перед собою завдання змагатись з геніальними попередниками. Його мета значно скромніша: описати і осмислити філософське розуміння любові, про що сказано у магістралі:

Кохання лиш основа кожного життя.  
 Щоденного в нім набуває розкриття  
 Усе живе від самого початку світу.

Любов'ю до рідного слова і ширше — до так званої малої батьківщини сповнений вінок сонетів "Кичерні вершини". Це поема-медитація про рідний край, де пройшло дитинство поета, де він засвоїв з уст матері рідну лемківську говірку, навчився і рідної мови, і любові до рідної землі. В розмірковування про природу, про красу долин і кичерних вершин вплітається мотив осягнення майстерності сонета і сонетного вінка, який закладено в самому магістралі:

Сонета карби люблять слухну тему:  
 людина — і художник і поет;

гора — розложистий гірський хребет;  
сонетне слово розклинає дрему.

Я теж сягнув на рим незвичний сплет,  
привілля фарб, укладених в систему,  
чіткий малюнок, схожий на емблему.  
Чи із каноном ладить мій сонет?

Чи тему тут достойну обираю  
для плетива сонетного вінка?  
Плету вінок з гілок розкішних краю,

де сам зростав: де вперше з язика  
злітало рідне материнське слово,  
що нині вірш несе безпомилково!

У наведеному вище магістралі вчуваються алюзії з І. Франка ("рим незвичний сплет"), а в усьому вінку звучать "інтимні сповіді лемківської природи Б. І. Антонича, любов до рідної Лемківщини, де обидва поети народилися і де вперше заговорили рідним словом" [4;73].

Значно глибше питання рідної мови, її походження і ролі в житті народу, його історії, ментальності осмислені у вінку сонетів "Казка про мову". Цей вінок за жанром скоріш наближається до філософського трактату про глибинність походження мови. У мові відбита давня її історія, "сторіччя зводили її в таємній прі усього з всім, оцю співучу і чудову, просту й щоденну й завше небуденну мову". Джерело, дивосвіт мови — в народі.

Віддаючи належне красі і мужності мови, що несла естафету спадкоємцям, автор з почуттям гордості і відповідальності перед сучасниками заявляє:

Я чаром ранений в найкращій із стихій  
і мову батьківську, що виникла віками,  
несу в собі, як щось, що з дальшими роками  
іще зросте в красі незбагненій своїй.

За глибиною змісту і розкриттям теми та засобами її втілення цей вінок сонетів є одним з кращих вінків медитативного плану.

Роздуми про історичне минуле басків, що населяють північно-західні області Іспанії, про їхню мову — аускару, що, як зазначає у примітці автор, являє собою загадку для сучасної науки, бо вона не належить до індоєвропейських мов і досі вчені не виявили якоїсь мови, спорідненої з нею, становлять основний зміст вінка сонетів "Бронза напівзатопленого дзвону".

Суто літературні теми розроблені у вінках сонетів "Балада про Марусю Чурай", "Легенда про Івана Франка", "Самоспалення Лесі Українки" та триптиху вінків сонетів "Тарас Шевченко".

Задум "Балади про Марусю Чурай" виник, очевидно, у зв'язку з появою роману у віршах "Маруся Чурай" Л. Костенко. На таку думку наводить посвята балади Ліні Костенко в журнальній публікації ("Дукля", 1982, № 6, С. 9). Невдовзі у виданні вінків сонетів окремою книгою посвяту змінено — Наташі Богдан, а Ліні Костенко присвячено пізніше написаний вінок "Самоспалення Лесі Українки". Час, що розділяє процес завершення першого і другого вінків сонетів, становить більше року ("Балада про Марусю Чурай" — червень 1975 — липень — листопад 1981; "Самоспалення Лесі Українки" — липень 1982 — серпень 1983 р.).

Як і слід було сподіватись, вже сама назва жанру "балада", винесена в заголовок, окреслила найважливіші ознаки твору: наявність ліро-епічного розгортання сюжету з елементами драматичної напруги. Природним є також використання у вінку народнопісенних мотивів про легендарну полтавчанку:

У кожнім нашім вірші, кожнім дні  
бринять і "Віють вітри", й "Засвіт встали".

"Легенда про Івана Франка" з посвятою "Пам'яті Максима Рильського" і заголовком, і посвятою засвідчує визнання І. Мадинським великих заслуг обох поетів у розвитку культури українського поетичного слова, особливо ж — у становленні та утвердженні форми сонета. Іван Франко в поезії другої половини XIX ст. першим в українській літературі створив цілі цикли сонетів.

Поет XX ст. Максим Рильський зазнавав нещадної критики за свою вірність традиціям української класики, за культивування у своїй поетичній творчості сонетної форми і відстоювання права на її існування в умовах тоталітарного панування соцреалізму в Україні. Саме І. Франкові і М. Рильському належить найбільший доробок у жанрі сонета.

Невідомо, чи в основу легенди ліг якийсь її народний варіант, чи вона повністю вигадана автором, який добре простудіював народнопоетичну творчість. Сюжет легенди можна переказати кількома рядками: "Колись кимось заклятий у Карпатській скелі" він, Франко, "довго ждав свого пробудження". Змінювались "потоки поколінь", а він в тій скелі "довгий ряд віків лиш споглядав у муках муки трударів". У вінку є згадки про історичних осіб галицького краю — Романа Мстиславовича, Данила, Довбуша, поета Маркіяна... Настав нарешті час — і Франко став "славним зодчим безталанного народу, звів незнищенну кріпость з одних тільки книг". Працював І. Франко до самознищення і, виснажений, "незнищенний, як Карпати, прикований до ліжка", не виніс болю, розтрати сил — "назад вернувся в камінь — щоб на площу стати... Стоїть — а в погляді розкрилля дум ясних!"

У вінку сконцентровано відображено історичний шлях галицького народу, що протягом віків зазнавав гноблення чужоземних та місцевих магнатів. "Легенда про Івана Франка" — поетичне втілення ідеї безсмертя титана-Каменяра, це легенда про вічність його слова.

Тематично близьким до вінка сонетів "Легенда про Івана Франка" є вінок "Самоспалення Лесі Українки". У метафоричному заголовку вінка виражено сутність життєво-творчого подвигу поетеси. Автор не торкається біографії Лесі, лише говорить про неймовірну мужність поетеси у протистоянні з фізичними болями, у подоланні протягом всього життя хвороби:

Життя людське для тебе день у день було  
збиранням сил крихких на мужній опір смерті:  
все в тілі тріскало, як жалюгідне скло,  
а ти у серці зводила незвичні тверді.

Звичайно, як і в інших вінках сонетів І. Мацинського, де відсутні сюжетні лінії, лише розгортаються медитативно-ораторські монологи автора, тут відчувається деяка розтягнутість роздумів над творчістю і життєвим подвигом Лесі Українки. Йдучи від заголовка — "Самоспалення Лесі Українки", можна було сподіватись яскравого вираження драматизму в житті і творчості поетеси в поєднанні з елементом ліризму.

Відзначивши, що вінок сонетів "Самоспалення Лесі Українки" менше вдався, ніж вінок про І.Франка, Тарас Салига писав: "Якщо



у франківський вінок автор зумів вмонтувати легенду, якою, сказати б, "скріплює" у цілість усі чотирнадцять сонетів, то в "Самоспаленні Лесі Українки" такої стрижневої лінії нема і в результаті відсутня органічна послідовність зв'язку одного сонета з іншим, вони не всюди "вростають" один в одного. Річ у тому, що цей вінок публіцистичний, а коли так, то тут треба досягти високого лаконізму, афористичності художньої мови. Та цього, на жаль, Мацинському не вдалося" [5; 115].

Докладнішого аналізу заслуговує триптих вінків сонетів "Тарас Шевченко". В епіграфі до всього триптиха вінків сонетів І. Мацинський стверджує, що в літературі змістом поетичного слова та життєвою долею нема серед поетів рівного Шевченкові:

Коли б мене спитали в якусь мить німу:

— Хто ж бо поет поетів? — відповім негайно:

— Нема кого б з Шевченком порівнять звичайно!..

Вже в першому сонеті-магістралі, яким розпочинається перший вінок "До вершин малими босими ногами", визначено особливе місце Шевченка в історії українського народу:

Він міфом став би в давнину, і перед нами  
постав би раптом з глибини глухих віків.

Атлант і Прометей були б йому братами —  
і трійко б їх було, закованих братів.

Наявна гіперболізація у цьому зіставленні з міфічними героями в художньому творі цілком виправдана, бо життя Шевченка припало на той час, коли "Скрізь лютувала панщина".

Перші три сонети — це роздуми про той страшний час кріпащини, свавілля поміщиків та царського самодержавства, коли декабристів і поборників волі — було страчено, інших сотнями засуджено на каторгу до Сибіру. Лише в кінці сонета 5-го говориться про народження "у найбіднішій із хижок" майбутнього поета-пророка. У наступних сонетах — 6, 7, 8, 9 — йдеться про тягар кріпащини, автор нагадує читачеві факти біографії Тараса — смерть матері: "На цвинтар похорон всім миром дріботів: дрібні Шевченки й батько посеред малечі"; а через два роки — смерть батька, сирітство, наймитування, поневіряння, слугування у пана Енгельгарда в ролі козачка, згодом — у нього ж у Петербурзі викуп з кріпацтва завдяки піклуванню видатних митців. Та й звільнений від кріпацької

неволі чув він, як "звідусюди ринув плач" його земляків. Тому Тарас "свою тяжку свободу гарбузову" спрямував у бій за поневолений народ: "У тій борні великій дав він виняткову поезію... Донині той його засів чарує красотою український спів!"

У першому вінку з триптиха І. Мацинський використав майже дослівні цитати з поезії Шевченка: "громадою обух сталить та рвати пута", "йому тринадцятий мишло й за селом він пас ягнята" тощо.

Другий вінок сонетів — "Один за всіх і мертвих, і живих, і ненароджених"[3; 241–255] — хронологічно охоплює час розквіту поетичної творчості Шевченка, тобто період "Трьох літ" і пізніших років. Уже в заголовок вкраплено елементи назви одного з кращих і найбільш відомих творів. Найбільш докладно передає І.Мацинський настрої і думи Шевченка, його плани на майбутнє під час повернення на поромі через Дніпро з весілля. Згадуються його друзі Куліш і Білозерський, поет будує плани своєї роботи в Київському університеті (сонети 2, 3, 4, 5). Та на березі його чекали жандарми. Каземат в Петербурзі, слідство і жорстокий вирок у справі Шевченка за його рукописну збірку "Три літа", за поему "Сон". І вирок: "...солдатом вічним без надій на майбуття!" У сонетах 12, 13, 14 і 15 І.Мацинський відтворює атмосферу перебування поета в Оренбурзьких степах, солдатську муштру. Але й там Шевченко, всупереч заборонам, "пензлем осуяв степи до виднокраю", "А віршем він бував далеко на Україні", "Солдатський день волік він цілих десять літ". 15-й сонет за змістом — це філософські роздуми про силу Шевченкової поезії, його нескореної царизмом волі до свободи, до кращого життя народу:

Шевченко ніс в собі, як пульс в каналах жил,  
Міцний заряд людської правди і розмаю  
шляхами бурного життя, що з свого краю  
вели, як правило, на інший небосхил.

Заключний вінок з триптиха — "Минулося, щоб не снилось!.." [2; 257–271] стосується, як можна судити з назви, останніх літ життя Шевченка після десятирічного перебування у солдатах. Нелегко вірні друзі Шевченка домоглись дозволу на його перебування у Петербурзі. Відвідини України закінчились новим арештом і відправкою назад до столиці. Та життєва драма наближалась до завершення: скалічене казематом, жандармськими переслідуваннями та солдатською муштрою серце не витримало.

Починаючи із сонета 6-го, автор розмірковує про славу Тараса, яку здобув він по всій Україні після смерті. Сонети 8, 9, 10, 11, 12 заключного вінка присвячені філософсько-історичним екскурсам в минуле України, які втілено в метафоричних сувоях-літописах Бористена-Славути. Згадується сива давнина, літописні легенди про заснування Києва, про Кия, братів Щека і Хорива, їх сестру Либідь, про варягів, часи князя Володимира, Святослава, про битви з татарами та турецькими людоловами, про походи славних запорозьких козаків на Кафу, Синоп, Стамбул з метою визволення невільників і т. п. Очевидно, цими фактами з історичного минулого І. Мацинський хотів передати читачеві думку про те, як віковична боротьба народу України глибоко запала в душу Шевченка і як він прагнув відтворити ту героїчну історію у своїх поетичних творах: "Тарас Шевченко в світі кривд і чистих сліз був кобзарем тих подвигів, і сам брав участь у справах давнини..."

І ніби замикаючи триптих вінків сонетів "Тарас Шевченко", автор вдається до поетичного обрамлення — повторює у першому терцеті слова, винесені на початок триптиха як епіграф:

Коли б мене спитали в якусь мить німу:

— Хто ж бо поет поетів? — відповім негайно:

— Нема кого б з Шевченком порівнять звичайно!

Написано триптих вінків сонетів "Тарас Шевченко" за декілька місяців з осені 1983 по липень 1984 року. Усі три вінки мають архітектоніку 4+4+3+3, розмір — Я6. Перший та другий вінки — "До вершин малими босими ногами" та "Один за всіх і мертвих, і живих, і ненароджених" — розпочинаються магістралами, а третій — "Минулося, щоб не снилось!.." — ним закінчується. У першому вінку катрени римуються за схемою AbAb AbAb, терцети — CdC dEE. Сплітаються сонети у вінок першим рядком другого терцета. Другий вінок дещо відрізняється схемою римування в катренах — AbbA bAAb; терцети римуються за схемою першого вінка — CdC dEE. Сплітаються сонети у вінок також першим рядком другого терцета. А заключний, третій вінок триптиха, має ще іншу схему римування: у катренах AbAb AbbA, в терцетах — CCd EEd. Сплітаються сонети між собою другим рядком другого терцета.

Відносно триптиха вінків сонетів "Тарас Шевченко" слід відзначити, що тема для нього обрана "достойна", важлива, а наявні відхилення від канону свідчать про розширення творчих можливостей

у цій найскладнішій жанровій формі. Автор уперше в українській поезії створив історико-біографічну ліро-епічну поему у формі триптиха вінків сонетів. Сам факт появи його, як відзначив Микола Неврлий, є "виразно новаторським", бо такого "взагалі ще в практиці вінків не було" [4; 73–74].

Підсумовуючи аналіз вінків сонетів І. Мацинського, необхідно відзначити як вади, так і досягнення автора.

До вад слід віднести: нечіткість у розгортанні ліро-епічного сюжету чи медитативних філософсько-епічних, філософсько-естетичних роздумів. ("Неопалима купина", "Самоспалення Лесі Українки", "Краса як добро" та ін.); невдало сформульовані думки (наприклад, у вінку "Один за всіх і мертвих, і живих, і ненароджених", маючи на увазі царський присуд Шевченкові — "Под строжайший надзор с запрещением писать и рисовать" — І. Мацинський не знайшов кращих рядків, як "...солдатом вічним без надій на майбуття! / ...до малювання й віршів не надати змогу!"; у триптиху "Тарас Шевченко", на жаль, мало свіжих образно-художніх виразів, натомість часто зустрічаються звичайні заримовані факти з біографії поета; немало бідних рим: хвилі — оселі, незабутньо — головокрутно, трудно — всемогутньо, мужній — простодушність, свята — чуда, щем — уривцем, повселюдно — мутно, узди — видноти та ін.; вживання невластивих українській мові слів: стучить — замість стукає, уж хто та ін.; неправильні наголоси: крутежі — свіжі (треба за змістом свіжі), мати — міряти (треба: міряти), хордним мерців, майбуття — прокляття (треба: прокляття) тощо.

Позитивним у вінках сонетів є: збагачення жанрових різновидів, зокрема у доробку І. Мацинського є легенда ("Легенда про Івана Франка"), балада ("Балада про Марусю Чурай"), казка ("Казка про мову"), історико-біографічна поема (триптих "Тарас Шевченко"), епічний цикл ("Філофтімія"); створення триптиха вінків сонетів ("Тарас Шевченко"), якого ще в українській поезії досі не було; широта тематики та хронотопу, вінки І. Мацинського охоплюють минувшину від доісторичних часів ("Поема про першу пару рук") через античність ("Філофтімія", "Давньоморавські перехрестя" та ін.) до славетних геніїв українського слова ("Тарас Шевченко", "Самоспалення Лесі Українки", "Легенда про Івана Франка" та ін.), до атомного віку ("Вогнедзвін", "П'ятнадцять раз про крилища без голови" та ін.); збагачення архітектоніки вінків — вперше запроваджено різні способи сплітання окремих сонетів у вінок, а саме: найбільш пошире-

ним — останнім рядком попереднього сонета, що стає першим рядком наступного — 3 вінки, передостаннім рядком — 8 вінків, третім рядком від кінця (або першим рядком другого терцета) — 8 вінків, четвертим від кінця (або третім рядком першого терцета) — 1 вінок (8-й).

Щоправда, відзначаючи цю особливість вінків І. Мацинського, варто згадати, що подібні варіанти сплітання сонетів у вінок наводив у своїй праці Крешімбені [6]. Він зустрів серед віршів Маріо Колонни зразок з шести сонетів, названих сферичними, у яких перший вірш наступного сонета повторював кінець попереднього, а другий вірш — кінець передостаннього рядка попереднього сонета [6; 57].

Новаторським є практично єдиний приклад написання вінка виключно чоловічими римами (вінок 20-й — "П'ятнадцять раз про крилища без голови"); у 20 вінках поет використав 16 строфічних моделей, наприклад: *AbbA AbbA cDc Dcc*, *AbAb AbAb CCd EdE*, *AbbA bAAb Cdd Cee* та ін.; з 20 вінків 14 написано 6-стопним ямбом і лише 6 — п'ятистопним. Перевага шестистопного ямба, очевидно, пояснюється тим, що більшість вінків написано у формі медитацій, авторських роздумів, які вимагали ширших, більш розгорнутих віршових рядків. 18 вінків закінчуються магістралом, а два вінки — 1-й та 2-й з триптиха "Тарас Шевченко" — магістралом розпочинаються.

М. Неврлий в рецензії на книгу І. Мацинського "Вінки сонетів" високо оцінив факт створення двадцяти вінків, що є унікальним явищем не тільки української літератури. "Жанр і саму теорію вінка сонетів Мацинський збагатив не тільки новою тематикою, але й новим підходом до його творчих можливостей. Оскільки більшість його віків є в основному ліро-епічними поемами..." [4; 73–74].

20 вінків сонетів І. Мацинського є рекордною кількістю в українській літературі ХХ ст. Щодо інших літератур, то можна впевнено визнати перше місце за кількістю створених вінків сонетів за болгарським поетом-академіком Венко Марковським (1915–1984), якому належить 54 (!) вінки сонетів, та ще й до того вінків ускладненого типу — з обов'язковим акровіршем у магістралі. Для прикладу назвемо кілька посвят, що прочитуються в магістралах вінків сонетів: "На Данте Алигери", "Уилям Шекспиру", "На исполина Гете", "На Адам Мицкевич", "Тарасу Шевченку". Взявши для себе за зразок першу редакцію вінка сонетів словенського поета Франце

Прешерна, в якому у магістралі був акровірш "Пріміцовій Юлії", Венко Марковський вважав наявність акровірша однією з обов'язкових ознак справжнього класичного вінка сонетів. На цьому він наполягав неодноразово у приватному листуванні. "Сила вінка сонетів у акровірші", — пише він в одному з листів. "Красу вінка сонетів становить акровірш, — повторює в іншому листі до того ж адресата, — без акровірша — це цикли сонетів, а не вінки" [11].

## Література

1. Данилко П. Болгарський вінок сонетів // Чорноморська комуна. — 1990. — 28 серпня.
2. Мацинський І. Тарас Шевченко (Триптих вінків сонетів): Минулося, щоб не снилось!.. // Вінки сонетів. — Словацьке педагогічне видавництво в Братіславі, 1985. — С. 257–271.
3. Мацинський І. Тарас Шевченко (Триптих вінків сонетів): Один за всіх і мертвих, і живих, і ненароджених // Вінки сонетів. — Словацьке педагогічне видавництво в Братіславі, 1985. — С. 241–255.
4. Неврлий М. Вінки, котрі ніколи не зів'януть // Дукля. — 1987. — № 3. — С. 73–74.
5. Салига Т. Грані одного кристала. Про сонети Івана Мацинського // Жовтень. — 1987. — № 12. — С. 115.
6. Crescimbeni Gio. M. Comentarj intorno all'istoria Della poesia italiana ne'quali si ragiona d'ogni genere e specie di quella. — Ripublicati Da T. J. Mathias. — Vol. II. — Londra, 1803. — 292 p.

*Ганна Віват*



## ARS POETICA АБО ПРО ПОЕТИЧНЕ МИСТЕЦТВО XX СТОЛІТТЯ

(на матеріалі творчості І. Світличного, В. Стуса,  
І. Калинця)

У статті розглядається ряд інтертекстуальних творів під однойменною назвою "Ars poetica", в котрих автори, що відносяться до різних епох та різноманітних літературних традицій, викладають свої погляди на поезію, її призначення та на різні аспекти цього виду мистецтва. Зокрема звернено увагу на світоглядні позиції поетів-дисидентів В. Стуса, І. Світличного та І. Калинця.

**Ключові слова:** поетика, поетичне мистецтво, інтертекстуальність, архетекст.

In this article are considered a number of intertextual compositions all of the same name "Ars poetica", in which authors concerned to different epochs and to different literature traditions expound their views on poetry, on its functionality and on various aspects of this kind of art. In particular attention was attracted to world outlooks of dissident poets such as V. Stus, I. Svitlychny and I. Kalynec.

**Keywords:** poetry, poetical art, intertextuality, arhetext.

Поетика — один з найстаріших термінів літературознавства. Як свідчать літературознавчі статті та словники, цим терміном користувалися ще в античну добу. А оскільки це слово має дуже давнє походження, то і семантика його з часом змінювалася. В античні часи поетикою називалося вчення про художню літературу взагалі. Це вчення бере початок з широковідомої праці давньогрецького філософа Арістотеля "Про поетичне мистецтво", яку ще часто називають "Поетикою" [5, 287]. У середні віки, в епоху Відродження і класицизму поетика зосереджується на прийомах поетичної витонченості мови й віршування. "У класицистичній теорії головне місце посідають проблема прекрасного й пов'язана з нею проблема відношення мистецтва до природи (дійсності)" [8, 61]. З часом поетика створює вчення про жанрові форми, які набули особливо великого значення в класицизмі. Широкою популярністю користувався

віршований трактат французького поета і теоретика класицизму Н. Буало "Мистецтво поетичне", в якому висвітлені основні естетичні принципи французького класицизму. В Україні одним із перших національних посібників, у якому викладені першооснови теорії віршування, стала "Граматика" Лаврентія Зизанія (Вільно, 1596 р.). У ній подавався невеликий розділ з характерним заголовком "О метръ и о рифмь. Пересторога хотящим вьршь складати". Звідси беруть початок усі наступні українські поетики [2, 184].

У наш час літературознавство по-своєму трактує багато класичних понять і термінів. Виникають нові методологічні підходи до вивчення літературних творів. "Нове прочитання" літературних творів дає можливість розглядати їх у інших аспектах, децю відмінних від тих традиційних, які склалися в літературознавстві раніше. Нові методи і підходи дають можливість дослідникам з інших позицій проникати в глибини мистецтва. Поняття "поетика" теж сьогодні трактується по-новому і дає можливість літературознавцям розвинути інші способи пізнання творів мистецтва, принципово відмінні від тих, що виробили наші попередники. У цьому контексті привертають увагу літературознавців і стають предметом безперервної рефлексії ряд творів різних поетів і різних часів, епох та різних літературних течій під назвою "*Ars poetica*" ("Мистецтво поетичне"). Латинська назва "*Ars poetica*" та її французькі відповідники "*L'art poetique*" чи "*Art poetique*" фактично є інтертекстуальними творами. Віра Просалова окреслила коло митців, котрі звертались до цієї теми: Н. Буало, П. Верлен, Є. Маланюк, М. Орест [3, 30]. Доповнимо цей ряд також іменами В. Стуса, І. Світличного та І. Калинця. Кожен з цих віршованих творів виник у його автора під впливом попередників: віршований трактат Н. Буало народився під впливом "Послання до Пізонів" Горація і містив ідеї, які з'явилися ще в античності. За ступенем інтертекстуальної насиченості — численних згадок про античних авторів, письменників-сучасників, про літературні колізії та героїв — він міг би претендувати на статус літературної енциклопедії того часу, слушно вважає Віра Просалова. Н. Буало, виклавши свої погляди на поезію, виступив проти інтуїтивного її начала і наголошував на пріоритетах раціонального аспекту цього виду мистецтва. П. Верлен фактично вступив у полеміку з попередником, наголошуючи на почуттєвому началі, на "музиці у слові". Є. Маланюк (через двісті п'ятдесят років після Н. Буало і через п'ятдесят після П. Верлена) виклав свої погляди на поезію, котрі, зберігаючи



полемічність з авторами-попередниками, відповідали віянням часу і вказували на зовсім інші програмові положення. М. Орест, взявши за основу вірш Є. Маланюка, полемізує з естетичними засадами свого опонента щодо моральних принципів мистецтва. Віра Просалова небезпідставно вважає, що спільна назва, зовнішня подібність, програмовий характер викладених положень у цих поезіях, однак, не означали текстуальних збігів: Н. Буало виклав принципи класицизму, П. Верлен — символізму, Є. Маланюк — конструктивного чину, М. Орест — принципи друзів-неокласиків [3, 32]. Немає жодних текстуальних збігів з творами-попередниками і в однойменних поезіях В. Стуса, І. Світличного та І. Калинця. Полілог відбувається лише у викладі свого погляду на спосіб написання поетичних творів у контексті епохи і їх роль у суспільстві. Дослідження саме цієї проблеми і є метою даної роботи.

В. Стус, скажімо, наголошує на багатьох втратах Музи ХХ століття в порівнянні з її попередницями. Сучасна поетові Муза, йдучи в ногу з часом, "пізнавши трохи математики, фізики, астрономії, походивши біля кібернетичних машин", стала більш ерудованою, розкованою й емансипованою, як сучасна жінка, втративши, однак, при цьому багато цнот, романтичну загадковість, і "облетіла", "як дівчина перед першою шлюбною ніччю", ставши, на думку автора вірша, досить банальною. Морально-естетичний нігілізм, безвір'я, що заповнили добу, позначилися й на Музі, стверджує поет: "Музо! // *Своїми втратами // ти переконуєш кожного, // що більше немає віри — // ні в Господа Бога, // ні в пришествя Христа, // ні в єдинопрестольну високу мудрість, // ні в поезію, ні в що на світі* [б, 259]".

Однак митець не картає Музу за її зневіру і здеромантизованість, він любить її такою, якою вона є, якою її зробило життя. Поет любить Музу, як жінку, і визнає за нею "право жінки розпоряджатися самій собою". Муза ХХ століття відповідає тим параметрам, які у неї заклала доба, проте вона все ж залишається по-жіночому привабливою і неповторною, наголошує В. Стус.

А І. Світличний у вірші "Ars poetica" (З Горация) декларує значущість правдивого, полум'яного, мудрого, добродійного і вільного поетичного слова. Архетекстом цього твору можна вважати "Послання до Пізонів" Горация, на що вказує субномінативна алюзія. Тут І. Світличний, як і античний мислитель, висловлює свої погляди на мистецтво, зокрема на поетичне. Він заявляє, що не

визнає поезії "зашореної" і пусто-порожньої, котрою, на жаль, здебільшого відзначалася його доба. Тобто І. Світличний характеризує поезію деяких його сучасників, "бардів вишиваних", як таку, що не має ваги, котра порожня за суттю, безкоренева, лицедійна: *"Ні, доки нарізно рими і корені, // Слово — полова, й полов'яна суть, // Охляп пасуться пегаси зашорені, // Пильно пегасів піти пасуть [4, 118]"*.

І. Світличний закликає поетів "заримувати свободу із правдою, // Мудрість із мужністю, чин із добром" [4, 118], щоб поетичне слово "Не гримало гучною бравадою", а пройшло крізь серце: "серцем набатним ударило під ребром".

Окрім вірша під назвою "*Ars poetica*", І. Світличний написав цілий цикл віршів під такою ж назвою. До того циклу увійшли дев'ять віршів ("Сонет", "Класичний вірш", "Верлібр", "Моїй сучасниці Поезії...", "Поезія", "Яких іще зазнаю кар?", "Син гармонії", "Життя коротке, а мистецтво вічне", "Тріолет"), у котрих автор висловлює свої погляди на різноманітні проблеми сучасного йому мистецтва, зокрема поезії. У перших трьох і в останньому віршах циклу "*Ars poetica*" ("Сонет", "Класичний вірш", "Верлібр", "Тріолет") митець у поетичній формі характеризує різновиди віршованого жанру, не надаючи, однак, переваги жодному з них. Йому імпонує сонет "вагомий, як стилет", в котрому митець вбачає "скульптурну філігранність ракет, що спрагли неба". Класичний вірш І. Світличному бачиться як "парад римованих думок" із "гвардійською виправкою ідеї". Цей різновид поетичного жанру, на думку автора, є виваженим і вишколеним, вимагає суворої дисципліни і дотримання статутних канонів. Антиподом класичному віршеві є верлібр, вважає поет. Верлібри видаються І. Світличному цікавими тим, що в них, на противагу класичним віршам, "нуртують пристрасті без ладу" і "стихія слів диктує владу", а відтак усі "канони дихають на ладан". Вільними громадянами республіки Поезія вважає І. Світличний верлібри: *"Нуртус вир натхненням п'яний. // Верлібри вільні громадяни // Республіки Поезія!"* [4, 82].

Взаємовідношення "заголовок — епіграф — текст" може бути задане за методом контрасту чи пародії, — зазначає Н. Фатєєва [7, 138]. Узнявши за епіграф слова П. Тичини "Нещасна, жалка та рука, // що тріолетами годує // робітника", І. Світличний будує свій вірш "Тріолет" методом контрасту до епіграфа, тобто поет полемізує з П. Тичиною, котрий чомусь вважає, що цей різновид поетичного жанру

не потрібен робітничому класові, тобто не вартий уваги широкого загалу. І. Світличний у своїй поезії іронізує над обмеженістю форм і методів, котрі визначила радянська система для поезії так званого соціалістичного реалізму і котрі, на жаль, прийняли за основу деякі навіть талановиті митці. Вірш "Тріолет" І. Світличного написаний у жанровій формі тріолету, щоправда поет дещо порушує канони: він не зовсім дослівно повторює 1-й рядок, змінивши початкові слова 4-го і 7-го рядка, тим самим не до кінця дотримуючись традиції побудови тріолета. Цим прийомом автор ще раз підкреслює, що немає і не може бути жорстких рамок для творчості. Високі злети фантазії, снів і химер зупинити, скерувати чи обмежити неможливо, наголошує І. Світличний.

У віршах "Мойй сучасниці Поезії...", "Поезія", "Яких іще зазнаю кар?", "Син гармонії" І. Світличний розглядає сучасну йому поезію, як поезію-страдницю, поезію-невільницю, закуту в сітку заборон і перепон. Однак, розриваючи всі перепони і порушуючи заборони, пройшовши крізь "Крим і Рим", поезія, на думку автора, виривається на волю, оскільки не можна закувати в жодні кайдани душу й думку: *"Практичним, мудрим та тверезим, // Видніше, бач. Та чорта з два! // Їй — жити хочеться. Їй — треба. // Для нас — для мене і для тебе — // Всім, хто без глузства глухоти. // На свій копил, свою подобу // Кує душі найвищу пробу — // І бевзям душ не вберегти"*. ("Мойй сучасниці Поезії...") [4, 83].

А у вірші "Життя коротке, а мистецтво вічне" поет декларує вічність високого і прекрасного, котре створюють прості смертні. Не пересічне, не суетне, а шляхетне і вагоме життя митець називає мистецтвом: "мистецтвом жити". І вважає, що такому життю служать "віщі музи". Отже, І. Світличний, дещо переосмислюючи загальновідому крилату фразу, подає свій погляд на цю проблему, тобто він не вважає коротким життя митця, котрий тратить його на небуденні справи. Таким чином, І. Світличний співає хвалу осмисленому, наповненому творчістю і шляхетною працею життю і порівнює його з високим і вічним мистецтвом. Взавши за архетекст загальновідому крилату фразу, поет ніби підкреслює, що не лише справжнє мистецтво всіх віків і всіх епох не терпить фальшу і підробок, але й життя без фальшу імпонує будь-якій епосі і є справжнім мистецтвом, котре, як відомо, є вічним.

Своєрідний погляд на обговорювану проблему висловив також І. Калинець. У чистоті й гармонії повсякденного життя вбачає сенс

поетики автор у вірші "Поетика". Не потрібні ніякі мудрощі й словословлення, ніякі "аркани порівнянь" та інші версифікаційні складнощі, а лише "Богом даний Сенс" і "Свята Тотожність Слова Буття": *"яка насолода // чути сказати торкнутися // взяти не схотіти розслабитись // прокинутись на волі // зі сном про осягнення // і довго бачити перед собою // Музу Радості // Первозданну"* [1, 381]. Саме такою, первозданною, бачиться нам уся поезія митця. Прабатьківські первні так природно й так гармонійно вплітаються у поетичні рядки Калинцевої творчості, що свіжими росяними діамантами світяться вони і переливаються розмаїттям барв, звуків і запахів. Найпростіші і найбуденніші картини з життя людини, означені поетом лише короткими штрихами, набирають ваги й осмисленості, неначе містять у собі весь сенс людського буття. У багатьох його віршах, як і в обговорюваному, відсутня інтерпункція. Поезія тече вільно і природно, без перешкод, як джерельна вода: то вона біжить лісом і живить корені дерев, кущів, квітів на своєму шляху, а ось уже витікає з лісових хащів і несе життєдайну вологу спраглим степовим та польовим просторам, і все, до чого вона торкається, ніби оживає, визначається, усвідомлюється, набирає ваги і осмисленості. Буденні речі, людські почуття і бажання зливаються з тією течією в один буттєвий потік і ніби співають урочистий гімн життю, його безперервності й нескінченності.

Розглянуті нами у цій статті проблеми, що стосуються поетики, не є вичерпаними, оскільки погляди різних поколінь митців та мистецтвознавців, як це засвідчують їх твори, різняться залежно від того, яку мету і завдання ставлять перед собою автори та які погляди мають на спосіб і стиль віршування. Отже, означена в даній статті проблематика чекає ще на подальші дослідження, залишаючи велике поле для розмислів, рефлексій, дефініцій тощо.

## Література

1. *Калинець І.* Невольнича муза. Вірші 1973–1981 років. — Українське незалежне Видавництво "Смолоскип" ім. В. Симоненка. — Балтимор — Торонто, 1991. — 452 с.
2. *Кузьменко В. І.* Словник літературознавчих термінів: Навч. посібник з літературознавства за оновленою прогр. для учителів та учнів серед. шк., проф. уч-щ, ліцеїв, гімназій. — К.: Укр. письменник, 1997. — 230 с.

3. Просалова В. Інтертекстуальне поле і контекст: диференціація понять // Слово і час — 2005. — № 12. — С. 28–34.
4. Світличний І. О. У мене тільки слово. — Харків: Фоліо, 1994. — 491 с.
5. Словарь литературоведческих терминов / Ред. сост.: Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. — М.: Просвещение, 1974. — 509 с.
6. Стус В. С. Твори у чотирьох томах, шести книгах. Т. 3: кн. 1. — Львів: Видавнича спілка "Просвіта", 1999. — 486 с.
7. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. — М.: Агар, 2000. — 280 с.
8. Шаповал М. Класицистична поетика: аспекти й шляхи розвитку // Слово і час. — 2000. — № 5. — С. 60–62.

*Ірина Немченко*



## МОВЧАННЯ У ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ РОМАНУ МАРІЇ МАТІОС "СОЛОДКА ДАРУСЯ"

У статті досліджується місце і роль феномену мовчання в романі М. Матіос "Солодка Даруся" на рівні композиції, сюжету, засобів характеротворення.

**Ключові слова:** феномен мовчання, композиція, сюжет, характер.

In clause the place and a role of a phenomenon of silence in the novel of M. Matios "Sweet Darusya" at a level of a composition, a plot and means of creation of art character is investigated.

**Keywords:** phenomenon of silence, composition, plot, character.

Роман М. Матіос "Солодка Даруся", який вийшов друком 2005 року, відразу привернув до себе увагу не лише високим художнім рівнем та оригінальною розробкою теми провини й спокути. Твір пропонує читачам майстерно вибудовану загадку "мовчазного героя".

Мовчання у структурі художнього тексту є найменш дослідженим явищем. Про це пише зокрема М. Зубрицька в книзі "Ното legends. Читання як соціокультурний феномен". Дослідниця стверджує, що мовчання увійшло в літературу з появою письма, а обговорення

феномену мовчання неодмінно супроводжувало дискусії навколо феномену письма, оскільки "мовчання у феноменологічному та онтологічному сенсі є атрибутом простору вічності, у якому можливий діалог живих із мертвими за допомогою письма, книги. Тобто мовчання, як і письмо, стає комунікативною одиницею" [2; 169].

М. Зубрицька констатує той факт, що "в останні десятиліття проблема мовчання стала об'єктом посиленої уваги дослідників з різних сфер гуманітарних наук. З'явилася низка праць, присвячених антропології мовчання, його семантиці та онтологічній значущості, що заснована на вихідному принципі домінування глибини мовчання над плісткістю мови і її нездатністю осягнути адекватно певні стани людської душі, людські переживання, а також окремі сфери людського досвіду, неподдатливого словесному вираженню" [2; 168]. При цьому дослідниця відзначає, що проблема мовчання в структурі художнього тексту досі чекає на свого дослідника.

Вибір об'єкта дослідження — роману М. Матіос "Солодка Даруся" не є випадковим. По-перше, це без перебільшення видатний твір сучасної літератури, який здобув чимало схвальних відгуків. Сама письменниця в інтерв'ю газеті "Дзеркало тижня" назвала "Солодку Дарусю" і ще дві книги "Життя коротке" та "Націю" "романами-батогами", зізнаючись, що "вони написані лівою рукою, оскільки від природи я шульга, тобто мою найбільш правдивою і глибокою" [1]. По-друге, літературний герой, позбавлений голосу, персонаж, який промовляє у творі лише декілька фатальних для нього слів, вже сам по собі являє цікавий приклад для дослідження зображально-виражальних можливостей мовчання. Уважний читач помітить, що мовчання у романі не є лише психічною вадою героїні, яку вона дістала внаслідок душевної травми. Мовчання пронизує твір, проявляється на всіх його рівнях, охоплюючи сюжет, композицію, проблематику, виступає одним з основних засобів характеротворення.

У художньому світі роману М. Матіос "Солодка Даруся" мовчання відведено, на мою думку, ключову роль. Складається враження, що роман категорично заперечує такі, здавалося б, хрестоматійні твердження про те, що "людина невіддільна від слів. Людина — істота вербальна... Слово — це сама людина. Нас зіткано із слів. Вони — єдина наша реальність, принаймні, єдине свідчення того, що ми існуємо" [4].

Мовчання — парне поняття, воно не існує без свого антипода — голосу, як добро без зла, світло без темряви, тиша без шуму.

В романі "Солодка Даруся" опозиція "мовчання/голос" лежить в основі композиції твору. У тексті мовчання протиставляється голосу навіть графічно. Розповідь про мовчазну героїню переривається характерними емоційними діалогами. Ці елементи тексту виділено курсивом. Саме вони представляють голос, мовлене слово на противагу мовчанню. Таким драматизованим діалогом починається твор: " — Ви, Марійо, у кого Георгіни брали, що такі дуже веселі та пишні? — питає Васюта по через паркан сусідку. — Я свої як не пильнувала, а таки якась бола їх скосила. Скрутились, як равлики, та й по всьому. Чи то в руки які недобрі дала, чи Варвара вночі вимикала, не мені вам, Марійо, казати, що то за відьма. Та Божка його знає, що з моїми квітками приключилося? Пропали — та й по всьому. А оцей бур'ян ні до чого. Я люблю, аби були великі і пишні квіти, а не якесь дрібнизначе, — викидає оберемок айстр на стежку.

— Агій на таке чудо! Усі допитуються, у кого взяла та в кого... ще наврочать мені врожай, — не розгинаючись від грядки, відповідає — нібито сердиться — Марія. — А то мені солодка Даруся дала. І лілії, і оцю ружу. Сама принесла навесні" [3; 10]. Такі діалоги підкреслюють наскрізну думку роману, яка стає його своєрідним лейтмотивом і надає протиставленню мовчання/голос морально-естичного характеру. Слово, мовлене вголос — це плітки, які здатні знищити людину. Слово, видурене в дитини за льодяник, ламає її на все життя. Натомість мовчання стає порятунком, найдорожчим скарбом для двох людей, які розуміють один одного без слів, проявом глибокої спорідненості душ, як це було між Михайлом та Матронкою — батьками Дарусі. Неговіркі від природи, вони й між собою спілкувались частіше самим лише поглядом. Молодята не-свідомо відгородилися мовчанням від односельців. Ніхто не бачив, як вони хазяйнували, ніхто не знав завчасно про пологи Матронки й народження дитини. Такого "незнання" сільські молодиці не могли їм пробачити і мстилися плітками, як колись і Михайлові матері, яка померла страшною смертю саме через плітки.

Мовчазність подається в романі як позитивна риса характеру багатьох його персонажів. Так Михайло "був дуже вдатний до роботи і малоговіркий. На людях язик йому розв'язався лише раз — у весільній "гуцулці", коли свої і прийшли з молодого гості шумно заповнили підлогу, а музика грала так, що у скрипаля урвалася струна на скрипці" [3; 82]. Мовчання як характерна риса вдачі

згадується і в описі Матронки: "мале, вертке, мов ящірка, але незмінно тихе і мовчазне дитиня, яке не те що кривого — ніякого слова, окрім "Дужі-здорові?", "Боже помагай!" і "Днюйте з Богом" нікому не скаже" [3; 87].

Водночас мовчання Матронки, яка не здатна була розповісти чоловікові про справжні причини та обставини свого зникнення, отруює життя підозрами та ревнощами. Мовчання є для Дарусі порятунком. Слова ж перетворюються на найзлішого ворога: пригадаймо хоча б, що саме промовлене слово "конфета" викликає у героїні нестерпний біль, хоча до самого предмета вона переважно байдужа. І вже дійсно "важко визначити, де зароджується зло — у словах чи у предметах — проте коли слова роз'їдає іржа та їх смисл стає приблизним, наші вчинки також втрачають сенс" [4].

Ціле життя Дарусі, її внутрішній світ — поле битви між сказаним уголос і мовчанням, висловленим і пережитим глибоко в душі, далеко від пліток та людського нерозуміння. Такий біль в її світі, що мовити про нього неможливо, а озвучений, вербалізований, він зовсім нестерпний. Даруся глушить свій біль у холодній воді — наче топить його, тобто примушує замовчати. Драмою на три життя назвала авторка свій твір, вказуючи на те, що трагічних подій, зображених у романі, для одного життя забагато.

Роман складається з трьох частин: "Драма щоденна", "Драма попередня" та "Драма найголовніша", які постають неначе три трагічні життя головної героїні. Фактично ж, коли подивитися на композицію роману під кутом зору опозиції мовчання/голос, то розповідь про життя Дарусі можна поділити на дві частини — дитинство, коли Даруся була щаслива, коли вона говорила, та після трагедії, яка відібрала в неї голос. Ці частини не є однаковими ні хронологічно, адже трагедія сталася, коли Дарусі було лише десять років, ні, сказати б, у кількісному вимірі самого роману, адже третя частина "Драма найголовніша", в якій і розповідається про батьків Дарусі та її дитинство, майже на сто сторінок більша за дві перші разом, в яких Даруся вже мовчить.

Треба відзначити, що присутність мовчання на різних рівнях тексту належить до складових індивідуального стилю М. Матіос. Це простежується і в оповіданнях збірки "Нація", яка нагадує "генеральну репетицію" перед написанням "Солодкої Дарусі". Велику роль відведено мовчанням і в романі "Щоденник страченої", в якому навіть заявлена у назві форма щоденника модифікована мовчанням. Не



витримується послідовно датування записів, самі записи являють собою частіше суб'єктивну емоційну реакцію на подію без зображення самої події, а відтак не є висловлюваннями, а нагадують радше вигуки, позбавлені комунікативного навантаження.

Роман "Солодка Даруся" побудований таким чином, що кожна з трьох частин розпадається на окремі епізоди — статичні, представлені авторськими відступами, коментарями, та динамічні. Майже кожен такий епізод, а часто й окремі абзаци всередині епізоду починається трьома крапками і закінчується обірваним реченням, риторичним запитанням з тими ж незмінними трьома крапками, за якими мовчання, простір для читацького домислу, співтворчості, співчуття — запрошення помовчати разом. Це нагадує паузи між емоційно насиченими фрагментами музичного твору, аби слухач/читач міг відновити душевні сили перед наступним кроком у глибини людських почуттів.

Розділені мовчанням епізоди роману поєднуються на зразок кінематографічного монтажу чи чорно-білої мозаїки. Ще більше підсилюють враження "мозаїчної" структури тексту виділені графічно драматизовані діалоги односельців, які супроводжують кожен подію як в житті головних героїв, так і в житті цілого села.

Протиставлення мовчання/голос виступає й одним із принципів незвичайного групування персонажів у романі. Так у першому розділі мовчання відділяє Дарусю від її односельців, частина з яких співчуває їй, частина глузує, але ніхто не розуміє, а тому Даруся залишається на самоті. У другому розділі до Дарусі на короткий час приєднується Іван Цвичок, у третьому — до "мовчазних" персонажів належать лише батьки Дарусі, вона сама, ще маленька дитина, яку не вчили брехати, зраджена власним голосом, вимовленими словами, мимоволі опиняється у протилежному таборі.

В наоспросторі роману теж присутня антитеза мовчання/голосу. Зловісне мовчання стає частиною історичного тла зображуваних подій. У третій частині роману після таємничого зникнення Матронки з'являються обриси сліпої колісниці історії, яка, за словами єврея Гершка, "і людини не бачить. Переїде — і не спам'ятаєшся, що вже ні тебе нема, ні совісти твої, ні чести" [3; 108]. Лише коли завіса над "драмою найголовнішою" починає поволі підійматися, письменниця подає коротку історичну довідку: "Щоб вам легше уявити таку — майже неправдоподібну — картину таємничого зникнення не німої, не глухої, до того ж давно тутешньої жінки водномить і безслідно,

було б добре детально описати цю місцевість, рельєфи, розташування ріки, довколишніх сіл і навіть... сусідніх держав, оскільки описувані події стосуються червня 1940 року минулого тисячоліття" [3; 96]. Отже тут подається дата, яка викликає в пам'яті пов'язані з нею історичні події, передовсім прихід радянської влади на західноукраїнські землі, що приніс із собою більше лиха, аніж війна. Адже саме після приходу радянської влади, або ж "совітів", як говорили місцеві жителі, не приймаючи новий режим навіть у мову, безспідні зникнення людей, цілих родин вже нікого не дивували.

Два села з однаковою назвою Черемошне, розташовані по обидва боки річки, від якої взяли свою назву, схожі між собою, немов відбилися у дзеркалі. Щоправда в дзеркально відбитому через річку Черемошному "від 17 вересня 1939 року порядкували совіти" [3; 98]. Цей факт перетворює село на ворожий простір, прокляте місце з усіма належними атрибутами: небезпечною дамбою, яку люди вважали нечистим місцем, рікою, яка розмежовувала два села і по якій до того ж проходив кордон між двома державами, ліс, сільська сміттярка і таке неприродне для зазвичай гамірних сільських буднів і свят мовчання. Саме це місце, ворожий простір по той бік річки, притягував Михайла, коли той відчайдушно шукав зниклу дружину. І хоча він не виявляв жодного зацікавлення політикою, не міг не помітити, що "від минулої осені стало на тім боці якось так тихо, ніби там тривали щоденні поминки за щойно вмерлими, чи так, якби тамтешні люди раптово об'їлися маковиння — і надовго впали у сплячку, як лісові вуйки-ведмеді. Щось там не так... ой, не так, як у тамтешніх людей раніше" [3; 102].

Із приходом "совітів" запанувало мовчання і по цей бік Черемоша. Колись говіркий Гершко тепер частіше "брав до губів дримбу, чим дивував тих, хто приходив у млин по своїй потребі. "Ніж говорити, що думаєш, краще у дримбу грати..." [3; 120]. І Михайло знову, як тоді, сидючи на дамбі й тужачи за дружиною, раптом зрозумів, що "в його селі поволі ставало так тихо, як у Черемошнім по той бік ріки, хоча мерців у селі не побільшало, і тиф людей не косив; як і раніше, люди робили весілля, храми і хрестини, але набутки стали якісь укорочені і пригнічені, а село — сумне і малоговорке, як переплакана жінка у півроку після чоловікової смерті" [3; 121].

Антитеза мовчання/голос розподіляє простір роману на земний і потойбічний. У першій частині роману є сцена відвідин Дарусею тата,

надзвичайно сильне враження, яке вона справляє, ефект несподіванки досягаються великою мірою завдяки мовчанню. Даруся починає збиратися рано, ретельно чепуриться, і в цей день вона не просто мовчить до світу, вона його не помічає, він не існує для неї, вона готується говорити, або ж, її власними словами, "баювати" з батьком.

Ніщо у трох дивних діях героїні не вказує на справжню мету її маленької подорожі. Пишно вбрана, наготувавши кошик гостинців, вона довго сидить під хатою, впорядковує в голові усе, що має сказати татові, і лише надвечір простує серединою вулиці, як княжна, провідати тата. Для того, щоб передчасно не відкрити читачеві того, що насправді Даруся так ретельно готується, аби відвідати батькову могилу, автор використовує своєрідні евфемізми, що закорінені переважно у специфічних етнокультурних мовленнєвих табу. Так кладовище у селі називали "поза Йорчихою", казали не вмерти, а "подякувати цьому світові", могилу від початку названо "хаткою", "татвою оселею". Замовчувані речі повертають собі власні імена поступово, коли перед читачем в усій своїй моторошній трагічності постає "справжнє життя" Дарусі, в якому мовчання є способом існування у цьому світі, а слово мовлене — зв'язком із потойбічним. Кара мовчанням, яку все життя терпіла Даруся, відступала, вона промовляла до тата "своєю мовою", чула його голос, і що дивніше, чула свій власний, давно забутий голос, що набував ознак живої, чи то міфічної істоти: "дражнився, грався, і розтікався, і утікав поміж дерева і могили, і знову вертався, срібний, до неї — аж вона хотіла ловити його руками, щоб сховати в пазусі, чи в кишені, чи будь-де інде, звідки його можна буде брати, але так, щоб про це ніхто у світі не знав" [3; 32]. Проте слова, що їх промовляє, чи думає, що промовляє, Даруся, позбавлені комунікативного навантаження, за словами Октавіо Паса, такі вислови "призначені лише для емоційного розпруження... в них немає співбесідника... це слова — каліки: їм ампутували слухача" [4].

Змальовуючи своїх мовчазних героїв, письменниця використовує такі засоби, які дозволяють якнайповніше розкрити внутрішній світ, почуття, думки персонажів, не примушуючи їх говорити. По-перше, це своєрідне використання засобів невербальної комунікації, з яких найбільш традиційними є так звана "мова квітів" та музика. З перших сторінок роману стає відомо, що найкращі квіти на все село у солодкої Дарусі. Вона ставиться до них, як до дітей, не розумі-

ючи, чому сусіди дивуються, коли вона загортає в ковдру коріння жоржин, виносячи ранньою весною на вулицю.

Друга частина роману починається розповіддю про Івана Цвичка, в третьому абзаці якої подано таку характеристику: "Мало хто коли чує, як Цвичок говорить, але вже як скаже... то краще й не зачіпати. Краще його дрімбу слухати, та думати про щось своє, чого вголос не скажеш" [3; 39]. Замість слів в Івана Цвичка музика. Він майстер робити дрімби, для яких скрізь збирає старі цвяхи та інше залізяччя. Його прізвисько в романі пояснюється саме цим, адже "цвик" означає "цвях". Проте таке пояснення видається поверховим: прізвисько своє отримав Іван не за збирання цвяхів, а за гострий язик, який розв'язується не часто, проте дошкуляє не гірше від цвяха.

У третьому розділі великий лірично-філософський відступ присвячено традиційному гуцульському танцю "гора-маре", мелодія якого описується як своєрідний спосіб висловити настільки сильні почуття, що слова перед ними безсилі: "розтяжно-сповільнена, мало не схлипаюча мелодія "гора-маре" — це все одно, що нагла зупинка серця, стрибок потойбіч цього світу, чи як примусове намацування наосліп дороги до раю і добровільний вихід із пекла водночас" [3; 84].

По-друге, це явище контамінації авторського слова, поєднання в одному реченні, словосполученні або навіть слові двох чи більше точок зору. В романі думки та почуття Дарусі передаються переважно від імені автора, який займає по черзі то внутрішню, то зовнішню точку зору, виступаючи як сторонній спостерігач, а частіше занурюючись у найдаліші куточки внутрішнього світу героїні. "Як вона давно тут не була! Як безвстидно запустила татову оселю! Надламани вітром, жовтіючі пасма густої трави кивають голівками: давно, ой давно, доню..." [3; 29–30]. У цих трьох реченнях можна спостерегти поєднання відразу трьох точок зору. Займенник третьої особи однини "вона" вказує на відсторонений авторський погляд, емоційні окличні речення передають Дарусині почуття, просторічне "безвстидно" могло прозвучати лише з її вуст, у звертанні "доню", схожому на шелест сухої трави, відлунює батьків голос.

В романі є ще безліч прикладів, коли в авторському слові, частіше на лексичному рівні, мовчазний персонаж здобуває можливість розкрити свою мовну індивідуальність: "Тоді вона своєю слабою головою розуміла, що мова їй вертала у рот лиш тоді, як вона

провідувала тата" [3; 34], "...вона завжди до тата йтиме, як княжна. І ніхто їй не розказ" [3; 26], "тато Дарусиного плачу не признає" [3; 26]. Навіть собаки, що супроводжують Дарусю на кладовище, "промовляють" у реченні з невластиво прямою мовою: "Собаки не тільки завжди чекають отут Дарусю, навіть коли б вона верталася від батька поночі, але й подають знак усім іншим: коли за брамою Даруся, ходити туди не радимо" [3; 28].

З неговіркою вдачею героїв пов'язується й їхнє шанобливе ставлення до слова, що проявляється хоча б у такій деталі опису взаємин між Михайлом та Матронкою: "Між собою на "ви" звертаються. Це, діправди, в їхньому селі не диво, коли б вона просто на "ви" казала, як усі інші газдині. А то ж говорить — ніби те "ви" смакує, і пережовує, і розгладжує, і перекочує між зубами, як солодку афинку чи ожину" [3; 88].

Завершити цей великою мірою поверховий і неповний аналіз феномену мовчання в структурі роману М. Матіос "Солодка Дарусі" хочу ще одним спостереженням. Своєрідно проявляється мовчання і в сюжеті роману. Зав'язка переноситься в абсолютний кінець твору, що не просто викликає бажання перечитати твір з початку, а робить повторне читання обов'язковим для розуміння основної думки роману. Третя частина цілковито змінює точку зору на зображені події, сформовану першими двома. Відкриття справжньої причини тяжкого стану Дарусі, її мовчання, її душевного болю перетворює особисту життєву драму героїні на національну, а може, й вселюдську трагедію.

## Література

1. Дубиняньська Я. Марія Матіос: "Жодна книжка не допомогла жодному політикуві" // Дзеркало тижня: Міжнародний суспільно-політичний тижневик. — 2006. — № 11 (590), субота, 25–31 березня.
2. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. — Львів: Літопис, 2004. — 352 с.
3. Матіос М. Солодка Даруся. — Львів: ЛА "Піраміда", 2005. — 176 с.
4. Пас О. Мова // <http://www.ji.lviv.ua/n35texts/pas.htm>

## Тетяна Крук

### ПОЕТИКА ЗАГОЛОВКА РОМАНУ ВАСИЛЯ ШЕВЧУКА "ПРЕДТЕЧА"

У статті аналізується заголовок роману Василя Шевчука "Предтеча", головним персонажем якого є видатний філософ і письменник Григорій Сковорода.

**Ключові слова:** роман, заголовок.

The article deals with the investigation of the title of Vasil Shevchuk's novel "The Precursor", the main character of which is the famous philosopher and writer Grigoriy Skovoroda.

**Keywords:** novel, title.

Поетика окремого компонента художнього твору (у даному разі — це поетика заголовка) є складовою частиною не лише поетики окремого літературного твору, а й індивідуальної поетики письменника — автора цього твору.

"Зібрані разом заголовки творів письменника, — на думку З. Блисковського, — розповідають про погляди, про світогляд літератора" [2, 19].

У справедливості цього твердження переконують, зокрема, й заголовки історико-біографічних романів Василя Шевчука: "Предтеча", "Велесич", "Син волі", "Терновий світ", "Битва, або Сім звабченця Івана з Вишні". У розмові про заголовок твору відправною точкою оберемо твердження про те, що "текст і його заголовок — це величини взаємопороджувальні, тоб-то потрібно говорити про двобічний зв'язок заголовка і тексту" [6, 103].

"Цевним етапом на шляху до систематизованого вивчення заголовків, — запевняє українська дослідниця Н. П. Чамата, — могли б стати дослідження ролі та функції заголовків у творчості окремих письменників. Такі дослідження мають виявити риси індивідуальної поетики й психології творчості письменника, а також характерні для нього та національної літератури, яку він репрезентує, змістові й формальні орієнтації тощо" [15, 45].

Усі заголовки історико-біографічних романів Василя Шевчука, за спостереженнями дослідників, глибокі і символічні. Їх, хоч і умовно,

можна поділити на три групи. До першої належать заголовки двох перших, за часом написання, романів — "Предтеча" та "Велесич". Об'єднує їх, по-перше, те, що вони однослівні, а по-друге, — те, що обидва вони етимологічно походять від біблійного та міфологічного персонажів, завдяки чому набувають підтексту та метафоричності.

Другу групу заголовків історико-біографічних романів Василя Шевчука складають назви творів, що складають шевченківську диалогію, — "Син волі" і "Терновий світ". Ці заголовки можна об'єднати за побудовою (атрибутивні словосполучення) та за очевидною нерозривністю у вираженні провідної ідеї диалогії.

І, нарешті, окрему групу складає стилізований під назви середньовічних творів заголовок останнього з опублікованих історико-біографічних романів Василя Шевчука — "Битва, або Сім зваб Івана з Вишні".

Заголовки засвідчують пошук романістом найоптимальніших форм висловлення задуму.

Розглянемо заголовок історико-біографічного роману Василя Шевчука про Григорію Сковороду.

Перша редакція роману вийшла в 1969 році під заголовком "Григорій Сковорода". Ця назва стала даниною швидше життійній, ніж сучасній історико-біографічній літературі. Такий заголовок більш характерний для белетристичної біографічної прози, а не для історико-біографічного роману, де поряд з показом фактів життя видатної людини не менш вагоме місце посідає і зображення ролі цієї особистості в суспільному житті її нації, і показ тих аспектів життя народу, на які в більшій чи меншій мірі впливала ця людина.

"Поетика заголовка, — запевняє В. А. Ванюков, — багато в чому обумовлюється поетикою жанру і в той же час розкриває її. Певний жанровий спосіб художнього мислення, "міра жанрового охоплення життєвого матеріалу, стиль повідомлення — все це безпосередньо виражене в поетиці заголовків... Заголовок — це перше слово жанру, котре налаштовує на жанрову мову, "вид" і спосіб його сприйняття та розуміння" [3, 17]. Текст "Григорія Сковороди" виявився ширшим, сильнішим, ідейно насиченішим, ніж його заголовок. Напевне, саме тому той же текст у 1972 році виходить уже під іншою назвою — "Предтеча". Саме під цим заголовком роман витримав кілька перевидань, підтверджуючи слушність такої заміни.

Ставлення до однослівних заголовків було і є різне. Так, С. Кржижанівський вважав, що "заголовок сьогоденного дня бо-

їться предиката... Читач купляє право на текст, сподіваючись там, всередині книги, знайти присудок — відповідь. Найчастіше він залишається обманутим" [7, 249]. Ще один дослідник поетики заголовка Т. Перминова перекоонує, що однослівні заголовки, як правило, — загадка, відповідь на яку можна отримати лише після прочитання самого твору" [9, 106].

Звісно, заголовки, які містять лише ім'я або прізвище людини, назви конкретних предметів, вимагають атрибутивного авторського ставлення. Інша справа, коли мова іде про назву-символ, яка вміщає в собі і запитання, і відповідь, тому що є і багатозначною, і метафоричною, виконуючи одну з головних функцій заголовка — перспекцію подальшого тексту. "Цілком можливий такий тип заголовків, поетична значимість яких ніби установа за часу, — зазначає Є.Джанжакова. — Сюди належать заголовки-слова, які означають власні імена міфологічних, історичних і літературних героїв...

Ці слова і поза заголовком мають значний "запас значень", виношених культурною свідомістю народу" (Л. Гінзбург)... В результаті читач налаштовується на сприйняття тексту не як ізольованого явища, а у співвідношенні з іншими асоціативно виникаючими текстами" [5, 202].

Так, при одному слові "предтеча" у нашій свідомості виникає ретроспективний ланцюжок, що веде до джерел етимології цього слова. У більшості випадків воно тлумачиться як загальна назва, хоча вона є похідною від власної.

"Словник української мови" дає таке пояснення лексичного значення даного слова: "Предтеча... — особа, що своєю діяльністю підготувала шлях, умови для діяльності інших; попередник" [12, 531]. Навіть на цьому етапі тлумачення ідейна насиченість заголовка співвідносно з текстом роману стає багато в чому зрозумілою. Але укладники словника навіть у період тотального атеїзму, безперечно, були людьми обізнаними і не могли не знати біблійного Іоанна Предтечу. Знав про нього і Василь Шевчук.

Книга Книг розповідає нам про чоловіка, котрий своїм словом готував людей до приходу Христа. Іоанн Предтеча не загравав з народом, нічого не просив — він радив. І люди приходили до нього за мудрим словом: "І він проходив по всій навколишній державі Іорданській, проповідуючи хрещення покаянне для прощення гріхів... Прийшли... митарі хреститися і сказали йому: учителю! що нам робити?... — Він відповів їм: нічого не вимагайте більше відпущен-



ного вам" [11; 993]. Ці та багато інших слів Біблії стали основою філософського вчення Григорія Сковороди: "Солодошів бажаєш? — читаємо в одній із поезій філософа. — Вбий ти зазидь цю. Вдово-льняйся, чим маєш, — і осягнеш красу" [11, 72].

Інтерпретуючи цю думку у тексті роману, Василь Шевчук відтворює діалог між Учителем і учнем:

"— Щасливий наш полковник, пан Куликівський...

— Куликівський тобі признався?

— Я знаю й так. Коли б мені його пернач, його мастки, села і більше тисячі навіки підданих, я був би теж щасливий!

— Дурний ти, хлопче, — сказав Григорій різко. — Хіба ж у цьому щастя?

— У дорогому одязі, у ситій їжі, питві та всіляких втіхах! — не вгавав Михайло.

— А хто щасливіший, — спитав Григорій, — скажімо, дука, який вночі не спить, бо дуже муляють йому ґрунти сусідські, а чи не голяк, що повечеряв останнім куснем хліба й хропе на всеньку хату?" [16, 123].

Не можна вважати випадковим вибір саме такого заголовка, який ґрунтується на біблійному сюжеті і з яким пов'язані і питання віри, і етимологія слова "предтеча".

Проблема віри є однією із ключових у розкритті образу головного героя в кожному з історико-біографічних романів Василя Шевчука. Сказане безпосередньо стосується й образу Григорія Сковороди.

Деякі критики намагалися приписати Шевчуковому персонажу повну відсутність віри в Бога. "З волі автора, — стверджував, наприклад, І. Ходорківський, — Сковорода з релігійної людини стає войовничим атеїстом" [14, 3]. Це твердження, на нашу думку, хибне, тому що релігійність людини — категорія суто індивідуальна. Лев Толстой, який з надзвичайною цікавістю ставився до особи нашого філософа і зокрема до вчення Сковороди про роль Бога у житті людини, наголошував, що для Григорія Сковороди "вірити в бога — не значить вірити в те, що він існує, а значить — покласти на нього і жити за його законом. Весь закон його виражається в одному: люби ближнього" [13, 407]. У нас немає підстав не довіряти класику. А сам роман "Предтеча" — чи не найкраще підтвердження релігійності Григорія Сковороди, його людинолюбства.

З огляду на це, не можна обійти увагою епізод твору, у якому учень Григорія Сковороди адресує вчителю гіркі слова докору: "Ні,

видно, правду кажуть, що ви недобрі... Немовби чорт... Хіба вас хто займає. Самі до всіх прискіпуютьесь, всім невдоволені, колотитесь, як Марко в пеклі..." [16, 247]. Але ж любов до людей не означає не казати їм правду у вічі. Іоанн Предтеча теж картав грішників, не підбираючи, з сучасного погляду, слів: "...Народжений від ехидни! хто змусив тікати вас від майбутнього гніву?.. Уже й сокира при корені дерева лежить: всяке дерево, що не приносить доброго плода, зрубають і кидають у вогонь" [11, 993]. Що ж до негативного ставлення до служителів церкви, то Григорій Сковорода, як показав Василь Шевчук, мав для цього чимало підстав: "Ці кровожерні гієни в рясах готові впитися зубами в кожного, хто не підспівує їхній осанні богові, в якій немає серця, а є лише облуда. Не лицеміривши, говориш те, що думаєш, — уже єретик. Шукаєш правди, істини — гвалт, богохульник. Живеш своїм, а не попівським розумом — сектант, відступник, зрадця. О господи! Хіба людина, твоя земна подоба, уже не вільна мислити?" [16, 200].

Можна, на нашу думку, вести мову про дворівневе тлумачення слова "предтеча" у тексті роману. Перший, титульний, рівень стає зрозумілим зі слів головного персонажа: "— Шануйтеся, не дайте вбити в душах любов до волі, правди... Ми всі предтечі. Месії прийдуть слідами нашими за рік, чи два, чи двадцять. І не прийти вони не можуть" [16, 249]. Тут явно виражений політично заангажований заклик, який вкладає Василь Шевчук в уста свого героя, ніяк не суперечить біблійному підтексту: прийде месія — бог — істина.

В оглядовій статті Лідія Маляренко назвала твір про Григорія Сковороду таким, у якому "сучасність тонко проглядає кризь товщу років [18, 3]. Дослідниця углядела це в 70-і роки минулого століття.

У передмові до чергового перевидання роману К. Волинський висловлює своє прочитання заголовка твору: "...Поглибленого саморозвитку зазнала в його (Сковороди. — Т. К.) вченні одна з найгуманніших і найгуманістичніших філософських тез — "пізнай самого себе". Адже і приклад його особистого життя, і його твори виразно підтверджують, що для Сковороди вона передусім означала: кожна людина має пізнати саму себе як особистість, щоб прожити своє життя свідомо, цілеспрямовано, здійснивши все те краще, на що вона запланована самою природою. І в цьому Григорій Сковорода, можна сказати, виступив нашим справжнім предтечею" [4, 11]. Пізнати себе, свою природу означає пізнати істину, пізнати Бога. Ця одна з найдавніших філософських мудростей закорінена

у вченні Платона. "...Я ніяк не можу, — наголошував давньогрецький мудрець, — згідно з дельфійським написом, пізнати самого себе. І, по-моєму, смішно, ще не знаючи цього, досліджувати мені чуже" [10, 4].

Заслуга Григорія Сковороди якраз і полягає у тому, що він своїм вченням і власним прикладом довів: людина все життя повинна пізнавати себе. І велике щастя, якщо це пізнання, як у головного персонажа роману Василя Шевчука, закінчиться успішно: "Хоча і пізно, в сорок чотири роки, він остаточно збагнув себе самого й віднині житиме життям, спорідненим своїй натурі, й не піддаватиметься хи-мерній мрії служити народу звично, як усі освічені, але статечні, смирні люди. То не його дорога. Він — мандрівник, поборник істини, апостол правди й волі! Тут і шукай, тут щастя" [16, 194].

Важко сказати, чи могла така скромна людина, як Григорій Сковорода, хоч і подумки, назвати себе "апостолом". Видається, що це звичайнісінький письменницький штамп. Але безсумнівним є прагнення Василя Шевчука відтворити у всій складності той шлях, яким Григорій Сковорода дійшов до істини і на якому відчув власну спроможність пізнавати і навчати інших: "Він заховається у темній пущі і, мов Платон, писатиме книжки-діалоги, в яких учитиме, як пізнавати світ, себе та істину" [16, 194].

Отже, у тлумаченні романіста, головний персонаж твору — це і перший наш філософ — послідовник давньогрецьких та давньоримських мислителів, це і людина, яка шукала правду в собі і стала прикладом для прийдешніх поколінь, це і нащадок того біблійного Предтечі, який будив людську думку, закликав жити за законами істини.

З біблійним Предтечею головного персонажа роману Василя Шевчука ріднить передовсім боротьба за людські душі, за звільнення їх від рабства. "І ви — нащадки лицарів, що боронили волю й своє братерство в жорстоких січах? — спитав Григорій гнівно. — Вас топлять, нищать, мов цуценят, а ви не смієте не те що вирватися, а навіть писнути. Знімайте шаблі — ви не достойні носити зброю дідів і прадідів! На наших душах ярма" [16, 65].

"Предтеча" і "боротьба" — це нерозривні поняття. Не можна уявити поводиря, в даному випадку — духовного, який би не долав заско-рузлість людського мислення, людську гріховність, лінощі і страх перед змінами.

Заголовок — це вже ключ до інтерпретації. Саме таким є за-головок історико-біографічного роману Василя Шевчука. Проспек-

тивна функція цього заголовка полягає у тому, щоб дати читачеві зрозуміти: розповідь вестиметься не про інтимне, побутове життя персонажа — йтиметься передовсім про нього як громадянина, речника, першопрохідника. Є, отже, підстави констатувати тісний взаємозв'язок тексту і заголовка роману Василя Шевчука. І тому не випадково у даному випадку текст твору "відштовхнув" від себе попередній варіант заголовка і прийняв ідейно й образно насичений інший заголовок — "Предтеча".

## Література

1. *Библія*. — Издание миссионерского общества "Новая жизнь — Советский Союз", 1991. — 1224 с.
2. *Блисковский З. Д.* Муки заголовка. — М.: Книга, 1972. — 160 с.
3. *Ванюков А. И.* Русская советская повесть 20-х годов. — Саратов: Издательство Саратовского университета, 1987. — 200 с.
4. *Волинський Кость*. Історичні твори Василя Шевчука // Шевчук В. Предтеча. — К.: Дніпро, 1982 — 471 с.
5. *Джанжакова Е. В.* О поэтике заглавий // Лингвистика и поэтика. — М.: Наука, 1979. — С. 207–214.
6. *Карпенко Ю. О.* Про назви творів Ліни Костенко // Культура слова. — Вип. 41. — К.: Наукова думка, 1991. — С. 13–22.
7. *Литературная энциклопедия*. Словарь литературоведческих терминов: в 2-х томах. — М.; Л.: Издательство Л. Д. Френкель, 1925. — Т. 1. — 576 с.
8. *Маляренко Лідія*. Письменники здалека і зблизька // Літературна Україна. — 1970. — 5 травня.
9. *Перминова Т. И.* О заглавиях художественных произведений // Літературна ономастика української та російської мов: взаємодія, взаємозв'язки. — К.: НМК ВО, 1992. — С. 103–108.
10. *Платон Федр*. — М.: Прогресс, 1989. — 132 с.
11. *Сковорода Г.* Сад пісень. — К.: Веселка, 1968. — 198 с.
12. *Словник української мови*. — Т. 7. — К.: Наукова думка, 1976. — 724 с.
13. *Толстой Л.* Полное собрание сочинений. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. — Т. 39–40. — 540 с.
14. *Ходорківський І.* Віч-на-віч із невмирущими // Літературна Україна. — 1970. — 29 вересня.
15. *Чамата Н. П.* Заголовок у поезії Шевченка // Радянське літературознавство. — 1987. — № 7. — С. 40–53.
16. *Шевчук В.* Предтеча // Предтеча: Романи. — К.: Дніпро, 1982. — 471 с.

*Ірина Глотова*



**"...РОСИНА НА ЗЕЛЕНОМУ СТЕБЛІ"  
(соціальне та екзистенційне у повісті Є. Гуцала  
"Милосердя по-американськи")**

У статті досліджується широкий спектр соціальних, морально-етичних та людинознавчих проблем через призму ідейної позиції автора у висвітленні аспектів національно-екзистенційної проблематики, втіленні загрозливих колізій між цивілізацією та екзистенцією.

**Ключові слова:** критичність мислення, екзистенціалізм, гуманізм, ментальний, морально-етичний, соціальний.

The wide spectrum of social, moral-ethical and humanstuding problems is being researched in the article through the prism of the author's high — principled position in the depicting of the aspects of the national-existenational problematics and in the embodiment of the threatening collisions between the civilisation and the existence.

**Keywords:** criticism of thought, existentialism, humanism, mental, moral and ethical, social.

Євген Пилипович Гуцало пройшов складний шлях художнього вираження світу власної душі. Визначальними рисами більшості творів письменника стала гостропроблемність, актуальність, здатність чутливо реагувати на дійсність. Не розставляючи до кінця всіх акцентів, митець часто залишає відкритими окремі ситуації, залучаючи тим самим читача до самозаглибленого аналізу. Відкритість авторської позиції сприяє глибокому вивченню людської особистості, збереженню автентичності свого власного "Я" від ідеологічних нашарувань та моральних деформацій. Відомий літературознавець В. Дончик з приводу творчості письменника зазначає: "Він жив у слові й словом себе виявляв у світі. А воно в нього — напрочуд самобутнє, розкішне, все в нюансах, в тонких відтінках, воно — сама органіка, одухотворена його глибинним почуттям, його доброю усміхненою іронією" [1; 9]. Творчий доробок Є. Гуцала акумулює в собі вільну від просторових та часових обмежень безкінечну духовну ментальну скарбницю, схема якої містить в собі єдність минулого, майбутнього та теперішнього. Своєрідним видається твор-

чий імпульс письменника, інтуїція, на рівні якої встановлюється контакт зі світом та змінністю миттєвих нюансів.

Критичний перегляд літератури свідчить про недостатню увагу дослідників до вивчення загальних тенденцій розвитку прозового доробку Є. Гуцала. Кілька рецензій на окремі збірки оповідань, передмови В. Дончика, М. Жулинського, Л. Новиченка, В. Плюща, В. Романенка, окремі згадки у критичних оглядах літератури А. Янченка, В. Агеевої, Ю. Бадзьо, І. Дзюби, Н. Зборовської. Це все ще незначна кількість зразків науково-критичного поцінування. Тому сьогодні, за умов зміни наукових методологічних парадигм твори Є. Гуцала потребують сучасного й об'єктивного розгляду.

Принагідно зазначимо, що на даний час поза увагою дослідників залишається чимало аспектів творчості талановитого майстра слова. Прозовий доробок Є. Гуцала насичений прямими і прихованими конфліктами. Письменник спробував дослідити людську поведінку, вчинки та душевні порухи детерміновані історичними і суспільними процесами.

Поринувши у колообіг жанрових різновидів малої форми, письменник підкорив і великі епічні форми. Авторіві притаманна здатність до жанрових модифікацій, стильових видозмін, постійний пошук нових форм відображення дійсності. Як зазначає Ю. Щербак: "яку б жанрову форму не знайшов письменник для вираження своєї життєвої позиції, він завжди залишається вірний одній пронизливій темі: тема ця — екологія людської душі, захист нерідко тендітних і тремтливих паростків добра від всезнищуючої бездуховності, що, на жаль, набула достатнього поширення в нашому житті, від тотального хамства, зчерствіння, від того, часом малопомітного, але тому ще небезпечнішого морального мародерства" [5; 10].

Підтвердженням життєвої позиції автора виступив значний масив повістєвого доробку. Реалістичні повісті письменника позначені об'єктивно-епічним началом, увагою до народних характерів, реконструюванням найтрагічніших періодів національної історії. Образи зрадників, запроданців постають зі сторінок повістей "Мертва зона", "Подорожні", "Біль і гнів", "Прокляття", "Голодомор", "З вогню воскресли", "Безголов'я". Стильовим особливостям повістей притаманні лаконізм оповіді, художня ощадність, увага до композиції. Поєднати лірико-психологічну і реалістично-побутову течії Є. Гуцало спробував у наступних повістях: "Передчуття радості", "Сільські

вчителі", "Дівчата на виданні", "Двоє на святі кохання", "Індульгенція на безсмертя".

Своєрідність публіцистичної творчості митця засвідчила повість "Милосердя по-американськи", яка і стала предметом нашого дослідження. У цьому творі шляхом загострення національно-ментальних контрастів авторові вдалось дійти глибшого розуміння світосприйняття з точки зору загальнолюдських принципів.

Метою статті є дослідження широкого спектру соціальних, морально-етичних та людинознавчих проблем через призму ідейної позиції автора у висвітленні аспектів національно-екзистенційної проблематики, втіленні загрозливих колізій між цивілізацією та екзистенцією.

Повість сповнена інформаційною аналітичністю, предметно-активним аналізом дійсності, гостропроблемністю, фактичним аналізом суспільних явищ, що, однак, не перешкодило Є. Гуцалові залишитись собою, зберегти притаманні йому проникливий психологізм, метафоричність, гостроту іронічного світосприйняття.

У світі наростаючої конкуренції цивілізацій й інформативної глобалізації людство опинилось перед необхідністю пошуку та збереження національної ідентичності. Зазначимо, що знання чужих культур дає кращі перспективи для пізнання власної. Принагідним видається афоризм: "хто знає лише власний народ, той його не знає" [4; 95]. Виходячи з цього, дослідження специфіки національного мислення на тлі світового контексту (на прикладі дійсності американського суспільства) відкрило перед автором можливість для повнішого самопізнання та визначення ментального зв'язку людства.

У 1986 році Є. Гуцало входив до складу відрядженої до Америки делегації УРСР, яка брала участь у роботі сорокової ювілейної сесії Організації Об'єднаних Націй. Так він отримав нагоду відвідати "інакший" світ. Письменник виступив на одному із засідань Спеціального політичного комітету, засудивши політику геноциду сіоністської воячини на окупованій арабській території та ін. Відвідавши Вашингтон, Бостон, Нью-Йорк, зустрівшись з українцями в еміграції, відвідавши Білий дім, виставку поп-мистецтв, потрапивши у світ технічного прогресу, письменник спробував порівняти та співставити колообіг спогадів і уявлень про США з побаченим ним справжнім життям країни. Після подорожі письменник відчув у собі істотні зміни і не міг не поділитись враженнями з читачем: "поміж того, що пам'ятатиметься, душа неодмінно берегтиме і до-

бре, і зле, що складає чорно-білий портрет американської дійсності" [2; 347].

Аналітична повість-спогад більше нагадує репортаж з місця подій, з усією багатобарвністю авторової емоційності та експресивності світовідчуття. Твір становить собою мозаїку заокеанських спогадів письменника, вир неймовірних подій і пригод під час його подорожі до найдемократичнішої країни всіх часів і народів. Художнє відображення країни видалось досить непростим для автора, оскільки творчий світ Є. Гуцала формувався у складних умовах непевного часу відлиги, живучої енергії в пору лібералізації. Таким чином, опинившись в абсолютно "інакшій" державі, автор збагнув, що оточуючий світ є для нього цілком чужим і несприйнятним.

Під час прочитання повісті зникають відстані, кордони, і весь світ перетворюється на єдиний мегаполіс загальнонародського значення з однаковими цивілізаційними колізіями. Митцєві вдалось на контрастному тлі між реальністю і "оспіваною" американською мрією продемонструвати масштабність універсалізації матеріального інтересу людства, панування пріоритету прагматичних цілей над духовними цінностями. З утратою духовності особистість втрачає основу свого життєвого благополуччя. Те ж саме відбувається і в суспільстві, де духовна культура перестає користуватися повагою, підтримкою, розумінням, в сучасній культурі змінюється образ світу і місце людини в ньому, відбувається відмова від багатьох звичних стереотипів. Ніщо добре не приходить у світ, не створивши при цьому відповідного зла. Досвід людства вчить, що людину робить сильною віра батьків, традиція, пам'ять народу.

Автор не замикає зображені події у вузькому часовому просторі. Перебування в США тривало протягом двох місяців, у цьому фабульному часі письменник досягає глибокої внутрішньої напруги шляхом художнього розкриття проблем реального світу та світу, запропонованого масовою культурою (телебачення, радіомовлення).

Композиційно переповідані автором історії, які сприймаються ним через інформаційні кола телебачення США, послідовно о'беднуються в окремі епізоди, які в сукупності створюють фундаменти пізнання основ двох різних світів: світу ілюзій "всезагального щастя", створеного багатьма політиками та іміджмейкерами, і реального світу без прикрас.

За ідейно-змістовим навантаженням та структурою повість цілком відповідає загальним засадам досліджень імагології щодо взаємопо-



в'язання і взаємопроникнення світів. Автор аналітично вивчав американський світ в його ідентичності, виокремлюючи загальнолюдські та суто національні визначення. Літературознавець Д. Наливайко відносно досліджень в царині імагології принагідно зазначив, що у них "відбувається бінарна структуралізація світу на свій і чужий простір, свою і чужу культуру, але при цьому важливо наголосити, що уявлення про чужу культуру цілком центрується на власній культурі, котра в цих уявленнях виконує одночасно і роль центрального чинника, і базової моделі, вносить у простір Чужого невластиву йому систему координат. Саме завдяки спільній неповторній культурі ми спромоглися дізнатися, "хто ми такі" в сучасному світі" [3; 94]. Оскільки сучасний світ є надзвичайно складним та непередбачуваним у світлі самовизначення та самоорієнтації індивіда, то повість для автора стає втіленням його уявлень та ідей про "інший" світ, чужу і незвичну культуру, що неминуче призвело до переоцінки ідеологічних і культурологічних проблем.

Треба пам'ятати, що митець зовсім не має на меті створити негативне враження про американців. Його метою є прагнення більш широкого, об'єктивного бачення реальності сучасного буття на прикладі американського способу життя. Автор зазначає, що в світі відбулась цілковита заміна цінностей і пріоритетів. Світ перетворився на суцільні ринкові відносини: "У царстві товарів та при цивілізації товарів людина не просто раб товарів, а й сама товар. Людина — це товар, що споживає товари... шкалу духовних цінностей для людини-товару перетворено на товар для споживання. Духовні цінності — такі самі товари, так само продаються, купуються і prostitуються, бо все призначено для продажу, все має давати зиск" [2; 339]. Таким чином, підтверджується той факт, що людина, вважаючи свій стан вищою еволюцією, насправді деградує. Вона свідомо і підсвідомо прямує до гарантованих прибутків, будує навколо себе могутню владу, втрачаючи на шляху ті крихти духовного, безкорисного, які закладені в неї самою природою її існування.

Досить своєрідним видається створений автором архетип влади в американській державі, яка витворила специфічне ставлення до всього світу з центром для себе і розташованими довкола на вигаданих орбітах іншими країнами і народами. Іншим народам зі своїми інтересами та проблемами залишається лише перебувати у васальній залежності. Америка створила собі імідж найбагатшої, найщасливішої держави, до якої стікаються багатства з усього світу.

Всі потенційні сили держави спрямовані на створення цього бездоганного, непохитного образу, що має бути всюдисприйнятим на підсвідомому рівні: "тут навіть вітрини пихаті і самовдоволені" [2; 287]. Як показав історичний досвід, це ампула всемогутності не виступає засобом захисту від будь-якої небезпеки, як ядерної, так і моральної. Воно є просто підтвердженням величності імперії, яка, як і будь-яка інша імперія, позначається манією величі.

Є. Гуцало звернув увагу на те, що в американській державі на рівні загального добробуту так само має місце вузол глобальних проблем і антагонізмів (антагонізм між багатими і бідними, духовністю та бездуховністю та ін.). Автор викрив зверхність можновладців, підкріплену гіпертрофічним бажанням заволодіти всім світом, своєю чергою акцентуючи увагу на особливо розвинутому інстинкті самопіднесення американців і надто заниженому інстинкті самокритики.

Суспільство без внутрішньої гармонії, як правило, конфліктне, воно перманентно перебуває на грані вибуху. Таким чином питання, поставлене свого часу гностиком: "звідки походить зло?", і досі залишається без відповіді. Сьогодні ми знову зупинились перед цим питанням, і мало хто розуміє, що єдиний вихід закодований у давно забутій людській душі. Деякі мислителі визначають національний характер як "своєрідну духовну атмосферу, яка всюди проникає, присутність якої відчувається, проте, її дуже важко окреслити поняттям" [4; 69]. Тому і видається досить логічним, що в кожній світоглядній позиції автора проглядається його національна специфіка, українська національна вдача.

Свою творчість Є. Гуцало присвятив прагненню відтворити українську душу з її світлим поривом до здобуття людського щастя. Практично всі створені митцем образи, надзвичайно багатопланові. Вони постають перед читачем дуже природними, сповненими великої життєздатності. Єдиною причиною, яка перешкоджала максимальному прояву духовної енергії української нації, стало багатолітнє моральне, політичне, соціальне поневолення. Таким чином "здорова емоційність" письменника-патріота не могла сприймати американську дійсність у всіх її проявах прагматично розрахованої дійсності. Тому більшість деталей твору, окремі предмети "речового заоксанського світу" стають символом загальної бездуховності і становлять контраст між офіційно створеним зовнішнім іміджем неперевіршеної держави і справжньою суттю речей.

У пошуках екзистенційних основ існування сучасної людини в прагматичному світі Є. Гуцало відкриває для себе своєрідність мислення пересічного американця, в якому основна увага прикута лише до сенсацій: "пересичений обиватель прагне сенсацій" [2; 299]; все йде до того, що в світі поступово вироджуються почуття, "а відсутність почуття не доводиться виражати" [2; 291]. Секс, наркотики, "експресія шалу" [2; 303], вседозволеність зайняли панівне місце в людській свідомості. Треба пам'ятати, що культура визначає спосіб життя нації, а отже, і окремої особи через набуту нею соціальну спадщину. Мимоволі постає риторичне запитання: яку спадщину може породити цивілізація, в якій панує "жорстока абсурдність і безперспективність в камінних джунглях сучасного мегаполісу?" [2; 304].

Видатний мислитель Августин зазначає: "Велика прірва сама людина.., волосся її легше перелічити, ніж її почуття та порухи її серця" [6; 27]. Людина відповідальна за свої діяння, "обрати себе самого означає свідомо взяти на себе відповідальність за будь-яке своє діло та слово" [6; 59]. Аналітично вибудовуючи твір, авторові вдається довести, що людство саме породжує зло та насильство. Світ перетворився на ланцюгову реакцію насильства й жорстокості, "ескалацію паталогічного людинонезависництва — і це як норма, як реалії побуту в загальнонаціональних масштабах, а не як винятки, що дають викривне уявлення про суспільство" [2; 299]. Дійсно, значно захопленішим є насолодження "фантастичною какофонією тваринних інстинктів", "торжеством засліпленого безуму" [2; 293], де все зведено до садистської наруги "тупомордих ганібалів", аніж звернення уваги на усіх тих, хто позбавлений роботи, змушений вистояти довгі черги за мискою гарячого супу, хто торгує власним тілом, або на молодого наркомана, "перебуваючого під пресом смертельної ваги, що розчавлює його не десь у блощичному закапелку нью-йоркських нетрів, а на сорок другій стріт, при сліпучому сьйвів реклами, та нікому немає діла до тієї агонії, до того самознищення свідомості" [2; 302].

З вищезазначеного можна дійти висновку, що людська екзистенція поступово перетворюється на механізм, який призначений для виконання запрограмованих схем. Ці схеми придатні тільки в атмосфері ринкової економіки, яка стає повсюдною, становить реальну загрозу бездуховності, прямує до пріоритету прагматичних цілей над моральними або національно-патріотичними цінностями. На думку автора, людство вступило в нову форму боротьби за виживання,

"нищачи самих себе у затятій конкурентній боротьбі", але чи залишиться на руїнах цієї боротьби місце для самої людини: "...а як же людина? А де ж бо зникає людина... у царстві товарів людина перебуває у повному рабстві товарів. Його величність товар — новітній рабовласник, якому підпорядковано всі верстви суспільства — від найбагатших до найбідніших. Звичайно, рабство багатого відрізняється від рабства бідного, і все ж таки рабство є рабством. Якщо в доісторичні часи раби повставали проти рабовласників, то сучасні "раби товарів" і на меті не мають бунтувати проти своїх рабовласників — товарів" [2; 339].

Є. Гуцало зробив пряме дослідження впливу "масового суспільства" на індивідуально-творче начало в людині, на її знеособлення. Показавши досягнення цивілізації, науково-технічного прогресу, який часто стає неконтрольованим, неспівмірним з природною здатністю людини до адаптації в існуванні (внаслідок чого порушується усталена гармонія, рівновага між людським буттям і природними ритмами), письменник констатує, яким чином руйнується лад у душі, людина втрачає індивідуальність. Навіть перебуваючи за океаном, Є. Гуцало, як людина високодуховна, душею лине до гармонійного світу, намагається віднайти спокій та релаксацію у єднанні з природою. Чистий світ природи виникає у автора інтуїтивно, його не треба вмотивовувати, знаходити пояснення чи співмірність з сучасним вимогами до життя. Природний світ просто лунає в серцях і душах людства, перекриваючи надто складний механізм сьогодення, саме з природи можна черпати оздоровчу, заспокійливу силу. Чим більше поринаєш у світ реальності, тим переконливішим стає усвідомлення відчуженості, штучності, абсурдності, безглуздості нагромаджених досягнень людства. Виникає почуття задухи, в якому стає просто нестерпним перебування в атмосфері "бетонної цивілізації". Все навкруги перетворюється на абстрактні картини і тим більше віддаляється від екзистенційної природи людини, і як результат — духовний світ "протестує, не погоджується, прагне наблизитись на таку відстань, споконвіку вивірену людськими почуттями, щоб було справді таки видно росину на зеленому стеблі трави, а в росині весь світ..." [2; 284]. Письменник наголошує на неприродності бездуховного життя суспільства, стверджує духовність, яка протягом віків закладалась в людську суть. Отже, ілюзія "штучного щастя" в неоглядній людській пустелі не може замінити справжність почуттів. Чим глибше митець розкриває це твердження, тим більше усвідом-

лює віддаленість сучасного суспільства від власного екзистенційного вибору, сповненого турботою про "людські серця".

Відповідно до законів жанру публіцистичного твору, автор аналізує, критикує, своєрідно вбирає тенденції становлення нового світу. Твір розкриває аспекти трагедії гуманізму й добра в зіткненні з малодушністю та егоцентризмом. Художній характеристиці повісті притаманне поєднання репродуктивного та аналітичного стилів. Репродуктивний стиль допомагає письменникові формувати ситуації у свідомості читачів. Стиль Гуцала поєднує в собі властиву письменнику раціональність, імпресіоністичну неповторність. Стилістична забарвленість твориться за допомогою як неочікуваних, ефектних, так і стриманих деталей. Так, на фоні нейтрально-умиротвореного зображення міста, в якому панує "лагідна година, золотаво-сонячна, коли в прозорому повітрі видно далеко й чітко, коли на всьому лежить печать ідилії", як блискавка проривається на підсвідомому рівні думка: "можливо, саме в такий погожий день понад сорок років тому було скинуто атомну бомбу на японське місто Хіросіму, на якому, ймовірно, тоді лежала печать такої самої ідилії" [2; 265].

Гуцало створив фундаментальні опозиції, контрасти, аналогії, які вражають своєю точністю і гостросатиричною дотепністю. Авторіві не бракує свідомо-аналітичного потенціалу оповіді. Так, наприклад, гармонійні витвори архітектури поміж хмарочосів Рокфеллер-центру протиставляються камінним джунглям сучасного мегаполісу "з підкресленою жорстокою абсурдністю і безперспективністю злидаря в ньому" [2; 304]. Усміхнені звабливі чарівні дівчата, що танцюють на палубі велетенського корабля атомного авіаносця, створюють "гармонію" зброї військової і зброї дівочої: "отаке опереткове дійство, танцюючи, ноги дівочі злітають і опускаються, гарматні стволи злітають і опускаються, і небо над авіаносцем таке глибоке і лазурове, як де-небудь у Середземному морі біля берегів Лівану чи біля берегів Лівії..." [2; 305]. Обоженнювання, ідеалізація та захоплення жінкою та жіночим тілом порівнюється зі збідненим, обездуховленим споживацьким предметом, на яке перетворилось жіноче тіло: "зникла жіноча краса-таємниця, краса жіноча перетворилась на конвеєрний виріб у суспільстві вседозволеності" [2; 345]. Розкіш будинків заможних зірок співставляється з паперовими "апартаментами" бомжів. Знедолені перетворюються на візитну картку держави, таку саму, як і статуя Свободи чи хмарочоси та ін.

Автор іронічно наголошує на необхідності припинення так званого "руху вперед по-американськи", оскільки в людства може не вистачити енергії для звершення такого руху. Так, всеохоплююче бажання США володіти беззаперечним лідерством порівнюється зі щоденним марафоном долара, "якому замало як найпрестижніших, так і найкривавіших призив" [2; 340]. Могутнє місто хмарочосів, порнокінотеатрів, банд мафіозі, знедолених та численних банків порівнюється з "центром", по якому годинами можна ходити барахлівками минулого життя і минулої молодості.

Повісткуючи про самовпевненість та агресивність виступу американського президента, автор у властивому йому стилі створює незабутнє узагальнююче порівняння світової політики з ковбойським ласо, яке може бути затягнутим у будь-яку слухну мить задля "суцільного миру у всьому світі": "Здавалось б, тієї миті, коли виступав Рональд Рейган, людство мало б упасти навколішки, схилити голови, паралізоване його всемогутністю. Здавалось, він в одній руці тримав ядерний меч, а в другій ковбойське ласо. Ковбойське ласо, яке йому хотілось накинути на світову політику, на земну кулю, на все людство. А може, вважав, що його ласо таки накинуто, що від нього вже не звільнитись ні світовій політиці, ні земній кулі, ні всьому людству?" [2; 329].

Повість насичена цілим рядом абсолютно протилежних, колоритних образів, більшість яких виписана з іронією. Найяскравішим виступає образ "хазяїна білого дому" — президента Сполучених Штатів Америки. Вперше читач знайомиться з президентом Рональдом Рейганом, а точніше — з його "окарикуреною постаттю" на плакаті антивоєнного змісту. Автор іронічно підкреслює контрастне порівняння ядерної бомби на руках у президента з рідною дитиною. Це порівняння було лише першим кроком до створення образу президента з американською усмішкою благополучної і сердечної людини: "ладен усім і кожному вділити і щедрої чоловічої дружби, й відкритої душі, й поділитись останнім доларом" [2; 256]. Довершує образ абсолютно беззаперечна самовпевненість президента. Впевненість становить собою нерухомий фундамент для представника наймогутнішої капіталістичної країни світу. Під свободою розуміється всеосяжна турбота про світ, ніхто і ніщо не зможе зупинити месію ядерного століття, навіть решта людства не зможе стати перешкодою: "месія із ядерним мечем в руках не ставив знак рівності між собою та рештою людства — понад п'ять мільярдів індивідуальностей,

зовсім ні! Земну кулю з усім живим на ній американський президент поставив у повнісіньку залежність від своєї індивідуальності, від неволі" [2; 329].

Окремої уваги заслуговує створений письменником образ української діаспори, яка б мала зберегти національні пріоритети, натомість "були й такі українці, що кипіли ненавистю до нашого ладу, прищепивши ненависть і своїм дітям", "такі, що ставляться до нас із неприхованою ворожістю, піддають нас ідеологічній анафемі, воліють вбачати в президентові Рейгані палкого поборника своїх націоналістичних ідей", — ніби підсумовуючи, автор зазначає: "складний світ, складні стосунки, неоднозначне ставлення до нашої країни, до прабатьківщини — на все це не заплющиш очей" [2; 343].

Своєрідним узагальнюючим образом, втіленням зла у творі постає телебачення: "Американське телебачення — це ганстер, що править суспільством, і його зброя сильніша від багатозарядних кольтів, його жертви незліченні" [2; 348]. Таким чином автор визначає провокаційну роль американського маскульту з його демонстрацією насильства і вбивств: "вимикаю телевізор, відчуваючи, що втрачаю відчуття реальності, що — цілком можливо! — оцей озброєний і ошалілий від пролитої крові чорношкірий маніак-убивця зараз увірветься до мого готельного номеру". Автор переконаний, що саме телебачення "стає осередком усякого морального звиродніння" [2; 279].

Невипадковою є і назва твору — "Милосердя по-американськи". Вона не позбавлена іронічного підтексту. Що складає собою "милосердя по-американськи"? Згідно спостережень автора, відповідь криється в панівній силі іронічного над логічним, доброго над злим у сучасному світі. "Добро, — пише Кіркегор, — з'являється тому, що я хочу його, інакше воно абсолютно не існує... те саме і по відношенню до зла: воно з'являється тільки тому, що я бажаю його" [6; 60]. Це екзистенційне вчення про людину зводиться до того, що добро і зло дійсно завжди поняття досить відносні. Досить відносним можна назвати світ, в якому убивство видається за гуманний акт або за милосердя. До того ж цей факт стає досить усталеним явищем. Так, наприклад, вбивство хворої на рак або паралізованої близької людини в ім'я звільнення від мук сприймається сучасним суспільством як милосердя: "хіба це вбивство не милосердя?, воно ж виконується із щирих родинних почуттів: не допомогти найдорожчій істоті, яка подарувала тобі радість світу?" [2; 353]. Автор навми-

сно іронізує явище, якому противиться здоровий людський глузд, оскільки таке явище неминуче веде до покарання, але тільки не в Америці, в цій країні таке явище іменується милосердям.

Наскрізно через твір звучить мотив дитинства: спочатку автор пояснює умови сучасного "спотворення дитинства", деталізує причини, які призводять до цього, а в підсумку саме дитина стає можливим рятівником суспільства від егоїзму, неретворюючись поступово на "вісника миру". Сучасна доглибинна психологія стверджує, що структура особистості, зокрема її "настанова до світу, до життя, до інших людей витворюється підо впливом переживань у ранньому дитинстві" [4; 78]. Автор підкреслює беззмістовність улюблених ігор американських дітей: "зоряні війни" стали звичайним і буденним станом речей, психіка і свідомість дітей поступово перетворилась на змілітаризоване усвідомлення своєї першості в усьому світі: "зоряна війна" — це така сама банальність, як і полуниця з вершками... Космокораблі знову обертаються на іграшки, що в мініатюрі відтворюють справжню техніку, роботи-монстри знову обертаються на миловидних хлопчиків і дівчаток із рум'яними щічками, в цих дітях іще начебто й не вгадуються завтрашні супермени, але їхню психіку вже запрограмовано, вже змілітаризовано. З найдрібнішого — й найщасливішого віку готують до "зоряних воєн", поступово витравляючи, вбиваючи в душах усе найчистіше і найніжніше. Дитинне й людяне" [2; 296]. Гармонізують рівновагу життя саме дитячі малюнки, які стають втіленням великого сонця в усмішці з червоним людським серцем, на якому полум'яніє слово "Мир!". Автор оптимістично наголошує на тому, що "подібні малюнки малюють діти всього світу в ім'я поколінь сьогоднішніх і завтрашніх, в ім'я майбутнього всього людства" [2; 355].

Отож, простеживши на всіх рівнях специфіку американського способу життя, Є. Гуцало мав можливість зосередитись і на природі власної національної ментальності, яка ґрунтується на архетипах Краси, Добра і Любові. Архетип національного характеру автор створив на тлі інших світових цінностей і розкрив перед читачем складний предмет пізнання в скомплікованому хаосі внутрішнього та зовнішнього світу людини в масштабах технократично-ринкового, бездуховного суспільства.



## Література

1. Дончик В. Пісня, обірвана на півслові // Слово і час. — 1995. — № 8. — С. 9.
2. Гуцало Є. П. Улюмджі. Милосердя по-американськи. Родсо на акулі. — К., 1987. — 460 с.
3. Наливайко Дмитро. Теорія літератури й компаративістика. — К.: Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2006. — 347 с.
4. Українська душа. — К.: Фенікс, 1992. — 128 с.
5. Щербак Ю. Чарівна сила таланту (штрихи до портрета Євгена Гуцала) // Українська мова і література в школі. — 1987. — № 1. — С. 10.
6. Щитцова Т. В. К истокам экзистенциальной онтологии: Паскаль, Киркегор, Бахтин. — Мн.: Пропілеї, 1999. — 164 с.

*Віолетта Лавренюк*



## НАЦІОНАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНИЙ ПАФОС І ЗАГАЛЬНОЛЮДСЬКІ МОТИВИ ПРОЗИ БОГДАНА ЛЕПКОГО

У статті з'ясовується художня своєрідність оповідань Богдана Лепкого.  
Ключові слова: лірика, пафос, мотив.

The article is dedicated to the investigation of the artistic peculiarities of Bogdan Lepky's novels.

Keywords: lyrics, excessive, motive.

Між прозовою і поетичною творчістю Богдана Лепкого багато спільного в тематиці, проблематиці й художніх засобах, оскільки Лепкий-прозаїк формувався й розвивався паралельно з Лепким-поетом. Як і в поезії, в прозі голос письменника-громадянина часто звучить ніжно й лірично, але завжди переконливо. А отже, не можна погодитися з думкою літературознавця Миколи Ільницького про те, що з новелістикою В. Стефаніка оповідання Б.Лепкого споріднює лише "прив'язаність до сільської тематики і драматичних історій, але різнить сумовитий ліричний серпанок там, де в Стефаніка має місце глибока психологічна драма персонажів" [5, 24],

а також із тим, що вони повністю позбавлені "глибокої символіки О. Кобилянської", "сарказму О. Маковея", "поліфонічної палітри з присмаком терпкої іронії М. Яцківа" [5, 24].

Оповідання Б. Лепкого — явище унікальне в українській літературі перших десятиліть ХХ століття. В них за зовнішньою простотою, лаконізмом фраз криється глибинний підтекст — багатовікова трагедія українського народу. В цьому плані Богдана Лепкого можна порівняти з Ернестом Хемінгуєм. До того ж, в оповіданнях Лепкого глибокий психологізм органічно переплітається з ліризмом оповідної манери, витончений аристократизм — з їдкою іронією і навіть злим сарказмом зауважень, даючи неповторну поліфонічну палітру.

Провідною тематикою оповідань Б. Лепкого стає життя галицького села. "Глухий кут" (за назвою одного з оповідань письменника "В глухих куті") — це не просто глухе, відстале, патріархальне галицьке село, це — глуха провінційна Україна, що опинилася на узбіччі прогресу, це — символ своєрідного духовного мікроклімату з певними усталеними поняттями, нормами поведінки, моральними орієнтирами, що формувалися упродовж багатьох століть. Богдан Лепкий показав його в усій складності. "В глухих куті" панує страшна забобонність, повне довір'я до знахаря. З якою убивчою іронією і гіркотою змальовує Лепкий червону, розхристану, п'яну знахарку Горпину, яку покликав Яцко до своєї вмираючої дочки Ганьки. Після всіх тих пришіптувань і примовлянь, маніпуляцій з розпеченими вуглями та водою, які мали допомогти вмираючій "від вроків", п'яна знахарка "...упала на лаву, оперла голову об стіну і вдруге захропіла. По хаті як би хто канонами котів" [5, 397].

З сарказмом змальовує Лепкий у тому ж оповіданні іншого знахаря — "хирлявого, слабосильного та нагульковатого хлопця", — до якого звернувся старий Яцко, потрапивши в смугу життєвих невдач і трагедій. Порада "всезнаючого хлопця"-ворожбита пересунути з поганого місця хату обернулася для родини страшною трагедією — загибеллю батька. Їдкі іронічні нотки лише підсилюють трагізм зображуваної ситуації. В ряду згаданих персонажів — і знахар з оповідання "Скапи", який радить Пилипові лікувати страшну невиліковну хворобу скапами зі стріхи, а потім викинути їх після дванадцятої години ночі дванадцять скапів, за дванадцятю межу: "Як Божа ласка і змилуване, то, може, буде добре" [5, 471]. Але одна трагедія потягла за собою другу: Пилипа біля Хреста на околиці села

вночі випадково застрілив підлісничий. Скапи "не долетіли за двадцятью межу і не допомогли нічого" [5, 471].

Письменник показав найстрашніше: приреченість і безвихідь свого злиденного життя селянин розуміє з раннього дитинства. В уяві маленького вмираючого Гринуньо хвороба і смерть уявляються у вигляді живих істот, серед яких хвороба — жорстока потвора, а смерть — милосердніша: "Що смерть! Худа, як Стецева Паланга, з вищиреними зубами, з ясною косою. Ходить собі і косить. Прийде до чоловіка, шах, та й спокій... Але "болячка", о, то погане! Зелена, як ропуха, з качачим писком, із котячими очима" [5, 355].

Цей їдкий сарказм зауваження, до якого вдається письменник, разом з неквапливим темпом оповіді, ліричної за характером, підсилюють трагізм ситуації. І тим страшніший підтекст: нема нічого жахливішого за хворобу для людей, позбавлених елементарної медичної допомоги, елементарних умов життя. Краще смерть! І так вмирає цілий народ...

Приреченість і знецінення людського життя, загнаного злиднями і голодом у глухий кут, ми бачимо і в оповіданні Лепкого "Над ставом", коли панський наглядач із підручними за декілька ліній із звирячою жорстокістю закидав камінням селянина Матвія. Зображення смерті в оповіданні ще разючіше й потворніше від того, що дія відбувається в мальовничому куточку над ставом, на тлі щойно народжуваного ранку...

Богдан Лепкий — майстер контрасту, який породжує в читача питання: чому й за що страждає так і гине цілий народ? Чи настане край колись такому животінню?

Як і в поезії, в оповіданнях Лепкого ми також чуємо голос Зневіри і голос Надії. Є в його оповіданнях і сильні натури, що вступають у конфлікт із захисниками старих порядків. Конфлікт у світогляді людей розгортається не обов'язково між представниками різних поколінь, батьками і синами, як між Яцком і його сином Михайлом ("В глухих куті"), який розуміє, що батькові не ведеться не через те, що хтось наврочив, а через брак елементарної культури, освіти, гідних людини законів і рівня життя. На селі, в "глухих куті", з'являється носій нових поглядів, яких іще не розуміє і не сприймає оточення, але вони вже гострим словом правди розхитують застояність життя, збурюють стояче болото і віщують переми, як це ми бачимо в оповіданні "Іван Медвідь".

Незламну Віру в щасливе майбутнє свого народу, невгнутий характер ми зустрічаємо в оповіданні "Дочекався" в образі Миколи Миколишина. Цей простий селянин упродовж усього життя не шкодував сил, здоров'я і праці для встановлення нових порядків на селі. Навіть смертельно хворий, він поїхав на вибори, щоб проголосувати за сільського кандидата.

Таке ж чесне до кінця виконання свого громадянського обов'язку ми бачимо в оповіданні-приповіді "Allegro patetico" в образі дідуса, який залишившись у місті з пересохлими криницями, покинутому людьми, збирає по дрібній краплині росу, щоб життя повернулось до міста. Образ цей глибоко символічний — в ньому уособлені високі душа і совість самого митця — патріота, який невтомно працює заради збереження пам'яті народної, культури. Оповідання не дарма носить назву "Allegro patetico", це — урочистий гімн життю, віра у відродження української держави шляхом великої і тяжкої праці, аж до самозречення.

Державотворчій тематиці присвячена також і невеличка новела "Кидаю слова". Життєдайна сила пульсує в енергійному закликіві: "Гать будуйте кріпку і високу, щоб нас море не заляло, щоби ми у багні не застряли та щоб внуки дідів не прокляли, що не вміли краю боронити; гать будуйте кріпку і високу!" [5, 338].

Глибокою філософською символікою пройняте й оповідання "Перша зірка". Так перша зірка, яку зустрічають у Різдвяний вечір, примусила доктора Стефана Русовича, — "простого русина", — замислитися над тим, якою важкою ціною далася висока освіта йому, синові бідних батьків-селян, яких він зовсім забув, живучи комфортно й приємно у Відні. З першою зіркою прокинулися чуття провини, каяття, несплатного боргу перед пам'яттю батьків, коханої дівчини з символічним іменем Надія, яка померла від важкої хвороби, не дочекавшись його; прийшло розуміння того, що призначення інтелігента — у відданому служінні своєму народові.

Символічно, що дія оповідання відбувається на Різдво: перша зірка стала символом відродження душі доктора Русовича, символом віри у відродження життя і щастя у занедбаному краї, світлих ідеалів, про які так мріялося в юності з коханою: "...на його лівому рамені щось блисло, як іскорка, як світлячок. То сходила перша зірка, — та сама, якої вони колись удвійку так радо, так весело визирали..." [5, 361].

Символіка у прозових творах Лепкого глибока і багатогранна. В ній також, як і в поезії, тісно переплелися народно-пісенні мотиви

з християнською тематикою, релігійність світогляду з відчуттям себе плоттю від плоті народної. Тому Різдво і в прозі Лепкого — це завжди спогади, що несуть душі благовість миру і забуття щоденних клопотів, це завжди близькість віковичних народних традицій. Страсний Тиждень — це страсті Хреста, що співзвучні з терпінням рідного народу. Великдень — символ відродження весни, життя, перемоги добра над злом.

З народною символікою пов'язані зображення столітнього дуба з могутнім корінням і пишною кроною як символу зв'язку поколінь, зв'язку людини з рідним краєм.

Часто зустрічаємо в Лепкого зображення червоної калини, але в творчості митця вона стала не лише символом дівочої цноти й краси, а й символом крові, страждань рідного народу, кривавої борні за національну свободу і незалежність.

Живою дійовою особою у прозі Лепкого стає степ. Найбільшою мірою це виявилось в історичних повістях "Вадим", "Сотниківна", "Орли", "Крутіж", в історичному романі "Мазепа". Він стає уособленням народної волі, широти української душі, символом самої матері-України.

З народною символікою пов'язане й те, що дійовими особами у творах Лепкого часто стають сили природи: вітер, хмари, місяць, зорі, сонце. Так повість "Крутіж", яка народилася в трагічні для українського народу часи (кінець 30-х — початок 40-х років), закінчується сценою молитви людей до Сонця й Бога, щоб він, Всевишній, у таку тяжку хвилину не відвертав від них свого обличчя, а осінив їх і весь український народ своєю милістю та благодаттю. Фінальна сцена різко контрастує з усією повістю. Навколо руїна, зрада, кров, невпевненість у завтрашньому дні, уже немає в кого шукати порятунку — і нараз оця проста й могутня молитва, що своєю ширістю зрушує гору відчаю, вселяє надію і впевненість у свої власні сили, у власну правоту.

Цим пристрасним монологом-молитвою, вкладеним в уста одного з головних героїв повісті, шляхтича Валентія Босого-Босаковського, цього українського Дон-Кіхота, Богдан Лепкий висловив своє життєве й творче кредо, що має загальнолюдське звучання: не роздор, ненависть, війна має бути основою людського спілкування, а добро, взаєморозуміння й любов, оскільки всі ми діти Всевишнього і матері-годувальниці Землі. І саме в цьому закликіві до добра й любові найбільше, найгуманніше значення повісті, написаної в най-

тяжчі хвилини існування не лише українського народу, але й усього людства, коли над ним нависла смертельна загроза війни й постало питання: бути чи не бути? Ця ідея робить повість актуальною і сьогодні, ставить її в ряд найкращих здобутків як української національної, так і загальнолюдської культури.

Отже, Богдан Лепкий далеко не поет "безсилля", творам якого притаманні лише кволий ліризм і нескінченна туга. Про це свідчить і особливість релігійного світогляду митця — єдність християнських поглядів і народних вірувань, які сягають сивої давнини — пори язичництва. Лепкий-митець бачить поезію в усьому, в усіх явищах і предметах навколишнього світу, і, як людина глибоко релігійна, — обожає їх. Цей своєрідний пантеїзм поглядів Богдана Лепкого — "поезія в усьому", "Бог в усьому", — відбився на всій його творчості. Але все-таки в центрі уваги майстра — завжди Людина. До якої б національності, віросповідання чи верстви вона не належала — це, перш за все, вінець творіння Всевишнього. Тому правда і закон мають бути для всіх однакові: "Хоч інший храм, так Бог той сам. Правда одна, мій князю" [5, 581]. — говорить Лепкий устами мудрого знахаря і ворожбита Власа в історичній повісті "Вадим".

Релігійний світогляд Богдана Лепкого виявився ще й у тому, що в більшості його прозових творів, як і поетичних, навіть найтрагічніших, виразно прослідковується думка про те, що життя — то найбільша цінність, дарована людині Богом. Великий гріх занепасти долю однієї людини, а ще більший, непростимий — долю цілого народу. Тому й стали домінуючими настроями більшості творів великого майстра смуток, туга, великий біль за долю рідного народу. Але туга ця далеко не безсила і не веде, як писав Микола Ільницький, до душевного спокою, умиротворення, до повної злагоди й гармонії з внутрішнім і зовнішнім світом. Ця туга скоріше породжена праведним гнівом чесного громадянина, патріота, бажанням струснути аж до самих глибин цей "глухий кут", вивести його із стану багатовікового летаргічного сну. "Він від найранших часів був дуже вразливим суспільником" [1, 16], — писав про письменника Володимир Безушко, літературознавець зі Сполучених Штатів Америки.

Твори Б. Лепкого пройняті ще й високою філософією буття: в них майстерно показано, як життя продовжується і за найстрашніших обставин, вимагаючи неухильного поступу вперед. Це ми відчуваємо в циклах віршів "Сонети", "Для ідеї", "Шевченко", в поезіях

періоду 1914–1920 років. Це ж ми бачимо і в оповіданнях "Гусій", "Іван Медвідь", "В Глухім куті", "Над ставом", "Мати", "Дочекався", "Для брата", "Перша зірка", "Allegro patetico" та інших; в історичних повістях "Вадим", "Каяла", "Орли", "Крутіж", "Сотниківна" й особливо в історичному романі "Мазепа".

Микола Ільницький пише, що в Богдана Лепкого ми не знайдемо прямих революційних гасел, він ніколи нічого не засуджує, не звинувачує, але вже в поетичній драмі "Чекає нас велика річ!" (друга назва "Кальнишевський у неволі"), яку Лепкий написав і опублікував у Кракові 1910 р. під псевдонімом Федір Крегулецький, автор гнівно засуджує російський царат і закликає український народ до боротьби за національне звільнення. Голоси Глуму і Зневіри, з якими веде полілог ув'язнений Кальнишевський, відступають під натиском голосів життєствердної Надії, Непокори злій долі:

"Не покоритися мені,  
 Бо в мені є народу дух,  
 Невгнута міць, нестримний рух,  
 Бо в мені є червона кров,  
 Гаряча кров, сильна любов ...  
 Бо в мені є свободи хіть.  
 Тюрми, тремтять, царі, дрижіть!"[3, 10].

Це вже був сміливий підхід до теми, яка з новою силою зазвучала в драмі "Мотря". На жаль, рукопис цього твору назавжди втрачено, як і рукописи деяких інших творів, — він залишився в зруйнованому царськими військами готелі в Яремчі.

Історична тема в мистецькій і просвітницькій діяльності Б.Лепкого посідає все визначніше місце й охоплює все ширший діапазон — від періоду Київської Русі до періоду правління гетьмана Івана Мазепи. Б.Лепкий пише цикл віршів "Слідами Ігоря", пізніше перекладає "Слово о полку Ігоревім" українською і польською мовами, ця робота буде високо оцінена літературною критикою. Заслужують на увагу лекції з української історії й історії української культури, які Б.Лепкий читав у таборі військовополонених українців у Раштаті й Вецлярі (Німеччина). Тут повною мірою виявився його палкий темперамент великого прихильника політичної емансипації нашого пригнобленого й приниженого чужою неволею народу, перекonanого державника, проповідника великої цінності української культури. Про цей період просвітницької діяльності Б. Лепкого в Ні-

меччині згадує Зенон Кузеля, історик літератури, сучасник письменника: "Своїми прекрасними, гарячими промовама й цікавими викладами з української історії, літератури й культури, що захоплювали наших полонених і гарною формою й цікавим змістом, будив Лепкий приспану національну свідомість між тисячами наших земляків-полонених" [4, 23].

Отже, історична тема, яка так хвилювала письменника на початку творчого шляху, досягла свого розквіту в зрілий період його творчості. В історичних повістях провідними проблемами стали: людина і влада, народ і влада, відродження української державності, створення незалежної Соборної України, вільної і могутньої. Так, у повісті "Вадим", Б. Лепкий говорить вустами отця Григорія, духівника княгині Ольги: треба "...щоб володар був власником своєї землі і повелителем народу, а військо щоб було мечем у його десниці на кару злим і охорону для добрих" [5, 553]. Цими словами автор засуджує володарів, які розглядають владу заради самої влади, для суєтного панування над мільйонами людей, над великими багатствами; цими словами він ще раз підкреслює думку про те, що закон у державі має бути один для всіх, і цими ж словами висловлює мрію про те, якою повинна бути майбутня українська держава. Він зумів у невеликому за обсягом творі порушити глобальні, сучасні й загальнолюдські проблеми — вірність у коханні і вірність обов'язкові перед Батьківщиною. Пристрасно кохаючи Малушу, дружину князя Святослава, Вадим до кінця зберігає цю таємницю в душі й чесно виконує свій обов'язок перед князем, своїм паном, і перед народом.

Цікаво підійшов Лепкий до державотворчої теми в іншій історичній повісті — "Сотниківна" (підзаголовок "Історична картина з часів Івана Виговського"), що вперше вийшла у видавництві "Червона калина" (Львів, 1927), а в зміненому й доповненому вигляді у 1931 р. її випустило у світ товариство "Просвіта", ставлячи перед собою за головну мету виховання молодого покоління в патріотичному дусі. Героїня повісті Олесья-сотниківна, її дідусь, дідусь, батько осавул Петро та інші мешканці хутора Запорожцева Гірка — постаті не історичні, але це духовно близькі гетьманові Мазепі, Пилипові Орлику персонажі і творять єдину загальну картину духовних змагань українців проти засилля московського царату. Цей твір дещо нагадує соціально-побутові твори українських прозаїків кінця XIX — початку XX століття, зокрема І. Нечуя-Левицького ("Старосвітські



батьюшки і матушки"), написані у традиційній фольклорно-етнографічній манері, але вражають надзвичайне багатство й виразність засобів творення образів-персонажів, особливо жіночих. Богдан Лепкий продовжив найкращі традиції Тараса Шевченка, трактуючи жіночу душу як скарбницю національного світосприймання, намагаючись зафіксувати для прийдешніх поколінь архетип дивної у своїй духовності нації. Завдяки закликові до згоди та єдності в суспільстві цей твір не втратив актуальності й сьогодні.

Тематично близьким до "Сотниківни" є оповідання "Орли" з підзаголовком "Історичне оповідання з років 1734–1750", що вперше було надруковане у Львові 1934 року накладом товариства "Просвіта".

Оповідання "Орли" має історичну основу і стосується періоду правління Україною "гетьманським урядом" (після смерті Петра I) на чолі з наказним правителем Кирилом Розумовським, коли російські війська запанували на підвладних українських землях. Назва твору, коротка й промовиста, містить у собі глибинний підтекст. З одного боку, автор змальовує героїзм і непокору українських козаків, справжніх орлів, що чинять опір царській адміністрації. А з другого боку — їдка іронія, оскільки перед читачем постають інші "орли", царські посіпаки, які в усьому вбачають державну зраду, підступність, крамолу, вважають недопустимим навіть це зображення двоголових орлів на кахлевій печі в будинку козацького старшини, якого разом із Тригубом було заарештовано, бо як, мовляв, можна припікати на печі державних орлів... Так анекдотична історія з кахельними орлами лише посилює негативну характеристику царської влади в Україні, а також іще більше підсилює контраст між двома зображуваними світами.

Доли січового стрілецтва в повоєнний період присвячена повість "Зірка". Вона побачила світ 1929 року у видавництві "Червона калина", одним із засновників якого був Лев Лепкий. Обидва брати добре знали події 1914–1920 років в Україні (Лев Лепкий до того ж був їхнім безпосереднім учасником), глибоко переймалися долею січового стрілецтва. Повість "Зірка" також має підзаголовок ("Повість з повоєнного життя"), що вказує на її хронологічні межі — повоєнні роки, але в авторських відступах або спогадах персонажів не раз оживають часи війни. В цьому творі Б.Лепкий розкриває тему життя справжніх борців за волю України і псевдопатріотів, які дбали, насамперед, про своє благополуччя.

Повість Б. Лепкого "Зірка", яка вперше стала доступною широкому читацькому загалу в 1997 році, посідає належне їй місце серед повоєнної прози митця.

І скрізь у прозових творах Лепкого, як і віршованих, ми знайдемо його висновок про те, що кожна людина має служити народові, державі, незалежно від її походження і роду діяльності. Служба народові — то в нього розв'язка всіх проблем.

В усіх прозових і поетичних творах письменника виразно проступає і його непересічний талант маляра. Кожен з них може стати матеріалом для створення невеличкого етюдю або грандіозної фрески. У творенні літературних портретів і пейзажів Богдан Лепкий як маляр однаково вдало використовує всі прийоми живопису: олію ("Іван Медвідь", "Матвій Цапун", "В глухій куті", "Крутіж", "Вадим", "Сотниківна"), акварель (поетичний цикл "З над моря"), пастель (цикл віршів "Весною"), світло-тінь ("Сльота", "Сонети" тощо).

Вражає надзвичайна музичність кожного із творів Лепкого. Сам він ще на зорі творчості писав: "Моя душа, як струна тая, багата на всілякі тони [5, 32]. Так, в його душі звучав цілий оркестр. Читаємо поезію періоду 1914-1920-х років, повісті "Вадим", "Крутіж" — і чуємо "Героїчну симфонію" Людвіга ван Бетховена, відчуваємо той же бетховенський образ "долі".

Кожне з оповідань Лепкого співзвучне з прелюдіями Сергія Рахманінова: ті ж мінорні тональності, ті ж настрої душевної печалі, також закінчуються питальною інтонацією — "що робити?". Така багатогранність почуттів, таке багатство палітри звуків і фарб під силу тільки великому майстрові, яким був Богдан Лепкий.

Серед прозових творів Богдана Лепкого найважливішим за своїм значенням є семитомний роман "Мазепа". Образ бунтівного гетьмана Івана Мазепи невідступно хвилював письменника-громадянина, патріота й митця на зорі його творчості. І вже в ранніх поезіях "Полтава", "Ой гіркі тоті бенкети" (1906), "Мазепа" (1908), "Батуринські руїни" (1911) Лепкий порушує проблему національно-визвольної боротьби в Україні, реабілітації гетьмана Івана Мазепи, якого царські сатрапи разом з вірнопідданими попами проклинали по всіх церквах за "зраду" цареві Петру I. Вже тоді голос поета-патріота зазвучав твердо і впевнено, закликаючи до праці-борні, відбудови гетьманського дому — символу соборної незалежної української держави:

"До праці, браття!  
Піднесемо його з упадку і руїни.  
Розбиті статуї двигнемо,  
З мarmору відбудуем стіни...  
Не сяде пан, не сяде хан  
Там, де сидів колись гетьман,  
Ніколи!" [5, 147].

Ці твори були неначе окремими дрібними ескізами до створення чогось грандіозного, небувалого у вітчизняній літературі. Приблизно з 1909 року молодий письменник розпочинає студіювати універсали Мазепи, звіти Петра I, листи Карла XII до своєї сестри Христини, історичні документи про похід Карла XII на Польщу й землі Російської імперії, монографічні праці про той період. Далі — характеристику тодішнього життя України: побут, звичаї та обряди, матеріальну культуру-архітектуру, домашнє устаткування, прикраси, посуд, страви, товариські манери тощо. Проте працювати безпосередньо над романом "Мазепа" Лепкий розпочав лише на початку 20-х років, у період, коли після загального піднесення українського народу під час російської 1917-го року, а пізніше німецької та австрійських революцій, після несподіваних перших успіхів у будівництві української державності УНР та ЗУНР майже всі оті намагання нашого народу були знесені ходом історичних подій до самих основ, історія повторилася: знов найвищі злети українського духу завершилися національною трагедією, "другою Полтавою", яка стерла з карти ще молоду українську державу. Отже, сам перебіг сучасних письменникові подій вимагав аналізу, аналіз — аналогій. Аналогії ж чітко викреслювали постать Івана Мазепи...

Лише сприйнявши й опрацювавши величезний за обсягом історичний матеріал, літературну, музичну й малярську спадщину, присвячені Мазепі, і пропустивши їх крізь свої мозок, душу і серце, Богдан Лепкий подарував світові семитомний історичний роман "Мазепа".

В 1926 році вийшло три книги циклу (трилогія): I — "Мотря"; II — "Мотря"; III — "Не вбивай". На цьому цикл повинен був завершитися. Але в 1927 році виходить наступна книга циклу — "Батурин". Далі — вже у 1928 році — "Полтава" (1 частина - "Над Десною"). В 1929 році виходить друга частина "Полтави" — "Бої".

Але дія "Полтавою" не кінчалася. Після битви Мазепа втік із Карлом до Бендер. Після смерті гетьмана залишилася волелюбна ідея, перейнята його наступниками. Розвиток подальших подій Лепкий намірявся показати в черговому двотомнику "Орлик", щоб закінчити епопею дев'ятою книжкою під заголовком "Войнаровський". Але цьому задуму не судилося здійснитися. Шеститомного "Мазепу" було атаковано зліва й справа. Радянський літературний критик часів сталінізму Володимир Державін засудив його як твір "шовіністичний" [2, 48], а критика з іншого табору закинула "перевантаження лірикою", "дань добі" [6, 14] тощо. Така критика дуже вразила автора і він, здавалося, поставив останню крапку над тією працею, оскільки наступними роками видавав далі твори з історичної тематики, але вже не пов'язані з Мазепою. Лише в 1955 році, після смерті Богдана Лепкого, його брат Лев Лепкий опублікував у Нью-Йорку рукопис, призначений для 1-го тому повісті "Орлик". Так народилася остання книга циклу "Мазепа" під заголовком "З-під Полтави до Бендер". Проте на Батьківщині письменника цей твір замовчувався упродовж декількох десятиліть. Надрукований він був повністю лише в 1992 році.

Центральний образ роману, гетьман Мазепа, є уособленням по суті державотворчих поглядів самого Богдана Лепкого — філософа й гуманіста, втіленням його високої громадянської позиції. Письменник свідомо йде назустріч найбільшим труднощам, щоб послідовно, крок за кроком, представити читачеві постать гетьмана Мазепа в усій її складності, розкриває внутрішні психологічні й історичні причини суперечливої його політики, логічно доводячи художніми образами, що ця суперечливість впливала з державної konieczності.

В романі "Мазепа" національно-патріотичні мотиви тісно переплітаються із загальнолюдськими. В ньому виразно представлені одвічні філософські проблеми: "любов і ненависть", "життя і смерть", "честь і безчестя", "вірність і зрада". А серед них письменник надзвичайно яскраво висвітлює проблему "сенсу людського буття", "морального вибору".

Мова і стиль роману характеризується багатою образністю, яскравою символікою — релігійною християнською і українською народною. Всі морально-етичні й художньо-естетичні особливості роману Б. Лепкого "Мазепа", взяті разом, роблять цей твір у контексті світової літератури саме українським романом, унікальним явищем у скарбниці загальнолюдських цінностей.

Завершуючи загальний огляд прози Богдана Лепкого, слід підкреслити, що він завжди прагнув чесно й самовіддано служити мистецтву, утверджувати ідеали добра і справедливості, добросусідських взаємин з іншими націями. Творчість Богдана Лепкого ще за життя автора вийшла далеко за межі України і стала надбанням багатьох літератур світу, зокрема слов'янських.

На жаль, так сталося, що більше півстоліття на українських землях ім'я і твори письменника було несправедливо забуто. Але настав час нашого духовного відродження, і прозову спадщину Богдана Лепкого необхідно повернути його народові.

### Література

1. *Безушко Б.* Богдан Лепкий // Популярна бібліотека Америки. — 1952. — № 5. — С. 1–16.
2. *Державін В.* Історична белетристика Богдана Лепкого // Критика. — 1936. — № 5. — С. 48.
3. *Крегулецький Ф.* Чекає нас велика річ! — Краків, 1910. — 11 с.
4. *Кузеля З.* Богдан Лепкий у Німеччині // Повернення Україні Богдана Лепкого / За ред. Романа Смика. — Чикаго — Україна, 1994. — С. 23.
5. *Лепкий Б.* Твори: В 2 т. — К.: Дніпро, 1991. — Т. 1. — 861 с.
6. *Пеленський Є.-Ю.* Богдан Лепкий. — Львів: Дажбог, 1933. — 15 с.

*Оксана Кирилова***ХАРАКТЕРОТВОРЧА РОЛЬ ДІАЛОГУ У РОМАНІ  
МИКОЛИ ЛАЗОРСЬКОГО "ПАТРІОТ"**

У статті досліджується роль діалогу як одного із чинників формування характеру головного героя в історичному романі Миколи Лазорського "Патріот". Простежується поетика творення характеру, з'ясовується суть авторської концепції постаті Григора Орлика.

**Ключові слова:** діалог, характер, дипломатична діяльність, інонаціональне середовище.

The article is dedicated to the investigation of the role of dialogue as one of the factors of the protagonist's character formation in the historical novel "The Patriot" by Mykola Lazorsky. The poetics of the character's creation and the author's concept of Grigor Orlik's personality are being analysed.

**Keywords:** dialogue, character, diplomatic activity, foreign surroundings.

Відомий дослідник В. В. Виноградов писав: "Питання про побудову діалогу, його функції і правила руху в індивідуальному стилі прозового літературного твору... одна із найважливіших проблем вивчення стилів художньої прози" [1; 85]. У "Словнику літературознавчих термінів" В. І. Кузьменко подається таке визначення діалогу: "Діалог (з грец. — розмова, бесіда) — тип організації усного мовлення (поряд із монологом), який за своєю формою є розмовою двох або декількох (полілог) осіб" [2; 164]. Діалог характеризується зв'язністю, лаконічністю окремих висловлювань і простою синтаксичною будовою. Уперше поняття "діалог" було проаналізовано у 1923 році дослідником Л. П. Якубинським у праці "О диалогической речи". Ця робота дала можливість вивчати діалог з різних позицій і у різних аспектах. Тут автор характеризує діалог, протиставляючи його монологу. Так, наприклад, характерними показниками діалогу є моменти у творі: наявність декількох співбесідників, певний обсяг відрізка мовлення, зореве й слухове сприйняття мовлення, спонтанний обмін репліками, шаблонність (у деякій мірі).

Класифікуючи діалог, відомий літературознавець В. В. Фашенко виділяє чотири його види: діалог з домінантою висловлювання

одного із співбесідників, діалог взаємодоповнень, діалог-переконавання, діалог-диспут. "В основі цієї класифікації, зазначає В. В. Фашенко, лежить критерій активності кожного із співбесідників у процесі мовлення, а також певний психічний стан" [6; 113].

При вивченні діалогу виникає питання, чи існує різниця між діалогом спонтанного усного мовлення у звичайних умовах та діалогом у художньому творі? На нашу думку, тут потрібно враховувати те, що особливості індивідуального стилю автора суттєво впливають на побудову, характер, спонтанність чи закономірність діалогу. Перш ніж створити діалогічну форму мовлення персонажів, письменник розмірковує над кожним введеним у текст словом. "У художньому творі діалог носить подвійний характер. — слухно зауважує дослідниця Н. К. Мендибаєва. — З одного боку, діалогічне мовлення передбачає опрацьованість його автором, а з другого — це мовлення, яке основане на живому розмовному мовленні" [7; 198–199]. Слід наголосити, що основним адресатом діалогу у художньому творі є читач, до якого автор має донести свій задум. Діалог у художньому творі чітко структурований, підпорядкований певній меті, а також побудований за певним планом. Але, незважаючи на впорядковане та систематизоване "існування" діалогу у художньому творі, саме він надає можливість автору більш конкретно та рельєфно зобразити у тексті персонаж чи подію.

Для побудови діалогу письменник має у своєму арсеналі окремі специфічні засоби. Наприклад, щоб пояснити інтонацію, жести, міміку, він використовує авторські ремарки. У художньому творі діалог реалізується частіше у прямій, а іноді й у непрямій мові, характеризуючи персонажів більш виразно. "Пряма мова робить опис більш образним, є одним із засобів, який допомагає письменнику "зображувати", "малювати словами", а не протокольніо описувати" [7; 201].

Метою даної статті є з'ясування характеротворчої ролі діалогу в романі представника літератури українського зарубіжжя Миколи Лазорського "Патріот".

На історичну тематику М. Лазорським було написано порівняно невелику кількість романів, а саме: "Гетьман Кирило Розумовський" (1961), "Степова квітка" (1965), "Патріот" (1969). Усі ці три романи з'явилися друком за кордоном. В Україні ім'я Миколи Лазорського (справжнє прізвище — Микола Панасович Коркішко) було маловідомим. Уперше на батьківщині письменника-емігранта його

романи були надруковані у 1992 році. Увібравши у романну форму сторінки нашої історії, М. Лазорський зробив помітний внесок в українську літературну скарбницю. Знайшовши своє покликання у написанні історичних романів, він утвердився як письменник та історик водночас. Саме романом "Патріот" автор доповнює і увиразнює картину політичного життя на Україні першої половини XVIII століття. "Прикметно, що М. Лазорським відтворенні не тільки ті змагання, що мали місце на території України, — слушно зауважує В. Полтавчук, — а й ті, ініціатором та учасником яких стали перші політичні емігранти. Патріотична діяльність одного із них — Григора Орлика — якраз і складає сюжетну основу роману "Патріот" [5; 47].

З центральним персонажем роману "Патріот" Григором Орликом, сином українського гетьмана в еміграції Пилипа Орлика, письменник знайомить нас з перших сторінок роману. Починається знайомство із діалогом малого Орлі з хатньою робітницею Підоркою. Прокинувшись вранці, малий Григір вирішив, що його родина поїхала в гості без нього:

"— Мабуть всі поїхали без мене й не розбудили, — думав Орля і нараз загував щосили:

— Гей-гей! Сюди до мене!

Він впав на ліжку з великим плачем.

— Чого репетуєш, з якої причини плачеш?

До світлиці вступила Підорка з глеком та рушниками.

— Куди всі поїхали без мене? — втирав сльози Орля, сидячи в ліжку.

— Ніхто нікуди не їхав, приснилося тобі, чи що! Правда, вчора хотіли їхати, а сьогодні вже облишили.

— Чому? то вже бешкет і непослух, такого не можна робити...

— Диви, який старшина! — похитала головою стара Підорка. — Татко наказав не їхати.

— Хіба татко приїхав з Батурина? — злякався чомусь Орля.

— Вночі... вмивайся та мерщій до сніданку. Не надолужай і не марнуй часу...

— "От тобі й поїхав до Петрика!" — зажурився Орля, застібаючи срібні запони на маленьких черевичках" [3; 15–16].

Тут ми бачимо, що Григір з дитинства був розсудливим ("Чому? То вже бешкет і непослух, такого не можна робити..."), в його характері простежуються риси майбутнього керівника ("Диви, який



старшина! — похитала головою стара Підорка"). Прочитований вище діалог складається переважно з питань і відповідей простої синтаксичної будови, наявні незакінчені речення, за допомогою яких автор підсилює інтерес читача. Починається і закінчується діалог своєрідним обрамленням — внутрішніми переживаннями малого Орлі ("Мабуть всі поїхали без мене й не розбудили, — думав Орля і зараз загукав шосили", "От тобі й поїхав до Петрика! — зажурився Орля, застібаючи срібні запони на маленьких черевичках"). Таким чином, увага концентрується на особі головного героя при першому знайомстві з ним. Це був перший і останній у романі діалог за участю малого Орлі. Далі перед нами постає юнак, який перебуває за межами рідної землі.

Після навчання за кордоном Григор Орлик служить при дворі французького короля Людовіка XV, постійно дбаючи про інтереси України. Йому вдалося схилити на свій бік французького монарха і заручитися підтримкою щодо визволення рідного краю від московської залежності. На службі у короля Орлик одержав титул графа і чин генерал-поручика. Портретна характеристика героя подається лише у четвертому розділі роману, де автор змальовує Григора цілком змужнілим і галантним. Цю характеристику по-своєму доповнює діалог Григора з королевою Франції Марією Лещинською:

"— ...У москалів немає ні совісті, ні чці. Вони детронізували мого оця, обраного на короля всім польським народом, його обрала вся Ржеч Посполіта, але для москаля все те дурниця, бо мають свої пляни в Польщі: заколоти і нелад — оце їхні пляни... Знеслили наш край і взяти до своїх чіпких рук: Ті вандали і зараз не вгамувалися... Тепер ганяються за королем Польщі, бо він став на перечепі до їхній чорних задумів! — гірко скаржилася королева, витираючи заплакані очі мережаною хусточкою.

— Так... — притакнув граф Орлик. — То все гірка правда. Але до розпачу немає ще причини. Вся Європа стане проти такого свавілля. Незабаром в Парижу буде зроблено край московському нахабству: на мирових пертрактаціях його величність польський король дістане гідну сатисфакцію, бо такий пункт вже стоїть в планах мирних умов. Що ж до Данцигу, то з наказу його величності, нашого милостивого короля я їду негайно до того міста, де зараз живе детронізований отець вашої величності. Їду з мушкетерами з тим, щоб привести до Парижу першу персону Ржечі Посполітої без будь яких ушкоджень.

— Ох! — кинулася вона до молодого старшини, молитовно складаючи руки. — Прошу, благаю не як королева, а як проста жінка просить смиренно за свого ойця...

— Зроблю все, що в моїх силах, навіть не пошкодую життя свого заради рятунку вашого, ясновельможна пані, доброго вітця. Сам Пан Бог, бачу, посвятив мене на такі святі чини: рятувати і свого вітця, і вашого коханого і нещасливого вітця, доля яких майже однакова" [3; 64–65].

При цій зустрічі із королевою вперше молодий Орлик говорить про свої плани стосовно визволення України з-під російського панування. Він розраховує на підтримку інших європейських країн щодо реалізації ідеї про створення Української держави. Вже у діалозі, який Орлик веде з королевою Франції, починає увиразнюватися змістове наповнення назви роману — "Патріот". Першим у романі називає Григора патріотом король Франції Людовик XV, а пізніше — і французький маршал Бельвіль, підтримуючи на нараді у Версалі його меморію про звільнення України. Григор по-справжньому дбає і про Польщу. Молодий Орлик розуміє, що підтримка на польському престолі Станіслава Лещинського, який виступав союзником Івана Мазепи, — це один із засобів послаблення позицій Москви. У цьому діалозі автор підкреслює найголовніші риси характеру Григора Орлика: благородство, цілеспрямованість, доброзичливість, патріотизм.

М. Лазорський розкриває характер головного персонажа у дипломатичній діяльності, у військових операціях. Цей характер розкривається на українській землі, але в основному — в ситуаціях, які мали місце поза Україною — в інонаціональному середовищі.

У багатьох країнах довелося побувати Григору Орлику, шукаючи підтримки монархів у справі визволення рідного краю. Проте й російська дипломатія вела активну діяльність щодо збереження своїх земель. Григора не раз переслідували царські шпигуни, намагаючись назавжди покінути з ним. Не звертаючи увагу на небезпеку, Орлик намагається бути в курсі усіх політичних подій на Україні. Ризикуючи своїм життям, він декілька разів приїздить на батьківщину налагоджувати зв'язки з рідним краєм. Домінантою у політичній концепції Григора Орлика було створення коаліції проти Москви. На його думку, Москва була небезпечною і для таких європейських держав, як Франція, Швеція, Польща, Туреччина. Щоб уникнути московської експансії, Орлик планував об'єднати не тільки вищезга-

дані країни, Січ і Гетьманщину, а й Крим, Буджацьку орду, донських, астраханських і казанських козаків. Україна мала бути першою у протистоянні загарбницьким планам Москви.

Потрапляючи у різні ситуації та перебуваючи у різних місцях, Орлик не перестає думати про батьківщину. Навіть коли йдеться про його особисте життя, на перший план виступає доля Вітчизни. Виразно окреслено це у діалозі Орлика і Людовика XV:

"—...Франція ніколи не забуває тих, хто віддано працює для її блага... — і король легенько взяв юнака вище ліктя. — Як подобається молодому пану наш квітник! — і очима показав на принадних версальських панночок в розкішних робах і химерних льоках.

— Дивоглядна казка! — всміхнувся молодий граф.

— Але з-поміж тих дам невже ви, ясний пане, так і не відшукали ще дами свого... гм... серця?

— Ваша величність! Даму свого серця я давно вже відшукав: ім'я її — Гетьманщина, або в ширших засягах Україна.

— Браво, мій молодий патріоте, браво! — сміявся вже король..." [3; 75–76].

За допомогою переносного значення (Гетьманщина — дама серця) у даному діалозі письменник розкриває ще декілька важливих рис характеру головного персонажа — прямолінійність і щирість. Ми бачимо, як трепетно ставиться Орлик до України, з якою гордістю і повагою він називає її "дамою свого серця". Ця відповідь не залишає байдужим великого монарха, і він із захватом справедливо називає Григора патріотом.

Григору Орлику не вдалося довести до кінця велику справу І. Мазепи. Після одруження з французенкою Луїзою де Дентевіль він неодноразово брав участь у битвах, захищаючи французький прапор. Був смертельно поранений у черговій битві під Мінденом. Слушно твердить дослідник О. Мишанич: "Г. Орлик посіяв добре зерно, яке не впало на благодатний ґрунт і не проросло вчасно, але не загинуло. Українська політична еміграція, що гуртувалася навколо Орлика, продовжувала роботу, відстоювала в Європі інтереси України, що незабаром відродилася національно, змінила тактику боротьби, дала генерацію інтелігенції, письменників, що понесли у світ українське слово. Та це вже сталося у XIX ст." [4; 131].

У створенні характеру головного героя роману "Патріот" Григора Орлика важлива роль відведена діалогам. Саме за допомогою діалогів письменнику вдалося майстерно відобразити головні риси

характеру персонажа, глибока і всебічно розкрити його внутрішній світ, а також підкреслити найсуттєвіші моменти у творі. Діалоги у романі, як правило, довготривалі, різнотипні, переважають серед них діалог-переконання та діалог-диспут, що пояснюється тематично-проблемними особливостями роману М. Лазорського.

## Література

1. *Виноградов В. В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. — М., 1963. — 315 с.
2. *Кузьменко В. І.* Словник літературознавчих термінів. — К., 1997. — 229 с.
3. *Лазорський М.* Патріот. — Мюнхен, 1969. — 309 с.
4. *Мишанич О.* Історичні романи Миколи Лазорського // Мишанич О. Повернення. — К., 1997. — С. 113–131.
5. *Полтавчук В. Г.* Історичний роман у літературі українського зарубіжжя // Історико-літературний журнал. — 1998. — № 4. — С. 44–48.
6. *Фащенко В. В.* Діалог і монолог // Фащенко В. В. У глибинах людського буття. — Одеса, 2005. — С. 110–130.
7. *Штайн Х.* О диалоге в художественной прозе // Диалогическая речь: основы и процесс. — Тбилиси, 1980. — С. 195–203.
8. *Якубинский Л. П.* О диалогической речи. — М., 1923. — 322 с.

## Олена Гусєва



### МЕТАФІЗИЧНИЙ АСПЕКТ ПОЕЗІЇ ОЛЕНИ ТЕЛІГИ

Метафізика визнає інтуїцію як один із способів пізнання світу, без якого не можливо досягнути повноти буття. Олена Теліга володіла певною мірою "філософською інтуїцією", яка допомогла їй визначити власну долю, передбачити певні події, які сталися з її найближчим оточенням.  
**Ключові слова:** метафізика, інтуїція, інтелектуальне прозира́ння.

Metaphysics acknowledges intuition as one of the methods of cognition of the world, without which it is not possible to understand plenitude of the being. Helen Teliga had a certain "philosophical intuition" which helped her to define an own fate, to foresee certain events which happened with her nearest surroundings.

**Keywords:** metaphysics, intuition, intellectual looking.

Редактор "Літературно — наукового вісника", в якому була надрукована більшість поезій Олени Теліги, Дмитро Донцов відзначав особливий прогностичний дар поетеси. "Хто проміне містичний момент у творчості Олени Теліги, той не зрозуміє істоти її поезії ні її натури. Бо мала вона у високій степені загострений зір поетів з Божої ласки. Бачила духовними очима за доступним тілесному оку світом з його видимими контурами — укриту, невидиму суть явищ. Бачила за ними невидимі діючі сили, пов'язані з такими ж силами всесвіту... Я не знаю ні одного після Шевченка поета, якого поезія була б так насичена ідеєю Божого провидіння". Він називає її "пророчицею — віщунею", яка бачить лихо, неминуче, як удар Божого бича по спантеличеній, здурілій людськості, і яка знає своєю великою інтуїцією, і свого народу, і власне призначення в цій завірюсі"[3; 87]. Дмитро Донцов, як редактор Олени Теліги, відзначає велику роль інтуїції в осягненні нею буття.

У статті "Розповідь про Лену" Є. Маланюк згадує маленьку "дрібничку" з біографії поетеси : "її хрещеною матір'ю була Зінаїда Гіппіус", яка була не тільки цікавою поеткою, критиком, а й "мислителем". "Очевидно про жодні впливи не може бути мови, але коли ви познайомитеся з творчістю Зінаїди Гіппіус... то там якийсь паралелізм є — дуже дивний, майже містичний. Його пояснити раці-

онально не можна, але він, безперечно, є" [10; 291]. Думається, що Є. Маланюк мав на увазі філософський підхід Олени до розуміння речей, явищ дійсності.

Інтуїцію, як один із способів пізнання світу, визнає метафізика. Зокрема, Анрі Бергсон у праці "Вступ до метафізики" розкриває особливості двох способів пізнання: "перший спосіб залежить від позиції, яку та річ займає, та від символів, якими вона виражається. Натомість другий спосіб не виходить із жодної точки бачення і не опирається на жодний символ. Про перший метод пізнання говорять як про такий, що підтримує релятивність, а про другий, там, де він можливий, що він досягає абсолютності" [1; 73]. "Абсолютне може бути даним тільки в інтуїції, коли решта залежить від аналізу. Інтуїцією називається такий вид інтелектуального відчуття, за допомогою якого проникаємо в нутро даного предмета, щоб виявити те, що для нього властиве, але що не піддається вираженню" [1; 74].

Німецький філософ Артур Шопенгауер теж вважав наукове (раціональне пізнання) обмеженим, адже істинна сутність речей ірраціональна, її можна пізнати лише за допомогою філософської інтуїції" [12; 47].

Олена Теліга була людиною надзвичайно емоційною. Сприймала оточуючий світ через почуття, не стільки через конкретні образи, скільки через настрої, які вони викликали в її душі. В листі до Дмитра Донцова від 17 жовтня 1928 року писала: "...мене найбільш тягне зафіксувати в своїх віршах саме "живе життя" з його сірою буденщиною і надзвичайною святочною радістю, і з безмежною кількістю різних настроїв з їх невловимими або ледве вловимими нюансами. Я в більшості випадків сідаю писати, щоб передати певний настрій. Не змалювати цілий образ, а лише дати відчутти настрій" [10; 42]. Це потверджує і більшість назв поезій, в яких міститься пряма вказівка на настрій, викликаний якоюсь подією чи пов'язаний з якоюсь людиною: "Весняне", "Радість", "Сонний день", "Соняшний спогад". Саме ця властивість інтуїтивно відчувати, вловлювати настрої доби, оточуючого світу, людей породжувала у душі поетки картини майбутнього.

Для Олени Теліги важливим був емоційний зв'язок з людиною, особливо близькою їй по духу. Так, одного разу зустрівшись з Наталею Лівницькою — Холодною, потоваришувала з нею на довгий час. Зустрічі з подругою, листування з нею були важливими для

поетеси в часи еміграції, про що часто писала в своїх листах до неї. Через такий тісний зв'язок з Оленою відбувались незвичні події.

Чоловік Олени Теліги — Михайло — працював інженером-лісівником і часто їздив по провінційних польських селах. Олена супроводжувала його. У 1933 році виїхала в далеке "темне" село Желязна Жондова. Боячись втратити зв'язок із подругою, з нетерпінням чекала листа від неї (Наталя Ливицька мала виїхати із Варшави на відпочинок). Отримавши звістку, писала у відповідь: "...сниться мені колись, що ти підходиш до мене і кажеш "Моя адреса — Rorowo nad Bugiem". Я це на другий же день оповідала своїм знайомим, і ось, вчора, дістаю листа від тебе з ідентичною адресою!! Чи це недивно!!" [10; 156]. Про свої незвичайні властивості Олена розповідала з гумором, не ставлячись до них серйозно, хоч іноді усвідомлювала, що володіє якимись надприродними властивостями. Зокрема вміла полегшувати страждання хворих. Про це писала в листі до Наталі Ливицької — Холодної від 25 серпня 1932 року, в якому пропонувала свої послуги по догляді за її хворою донькою Ідою: "Я мало розуміюся на догляді, але знаю, ледве хтось із моїх близьких хорів, завжди хотіли, щоб доглядала я" [10; 95].

Дружні стосунки склались у Олени Теліги й з Василем Куриленком, Олегом Штулем — Ждановичем, Леонідом Мосендзом. Вони були не лише соратниками, а й друзями. Їм вона присвячувала поезії, в яких висловлювала свої думки, настрої, передбачення.

Поезію "Лист" присвячено Леоніду Мосендзу, з яким познайомилась у Подєбрадах у 1923 році. Як свідчить Наталя Ливицька-Холодна, Леонід Мосендз з Михайлом Телігою навчали Олену (тоді ще Шовгенів) української мови, підготовляли до "матури". Після того залишились "приятелями" на все життя [6; 81].

Леонід Мосендз — колишній воїн Української армії, відомий вчений-хімік, талановитий поет. Є. Маланюк стверджував, що "найкращим покликанням Л. Мосендза була наука, в нім-бо коренився вчений в найточнішій значенні цього, на жаль, так стертого за останній час слова". Очима вченого-аналітика дивився на оточуючий світ, вивчав об'єктивні закономірності життя, природи. Своїм науковим спостереженням надавав художньої форми. В цих віршових спробах, як зазначав М. Ільницький, "логічність мислення ученого тяжіє над образними побудовами" [7; 7]. У поезії Л. Мосендза "О. Коваленкові" можна простежити цю особливість поета-вченого, який використовує раціональний спосіб для аналізу явищ дійсності:

..Від сьйв зеніту до глибин Ереба  
Один у Необхідності закон.  
Його пізнати від альфи до омеги.  
Йому надати напруженість турбот.  
Від точки охопити аж до Веги  
Матерії незупинимий льот [8; 47].

Але поет в цьому ж творі визнає необхідність й іншого ірраціонального способу пізнання: "Щоб метафізикою для законів /Достатність необхідності надати" [8; 47]. Але поєднати "рацію" й "емоцію" в межах поетичного твору письменникові не завжди вдавалось. Олена Теліга в листі від 26 червня 1932 року так писала про "Криницю ніжності" Леоніда Мосендза: "...задуманий дуже цікаво, але виконаний, на мою думку, досить тяжко. Вийшов якимось занадто розумним, але бездушним. А чи може бути така "Криниця ніжності?" [10; 61].

Для Олени Теліги, яка сприймала світ більше через почуття, емоції, життя, наповнене раціональним і логічним, видавалось, як стверджувала у поезії "Лист", "холодним світлим ставом, Без темних вирів і дзвінких прибоїв", "зимною самотою", "похмурим берегом" "в тяжких туманах". В її уяві навіть маленька деталь, подія, річ ставали імпульсом, який сприяв народженню цілих картин. Їх змальовувала в своїх творах за допомогою яскравих образів, самобутніх метафор.

На жовтій квітці декілька краплин —  
Ясне вино на золотавім лезі,  
І плине в серце найхмельніший плин:  
Далекий шум не зроджених поезій [8; 93].

Вченому — аналітику не зрозуміти поривів душі "за небосхил" в "осяйні миті", "таємничі кличі" за "вузькою межею" життя, чергування "чорних і ясних" ночей, в залежності від "блиску спогадів і снів — Усіх ударів і дарів Господніх". Для нього ж "захід — завжди тільки захід!" [8; 94].

Останні строфи поезії "Лист" містять одкровення. Сприймаючи життя, як "павутиння перехресних барв", "спів неспокойних буднів", поетеса утверджує свою активну громадянську позицію. Вона свідомо обирає шлях боротьби "за наш прекрасний і похмурий берег", не шкодуючи, навіть навпаки, мріючи, про смерть заради батьківщини:



Я палко мрію до самого рання,  
Щоб Бог зіслав мені найбільший дар:  
Гарячу смерть — не зимне умирання [8; 94].

В творчому доробку Олени Теліги є два сонети "Напередодні", присвячені Олегу Штулю — Ждановичу. Історія їх знайомства починається з Праги. Цей "цікавий, розумний та життєпружний молодий інтелектуал" [2; 118] швидко знайшов спільну мову з родиною Теліг. Між ними "зав'язалась міцна, нерозривна дружба" [2; 118]. У 1938 році Олег Штуль запросив "пані Олену" на літо в батьківський дім, що знаходився в селі Залісі.

Олена запам'яталась селянам своєю таємничістю, дивовижною усмішкою, була дуже освічена, "вельми уболівала за Україну". "У сім'ї Штулів ставились до неї з надзвичайною пошаною". А відносини з Олегом виглядали так, ніби "він збирався одружитися з Оленою" [2; 119]. Олег Штуль був близьким Телізі своєю життєвою вдачею, енергійністю. Був "ніжний і шумкий". Прекрасно володів словом:

І дзвоном слів перетинаєш спокій.  
Мені здається — весняних потоків  
Пливуть бурхливі і ясні струмки.

Під впливом його речей в душі поетки виникають візії майбутнього:

Тоді вдаряють спінені думки  
У таємничість непочатих років.

Вона бачить його "далеким шлях". То буде бурхливий час, "трижовний і стрімкий", коли дні закрутить, "мов крила вітряка". Уява видає деталі картин війни: "літаків непогамовний клекіт", "у руках скажений скоростріл". Олена впевнена, що її друг не зможе залишитись осторонь цих подій. Він кине все і піде на "гучні майдани" "услід за тисячами ніг". Поетеса надихає молоду людину на боротьбу, готує його до можливості самозречення, виявлення мужності у відстоюванні своїх ідеалів ("Не раз кажу: змагайся і шукай! Вдивляйся в очі пристрастей і зречень"). Олена Теліга знає, що Олег не зійде з обраного шляху, завдяки чому зможе досягти "інших брам" і буде щасливий від цього. Вона також вірить, що пам'ять збереже їхню зустріч. І, коли "повінна ріка" життя "захлисне" "мос

лице і всі знайомі речі", вона "мов натхненний майстер, Вогнем змалює золотавість айстер, Овальний стіл — і мій веселий сміх".

Поетичне пророцтво Олени Теліги справдилось. Олег Штуль-Жданович справді перебував у клетоті боротьби. Був учасником похідної групи до Києва, був співробітником поетки у журналі "Літаври", в 1942 році перебував у партизанському загоні Бульби-Боровця, пройшов арешт і перебування у концтаборі. Після війни оселився в Парижі, був заступником, а з 1964 року — головою Проводу Українських Націоналістів. Через усі випробування він проніс в пам'яті світлий образ Олени Теліги. Зробив багато для вивчення її біографії, творчого шляху. Свої дослідження, спогади сучасників видав під назвою "На зов Києва". Дружина Олега Штуля — Катерина Кобилко-Штуль присвятила Телізі п'єсу "Поворот".

Як бачимо, поштовхом до своєрідних візій майбутнього стає людина, близька поетесі по духу, або якась подія. Ю. Бойко зазначав, що зовнішній предмет, об'єкт для Олени Теліги є приводом "до виливу почуття".

Окреме місце в творчості письменниці займає поезія "Поворот", написана у 1932 році. Приводом до її написання став ностальгійний настрій, відчуття бездомності, таке характерне для емігрантів. Знаходячись поза межами батьківщини, спостерігаючи за всіма подіями здалеку, мріяли про повернення на рідну землю (Л. Мосендз "Поворіт", О. Ольжич "Поворот"). Олена Теліга відчула свою "українскість" вже на еміграції. Тут же сформувалась як поетеса. Великий вплив на формування її світогляду мало оточення. Під час навчання на історико-філологічному факультеті Українського педагогічного інституту ім. М. П. Драгоманова у Празі знайомиться з Ю. Дараганом, Ю. Липою, Є. Маланюком та іншими українськими поетами, які жили і працювали тут. В 30-х роках перебуває під впливом ідеолога українського націоналізму Дмитра Донцова. Творчість Олени Теліги формувалась на ґрунті сучасності. Покинувши Київ у 1922 році, назавжди закарбувала в серці " в боях ранений", "трагічний Київ". Всі роки на еміграції мріяла про повернення на Батьківщину. Є. Маланюк у статті "Розповідь про Лену" пояснював таке її нестримне бажання "повороту" до дому: "вся її величезна наснага динамікою духовою і психічною пішла, власне, в батьківщину, тим більш сильно, тим більш динамічно, що вона дивилась на неї очима дорослої і вирослої поза батьківщиною. Це також має величезне значення, бо часом еміграція, чужина дає зовсім іншу

перспективу" [10; 292]. Олена Теліга вибрала шлях самозреченого служіння батьківщині. З 30-х років в її поезії органічно поєднуються два мотиви: особистий і громадянський. В цей же період вона активно виступає не лише як поетеса, а й як активний громадський діяч. М. Жулинський зазначає: "Теліга відчула, точніше, інтуїтивно вхопила атмосферу визрівання нової якості національного буття людини, позбавленої своєї Батьківщини і пригніченої її бездержавним, колоніальним статусом..." [4; 575]. Вона остаточно утвердилась в своїй позиції, розкриваючи свої погляди, ідеї в статтях, рефератах, в яких прагне розбудити національну свідомість українців, з радістю віддатися боротьбі за відродження рідної країни ("Сила через радість", "Партачі життя", "Вступне слово на Академію в честь Івана Мазепи" та ін.). Намагається наблизити момент зустрічі з Україною.

Ностальгійними почуттями ділилась з подругою, бо вона якнайкраще розуміла її (Л. Куценко в дослідженні про життєвий і творчий шлях Наталі Лівичької-Холодної спостеріг, що збірка "Сім літер", в яку ввійшли поезії 1927–1936 років, в першій частині містила "переважно ностальгійні візії Батьківщини" [5; 47]. В листах, адресованих Лівичькій, писала про поезію "Поворот": "...посилаю його тобі, бо в ньому той настрій, який ти тепер відчуваєш, "бездомність" [10; 110]; "Я така щаслива, що мій "Поворот" дійшов до твого серця. Цей вірш я, дійсно писала "червами", і мені боляче було б, якби цей мій настрій ти не зрозуміла" [10; 126]. Поезія народжувалась під впливом спогадів про рідний Київ, "політехніку", в якій викладав Іван Шовгенів (батько Олени), а згодом працювала кур'єром сама. Оповідуючи про свої спогади Наталі Лівичькій, Олена розуміла, що багато змінилось за ті часи, поки вона знаходилась в еміграції, "усе нове... інші обличчя, а ті старі такі змінені, а може, й непривітні", "багато дорогих вмерло, решта — змінилася" [10; 130]. У вірші "Поворот" ці думки знайшли своє постичне вираження

...Усе нове.. І до старої вишні  
 Не вийде мати радісно напроти...  
 Душа з розбігу стане на сторожі,  
 Щоб обережно, але гостро стежить  
 Всі інші душі — зимні чи ворожі  
 І всі глибокі поміж ними межі [8; 98–99].

Пишучи цю поезію, Олена Теліга сподівалась на якнайскорішу зустріч з рідною землею. Але, мабуть, не думала, що все сказане

нею виповниться повністю через дев'ять років. Щоб наблизити момент "повороту", Олена бере активну участь в роботі Культурної референтури, а в 1939 році стає членом ОУН. Вона складає тексти листівок, відозв, які відправлялись на українські землі, виступає перед членами ОУН. Готується до "виснажливої, довготривалої праці на українському культурному полі" [4; 389]. Олена мріяла про незалежну країну, вільну від будь-яких окупантів, чи то радянських, чи то фашистських. Вона чітко усвідомлювала, що мрії стануть реальністю тільки після довготривалої жорстокої боротьби, і готова, не роздумуючи, віддати своє життя за це, про що писала в "Листі" до Л. Мосендза:

Коли ж зйду на кам'янистий верх  
Крізь темні води й полум'яні вежі —  
Нехай життя хитнеться й відпливе,  
Мов корабель у загрові пожежі [8; 94].

З 1939 року члени Культурної референтури готувались до просвітительської роботи на землях рідної країни. ОУН організовує похідні групи, які мали завдання перейти кордон і налагодити, як згадував О.Штуль — Жданович, зв'язки "з діючими українськими націоналістичними силами й посилити боротьбу за душу народу, за зорганізованість нації до боротьби за незалежність" [11; 389]. Олена Теліга приймає рішення про повернення в Україну у складі такої групи. Друзі намагались відмовити її від цього небезпечного кроку. Але "вона кинулась туди з якоюсь несамовитою енергією, з несамовитою силою" (Є. Маланюк) [10; 292]. На всі події дивилась тепер "крізь призму історії нашої долі земної, як народу, і тому всю свою духову енергію вона вкладала у велике почуття до Батьківщини... з цим в'язеться і та трагедія, яка довела її до болючопередчасної смерті" [10; 292]. У статті "Розповідь про Лену" Є. Маланюк припускає, що серед чинників, які спонукали Олену Телігу до "повороту": "було, може, й бажання пригоди. Було, може, чисто жіноче — якась цікавість до тієї батьківщини. Було, може, все..." [10; 292]. Ірина Падох — подруга поетки — вважала, що "Олена була одержима своєю творчою участю у визвольній дії і в закріпленні відродженої держави. Ця ідея конкретизувалась в її уяві й слові в "повороті в Київ". Цей клич обіймав усе: і звільнення України, і її незалежність та всебічний розвиток, і закінчення втрачених років еміграції та експіацію всіх еміграційних прогріхів, і, врешті,

надію, що рідна земля зцілить усі рани й об'єднає роз'єднане..." [10; 296].

16 липня 1941 року в селі Сосниці коло Ярослава Олена Теліга разом з письменником Уласом Самчуком нелегально перейшли Сян і пішки дісталися до Львова. Тут містилась головна квартира ОУН. Самчук і Теліга зустрічалися з знайомими (О. Ольжич, І. Рогач, О. Чемеринський, М. Михалевич та ін.), виступали із доповідями. Образливою для поетеси стала атмосфера недовіри до емігрантів, як втікачів до вигідного життя (про це, зокрема, писала в листах до чоловіка).

12 вересня прибуває до Рівного — перехідного пункту в транспорті на Схід. Улас Самчук виїхав до цього міста раніше і встиг організувати видавництво української газети "Волинь". На її сторінках з'явилися статті, есе Олени Теліги ("Братерство в народі", "Прапори Духа", "Нарозтіж вікна!", "Розсипаються мури") й вірш "Поворот".

До Києва письменниця прибула 22 жовтня 1941 року. Все сталося так, як вона передбачила й описала у своїй вірші ще у 1932 році, всі події п'ятого місяця її "повороту" в Україну: "осінній день прозорий"; "тяжкі змагання" за "зерна перемоги"; "і розпач, і образа"; "мрія", яка "обернеться в дійсність і можливість"; "гострі щастя" миті від зустрічі з рідною землею і усвідомлення того, що вона тепер стала "чужиною", адже тут господарювали фашисти. Передбачивши розкол серед українців — націоналістів, закликала:

Заметемо вогнем любові межі.

Перейдемо убрид бурхливі води,

Щоб взяти повно все, що нам належить,

І злитись знову зі своїм народом [8; 99].

Повернувшись в Україну, більше не захотіла покидати її, навіть під загрозою арешту. В лютому 1942 року Олена Теліга була розстріляна гестапівцями разом з чоловіком та іншими співробітниками "Українського слова" в Бабиному Яру. Вона вмерла так, як і передбачала, "зійшовши на кам'янистий верх" свого життя. Це була "гаряча смерть — не зимне умирання", бо "сповнила свій обов'язок до кінця" [10; 344].

В пророцтвах Олени Теліги немає нічого містичного. Вона вміла не тільки спостерігати життя, аналізувати явища, а й інтуїтивно відчувати атмосферу доби. Ці якості в сукупності і дали їй можливість

"інтелектуального прозирання" в майбутнє. Поетка свідомо обрала шлях героїчного служіння Батьківщині, про що прямо заявляла в своїх поезіях. "Була одним із тих винятків, що своє літературне кредо реалізують в житті" [10; 346].

Олена Теліга з повагою ставилась до людей, що зустрічались на її життєвому шляху, вміла цінувати дружбу, емоційно налаштовуючись на близьких їй по духу. Цим можна пояснити своєрідні прокування їхньої долі.

### Література

1. *Антологія світової літературно — критичної думки ХХ століття / За ред. Марії Зубрицької.* — Львів: Літопис, 2001. — С. 73–83.
2. *Денисюк І.* Поліське літо Олени Теліги // Дзвін. — 1997. — № 3 (629). — С. 117–120.
3. *Душа* — криниця // Берегиня України. — К.: Мистецтво, 1995. — С. 84–94.
4. *Жулинський М.* Олена Теліга // Жулинський М. Слово і доля: Навчальний посібник — К.: А. С. К., 2002. — С. 571–581.
5. *Куценко Л.* Наталя Лівницька — Холодна. Нарис життя і творчості. — Кіровоград: Спадщина, 2004. — 104 с.
6. *Лівницька-Холодна Н.* Спогад про короткий період життя Олени Теліги // Сучасність. — 1990. — Ч. 10 (354). — С. 81–95.
7. *Мариненко Ю.* "Це покликання боже". Проза Леоніда Мосендза // Дивослово. — 2003 — № 2. — С. 7–11.
8. *Муза любові й боротьби: Українська поезія празької школи.* — К.: Український письменник, 1995. — 159 с.
9. *Скурятівський В.* Олена Теліга як явище // Дивослово. — 2000. — № 6. — С. 54–57.
10. *Теліга О.* Листи. Спогади. — К.: Вид. ім. Олени Теліги, 2003. — 400 с.
11. *Череватенко Л.* "Я камінь з божої праці" // Ольжич О. Незнаному Воякові. Заповідано живим. К.: Фундація імені О. Ольжича, 1994. — 431 с.
12. *Шопенгауэр А.* Под завесой истины: Сб. произведений. — Симферополь: Реноме, 1998. — 496 с.

Ольга Гук



## ЖІНОЧА ВЕРСІЯ ЧОЛОВІЧОГО МІФУ ("КАЗКА ПРО КАЛИНОВУ СОПІЛКУ" О. ЗАБУЖКО)

У статті досліджується "Казка про калинову сопілку" О. Забужко, як авторський міф біблійної історії про перше братовбивство. Автор здійснює чергову спробу перегляду загальнолюдських проблем добра і зла в світлі жіночої екзистенції.

**Ключові слова:** жіноча проза, фемінізм.

"Story about guelder-rose pipe" by O. Zabuzhko is researched in the work like author's myth of biblical story about the first murder of a brother. The author makes another attempt to reconsider the universal problems of good and evil in the light of women's existence.

**Keywords:** women's prose, feminism.

Так склалося, що жіноче письмо переважно досліджувалося в західноєвропейському літературознавстві. З подачі В. Вулф, Сімони де Бовуар, Б. Фрідан, К. Мілет, М. Елман, С. Гілберт, С. Губар, Г. Сіксу жіноче письмо перетворилося на серйозну галузь науково-дослідницької роботи й для вітчизняних літературознавців — В. Агеєвої, Т. Гундорової, І. Жеребкіної, Н. Зборовської, Г. Кошарської, С. Павличко, Г. Улюри та ін.

Пильний інтерес до розробки жіночого письма був викликаний, в першу чергу, різноманітними феміністичними концепціями, які просочилися й в українську літературу. Можна навіть з впевненістю констатувати той факт, що з кінця ХХ — початку ХХІ сторіччя в нашій літературі з'являється "мода" на фемінізм. Треба сказати, що цей вплив став результативним, адже саме в даний період часу спостерігається підйом жіночої літературної творчості, який знаменується появою низки цікавих творів О. Забужко, Г. Пагутяк, Є. Кононенко, Н. Зборовської, С. Пиркало, М. Матіос, Н. Бічуї, О. Луцишиної, Т. Зарівної та ін. Але першу скрипку в цьому "оркестрі" зіграв роман О. Забужко "Польові дослідження з українського сексу", ставши новою точкою відліку в сучасній національній жіночій прозі. Саме цьому творові судилося найактивніше інспірувати чис-

ленні дискусії про жіноче письмо й жіночу сексуальність, про підстави табуїзованості жіночого тілесного, сексуального досвіду в патріархальній культурі [1; 291].

Твори вищезгаданих письменниць дають можливість зрозуміти, що креативна практика сучасного жіночого письма заслуговує на детальне вивчення й важливе місце в загальнонаціональному літературному процесі.

Цікавою сторінкою сучасного українського жіночого письма є перепрочитання найрізноманітніших біблійних міфів.

Доля кожного окремого міфу неоднакова. Велика кількість їх давно загубилася, таємниці інших продовжують до сьогодні бентежити уяву читача. Треба сказати, що в сучасних умовах фемінізації українського національного світу здійснюються численні спроби перепрочитання міфів саме під кутом зору феміністичної методології, яка передбачає в першу чергу "...зосередження на жінці як діючій силі в історії власного життя, вживання нових інтерпретацій радше із жіночої, ніж чоловічої сфери цінностей, аналіз особистого досвіду жінки, структур родинних і домашніх. Така історія документує деталі з жіночого життя, які не згадувала традиційна література" [3; 49].

Так, наприклад, біблійний міф про вбивство Авеля братом Каїном ліг в основу "Казки про калинову сопілку" О. Забужко. Сюжет "братовбивчої різанини" виявився настільки містким та придатним до глибоких філософських узагальнень, що став благодатним ґрунтом для численних літературних спроб. Майстерно цей сюжет був виписаний у творах І. Франка (роман "Лель і Полель"), О. Кобилянської (повість "Земля"), Ю. Яновського (роман "Вершники") та ін.

У "Казці..." О. Забужко моделює "жіночий" варіант цього міфу, акцентуючи увагу переважно на життєвих цінностях "другої" статі, за влучним визначенням Сімони де Бовуар.

Головна героїня "Казки..." Ганна-панна з раннього дитинства вирізнялася серед однолітків своєю непересічністю, адже " вона вродилася з місяцем на лобі. Так їй потім розказувала мати, як запам'ятала собі з першої хвили, з першого крику викинутої над собою аж під сволок чиймись могутніми руками дитини, на яку дивилася знизу вгору, нездужаючи скліпувати сліз, — на трохи зависокому як для дівчинки, опукло-буцатенькому лобику виразно темнів збоку невеличкий багрянний серпик, наче місяць-недобір..." [2; 5]. Цей факт наштовхував матір героїні на думки про те, "...чи не



судилось, бува, її первісточці князівство або королівство, бо чей же не простого мужика їй наречено тим місяцем, таку-бо долю навряд чи варт було б зумисне виписувати немовляті на лобі, — за всім тим твердла в ній повільна, необорна, уже мовби аж і власною силою наладована певність, наче обрано її дитину на приділ незвичайний, про який людським дітям і не мріяти — хіба вислухати з казок, переказуваних споконвіку від баби до внуки" [2; 6]. Як кожній матері, Марії приємно було мріяти саме про таку долю для улюбленої дочки, адже сама вона жіночого щастя не зазнала. Звіддала-ся за свого Василя "з досади, чисто з серця і ні з чого більше" [2; 9], щоб своєму батькові довести його ж власну провину, адже не захотів він її віддати заміж за хлопця, якого любила всім серцем. Тому в майбутньому щасті Ганни мати хотіла в якійсь мірі відшкодувати своє загублене життя: "...попереду в уяві стелилася горобіжна, мов по променю, сонячна стежка, аж у голові лоскотно паморочилося, як того вечора при химерній подорожанці, — по тій стежці ступала Ганнуса, й цілий світ зглядався на її вроду й княжу поставу, а хто ж то там такий притулювся ззаду? — ба, чи не знаєте, та то ж її мати, — авжеж, статечно киває Марія, також уся в сріблї-злоті, павою випливаючи наперед, — далі все бралось мерехким веселковим туманом, і Марія знов кидалася до роботи рвучко, мов до танцю — мов пригравали їй на втіху невидимі музики, і тільки тим знаттям, що не за горами вже — от іно ще трошечки, ще кришечку потерпіти, казав Бог дати, лиш треба ждати..." [2; 24]. Ясна річ, що залицяння до Ганни місцевих парубків у Марії викликали лише обурення. Вона не хотіла миритися із традиційно-буденним щастям своєї доньки. На думку В. Агєєвої, "Ганна відзначена з-поміж гречкосійського загалу небуденною вродою, аристократизмом духу й даром чи не містичного відання й провіщення, терпляче чекає своєї непересічної долі. Обраниця не повинна заскніти у хатніх клопотах сільської господині, вона не для сусідських парубків з їхніми грубими пестощами й почуваннями. Однак перелік ролей, пропонованих соціумом жінці, дуже обмежений" [1; 296].

Сама ж Ганна-панна з раннього дитинства почала усвідомлювати свою вибраність, яка проявлялася спочатку в красі обличчя, згодом у красі тіла, яким вона любила милуватися на самоті, а пізніше вона зрозуміла, що здатна чути з-під землі воду. Треба сказати, що образ Ганни-панни був створений О. Забужко в кращих традиціях української феміністичної літератури, розквіт якої дослід-

ники пов'язують з творчістю письменниць-модерністок. Так, досліджуючи творчість О.Кобилянської в контексті національного модернізму, В. Агеєва писала: "Патріархальній жінці, яка спрямовує свою силу на завоювання влади, принижуючи й розтоптуючи гідність близьких людей (адже інших засобів самоствердження вона, очевидно, й не має), — Кобилянська протиставляє інший тип незалежної й сильної особистості. Вивищення над середовищем тут відбувається через здатність переступити межі дозволеного, зреалізувати усі бажання, дати волю почуттям, сформувати себе як індивідуальність і, врешті, "бути самій собі ціллю" [1; 180]. З іншого боку, образ Ганни-панни стоїть поза будь-якими часовими межами, що підкреслює творчу майстерність письма О. Забужко. Героїню "Казки..." можна сміливо вважати проекцією сучасної української жінки, яка в складних умовах національно — економічної залежності стоїть на розпутьті власної долі: з одного боку, між засмоктуючою рутинною життя, з іншого — духовним вивищенням з перспективою на оволодіння "власним простором". У випадку, коли жінка свідомо вирішує для себе йти саме другим шляхом, в першу чергу, вона повинна розраховувати на власні здібності. При цьому їх природа може бути найрізноманітнішою. Жінка може смачно готувати, вишукано одягатися чи мати літературний талант. Ще Леся Українка в роботі "Нові перспективи і старі тіні ("Нова жінка" західноєвропейської белетристики)" писала: "Тож, щоб отримати право на свободу та повагу, жінці потрібний був особливий ценз — талант. Для маси, позбавленої цього цензу, залишалось безправ'я, юридичне й моральне. І це не тільки теоретично. Фактично тільки талановита жінка могла бути незалежною, так як тільки сцена, естрада та література давали професію, при якій зарібок жінки прирівнювався до зарібку співбратів-чоловіків. Всі інші форми праці не задовольняли цю умову" [4; 80].

Але ж чому, обдарована Богом чи Дияволом, Ганна-панна не змогла відстояти своє щастя? Сама ж героїня почала серйозно замислюватися над цим запитанням, коли місцевий красень, її колишній залицяльник, посватався до її молодшої сестри, зміючки-Оленки: "...чому цей світ мав би належати до Оленки?.. Бо саме до неї він невдовзі й збирався належати — осінь стояла тиха, прозора, як сльоза, вже одбули заручини, а на Покрову мали гуляти весілля..." [2; 74]. Після цього Ганна-панна починає відчувати в своїй силі щось темне, гріховно-вороже. Тобто дана кризова

життєва ситуація доводить, що сила дівчини виявилася не Божим даром, а диявольським, що постав із материнського гріха. В свій час про це попереджала Марію баба-прочанка: "...Вашій дочці, жінко добра, в черниці треба, бо не вам нею тішитись!.." [2; 20]. Тому Бог не сприяв щастю дівчини, адже вона несла з самого народження диявольське тавро. В цьому місці О. Забужко перегукується з біблійним міфом, адже Каїн теж був зачатий від Сатани. Треба сказати, що диявольська сила давала про себе знати, й дуже часто Ганна не усвідомлювала, що це і звідки взялося (замість води викопувала мерців, почала відчувати спрагу до крові і т. д.). Кульмінацією цих усіх проявів стало вбивство рідної сестри. За цими темними вчинками героїні стояв її невидимий наречений — Диявол, який являвся до Ганни вночі у вигляді найдосконалішого чоловіка. Він дуже не любив, коли Ганна-панна при ньому славилася Богом: "...чому за те, що я прийшов, славиш Бога, а не мене?.." [2, 72], й пропадав з першими півнями. Таємний коханець дає змогу Ганні досягнути зовсім інший вимір буття, "отож у тій напівнепритомній яві, котра дедалі менше здавалась їй явою порівняно з тим, що коїлося ночами, вона якось ані разу не спромоглася подивуватись, чом ніхто в хаті нічого не чув — таж таке тирло й мертвого б мало обудити!.." [2; 71]. Авторка намагається довести, що в земному вимірі буття такі, як Ганна-панна, не отримують винагороди за свої страждання. Біблійній Каїн теж покараний Богом за гріх гордині. Про це Ганні й говорить її наречений: "...Хіба ж ти не знаєш, що тільки нікчемним своїм сотворінням Він і прияє, тільки вбогі духом Йому любі, а найліпших і найдужчих, найвиборніших, як діаманти в земній короні, — знай гонить, і понижує, і тавром проклинним назначує од малих своїх, бо боїться, коли б царства не перейняли Йому?.." [2; 73].

Якщо мати героїні Марія пішла проти рідного батька, то донька повстала проти Батька Всевишнього, і має рацію В. Агеева, яка вчинок героїні трактує як протест проти самого Бога: "...вона ціною злочину, ціною найстрашнішого гріха поставила себе у ряд богоборців, — поза побутом, поза всім тим приватним світом, за межі якого так рідко вдавалося будь-коли вийти жінці" [1; 302].

## Література

1. *Агеєва В.* Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: Монографія — К.: Факт, 2003. — 320 с.
2. *Забужко О.* Казка про калинову сопілку. — К.: Факт, 2000. — 84 с.
3. *Кошарська Г.* Ще один підхід до поезії Ліни Костенко // Слово і час. — 1996. — № 8–9. — С. 49–52.
4. *Українка Л.* Новые перспективы и старые тени ("Новая женщина" западноевропейской беллетристики) // Зібрання творів. У 12 т. — К.: Наукова думка, 1977. — Т. 8. — С. 76–99.

## АВТОПОРТРЕТ

*Євген Прісовський*



### "ТВОРЧИСТЬ — ЦЕ РІШУЧИСТЬ ПЕРЕНЕСТИСЬ ЧЕРЕЗ МЕЖУ"

У статті йдеться про початки творчого шляху її автора, про його подальший шлях як літературного критика, літературознавця. Мовиться про любов до поезії, яку автор вивчає все життя, про визначальні риси цього роду літератури, про улюблених його поетів.

**Ключові слова:**

The article deals with the beginning of the creative activity of its author, about his further activity as a literary critic, about his love to poetry which he has been studying all his life, about the main features of this kind of literature, about his favourite poets.

**Keywords:** poetry, lyric poetry, polyphony, the concept of man and world.

Який далекий і який, проте, пам'ятний мені 1956-ий рік, коли закінчив я філологічний факультет Одеського університету і з захопленням, прямо-таки з відчайдушним завзяттям віддався вчительській роботі. Та водночас жило в мені непогамовне бажання висловлювати свої почуття, свої думки про літературу не тільки в усному слові, на уроці, а й на папері. І от, передплачуючи журнал "Література в школі", я прочитав пропоновану редакцією тематику статей і обрав близьку мені тему, бо ж саме в цей час працював у 8-му класі й вивчав із учнями "Енеїду" І. П. Котляревського. Запропонував редакції статтю "Вивчення мови поеми І. П. Котляревського "Енеїда" у 8-му класі". Це було аж надто сміливо: адже йшов усього перший рік мого педагогічного стажу. Але я таки з натхненням, творчо працював у школі, стаття була схвалена і надрукована в № 4 журналу "Література в школі" за 1957 рік. Журнал виходив

тоді раз на 2 місяці. Отже, це було у серпні 1957 року, якраз через рік моєї педагогічної праці.

Окрилений успіхом, я знову звертаюся до редакції журналу, що так підтримала молодого вчителя. І далі одна за одною йдуть статті: "Характеристика образу воїна з поеми А. Малишка "Прометей" у 7-му класі" — "Література в школі", № 2 за 1959 рік; "Характеристика лірики П. Грабовського: [До вивчення в 9 класі]" — "Література в школі", № 6 за 1959 рік.

Я безмежно вдячний тодішньому редакторові журналу Петру Миснику за цю підтримку, за ці перші мої публікації в такому престижному друкованому органі.

Та все ж мене ще більше вабила робота літературного критика, до якої заохотив мене мій керівник іще дипломної роботи Андрій Володимирович Недзвідський. Він вважав (і справедливо), що саме робота в газеті й журналі вчить тебе майстерності, оперативності. І саме слово, надруковане в періодичній пресі, відразу йде до читача та й, врешті, робить тобі ім'я. За цими публікаціями тебе знають і цінять не "обрані", не вузькі фахівці, а широкі читацькі маси, для яких ти й маєш писати. Я на все життя сприйняв цю науку свого мудрого вчителя. Отож, і з'явилися незабаром мої статті й рецензії в наших одеських газетах "Чорноморська комуна", "Знамя комунізма", "Комсомольська іскра", "Защитник Родины". Особливо дорога мені стаття "Видатний український поет" — до 60-річчя Володимира Сосюри, творчості якого й була присвячена моя дипломна робота. Я знову ж щиро вдячний за підтримку моєї роботи таким асам одеської журналістики, як Микола Андрієвський, Борис Дубров, Лариса Шумакова, Олександр Щербаков.

Перша публікація завжди найдорожча тобі. Отож, я пам'ятаю, якою радістю була для мене публікація в найпрестижнішому літературно-художньому українському журналі "Вітчизна" (№ 4 за 1961 рік) рецензії "Поезія змужнілого серця" на тритомник Леоніда Первомайського, про творчість якого я вже писав у цей час кандидатську дисертацію знову ж під керівництвом мого незабутнього вчителя і щирого друга Андрія Володимировича Недзвідського. А ще з гордістю і вдячністю згадую, що благословив вихід цієї статті (так, за суттю своєю це була не рецензія, а стаття) Іван Дзюба, який завідував тоді у "Вітчизні" відділом критики.

Отож, моя творча доля на перших кроках літературно-критичної, літературознавчої й науково-методичної роботи складалася досить

щасливо. Та й не тільки ж моя. Кінець 50-х — початок 60-х років — то час короткочасної хрущовської "відлиги", коли суспільство після сталінського терору, справді, ковтнуло, за виразом Булата Окуджави, "ковток свободи". Ми, кого назвуть потім "шістдесятниками", вважали себе дітьми ХХ з'їзду й наївно, але ж щиро вірили у відновлення норм демократичного життя, в повернення до джерел, як нам здавалося, ленінської людяності. В те, що Україна буде Україною. Але ж ця відлига була короткочасною. По-перше, сам, як ми звали його, "наш Микита Сергійович" скоро опам'ятався, відчув, що народ, сп'янівши від свободи, надто розперезався, й на одному із прийомів, коли він після чергової чарки відходив від тексту й говорив розкуто, заявив: "Мы должны показать народу, что умеем сажать не только кукурузу". А, по-друге, в жовтні 1964 року відбувся ж "історичний пленум ЦК КПРС", коли генсеком обрано було "вірного ленінця" Леоніда Ілліча Брежнєва й почалася глуха пора застою. Це ж про неї і про почуття творчої людини, що жила в цю пору, так гостро драматично, навіть трагедійно, але ж із прагненням протистояти їй, вистояти за будь-яких обставин і залишитись Людиною, поетом, сказав Леонід Первомайський:

Навчи мене, поезіє, терпіння.  
Я житиму, я все переживу —  
Цю довгу ніч, це темне голосіння,  
Весну в думках і осінь — наяву.

.....

Шепоче дощ, немов приспати хоче  
Безсонної душі невтомний біль.  
Чого тобі від мене треба, ноче?  
Яких іще терзань, яких зусиль?

Забути? Одвернутися? Хай стужа  
Все виморозить, випалить дотла?  
А що, коли це совість не байдужа  
До кожного найменшого стебла?

Що, коли й мертва почорніла квітка,  
Убита вітром в темному яру,

Колишетесь і жде мене як свідка,  
А я, запрягнувшись їй, помру?

Заплющуся і замовчу назавше,  
Не подолавши ночі, стужі, тьми,  
Моїй весні ні слова не сказавши  
Про злочин осені і гріх зими?

Підступно чистим все вона прикриє  
Своїм покровом — бруд, і гниль, і кров,  
А там і знов замріє й зазоріє,  
Й сліпа весна зазеленіє знов?

.....

Повільно й темно лише ніч осіння,  
Але й вона як човен на плаву...  
Навчи мене, поезіє, терпіння.  
Я житиму. Я все переживу [7, 19–20].

Так, треба було мати терпіння, витримку й мужність, щоб жити і працювати в умовах цієї довгої ідеологічної ночі.

Я ще встиг у 1965 році успішно захистити кандидатську дисертацію, присвячену поезії Леоніда Первомайського, а в 1968 році до 60-річчя письменника вийшла моя книга про нього, яка й на сьогодні є єдиним монографічним дослідженням про цього оригінального художника слова.

Але скоро розпочалося просто-таки сатанинське переслідування всього творчого, неординарного, що не вкладалося в прокрустове ложе комуністичних догм. Пригадую, що, коли в 1972 році готувався вихід у "Радянському письменнику" моєї книги "Неспокій шукань", внутрішній рецензент (не буду називати його імені: я людина не мстива) написав таке: "Євген Прісовський вважає, що радянське суспільство гине. Для його порятунку потрібен із десятків хороших поетів. Цим самим Євген Прісовський ллє воду на млин чеських ревізіоністів і китайських маоїстів". Сьогодні ці одіозні рядки можуть викликати тільки іронічний усміх, але ж тоді це був політичний донос, після якого автора треба було не видавати, а таки саджати. Спасибі видавцям, які поставились до мене доброзичливо, сховали



цю донощицьку рецензію подалі й дали рукопис на нове рецензування прекрасній людині, ерудованому літературознавцеві та істинному поету, який написав кваліфіковану, вимогливу, але вельми доброзичливу внутрішню рецензію, завдяки чому книга побачила світ. От його ім'я я назву: це Абрам Ісакович Кацнельсон. Вічна пам'ять йому.

Через два роки після виходу "Неспокою шукань" партійна критика таки "дістала" мене. Вірний партійний служака псевдоакадемік Шамота назвав її проявом абстрактного гуманізму, сказавши, що я йду на поводу в таких поетів, як Василь Симоненко, з його віршем "Ти знаєш, що ти людина...", як Віталій Коротич із його поемою "Ленін, том 54", де, мовляв, розмито критерії пролетарського гуманізму. А наші одеські партійні ідеологи таврували мене за те, що я назвав поета "духовним вождем нації", наче про це не писали Пушкін і Лермонтов, Шевченко і Франко, Маяковський і Довженко. "Нет, у нас один духовный вождь: партия", — повчав мене секретар обкому партії з ідеологічної роботи. А ректор університету академік Богатський вигукнув у зв'язку з цим із трибуни університетських партійних зборів: "Мы с Присовским стоим по разные стороны баррикад!", а в себе в кабінеті запитав мене: "Вы считаете для себя возможным продолжать работать в Одесском университете?" Спасибі тодішньому деканові філфаку Іванові Михайловичу Дузю, який повів себе в цій драматичній ситуації й обережно, й мудро, й таки людяно і врятував мене від вигнання з університету, де я працюю й досі. А було ж це в 1974–1975 роках.

Сьогодні в свої 73, але ж в умовах відродженої, незалежної України я, слово честі, почуваю себе молодшим і духовно, й фізично, ніж в оті застійні 70-ті роки, коли здавалося, що творче життя твоє скінчилося, що тобі не дадуть ні сказати, ні написати жодного слова. Були ж у мене, справді, творчі паузи, що продовжувались більше року, коли не друкували мене жодна газета, жоден журнал.

Але я таки жив із вірою в те, що все лихе має відійти, що правда колись таки переможе. Отож, хочу зараз говорити про те краще, що становить зміст мого життя, моєї творчої роботи.

Як я писав уже, моя дипломна робота була присвячена Володимирові Сосюрі, кандидатська дисертація — Леонідові Первомайському, докторська, яку я захистив у час горбачовської перебудови в 1987 році, звалася: "Творча індивідуальність поета й літературний процес (на матеріалі української поезії кінця 50-х — 70-х років

XX ст.)". Отож, майже вся моя творча діяльність присвячена вивченню поезії, яку я полюбив, бо ж її так любила й уміла про неї так натхненно говорити моя мама Олена Миколаївна, вчителька української мови й літератури; бо ж цю любов активно культивував у мені й уже згадуваний мною мій учитель Андрій Володимирович Недзвідський. Гадаю, що ця любов іде і від мого характеру людини з поетичним світосприйняттям, із вразливою душею й загостреною емоційністю, з тонким і теж загостреним розумінням краси: краси всього навколишнього світу, краси природи, душі людської, жіночої святої краси.

Мене чарує, приваблює в поезії саме те, що вона, як ніякий інший рід літератури, розкриває оці секрети краси, досліджує найзаповітніше, часто й найпотемніше, найсвятіше в людині — її душевні порухи, діалектику її душі, вміє зазирнути в найглибші куточки людського мислення.

Поезію не можна сприймати лише розумом, цінити, міряти її його мірками, бо вона живе за наказами серця, палкого, буремного й часто навіть-таки божевільного. Поезія — це, перш за все, любов та біль. А любов та біль не можуть бути спокійними, розсудливими, врівноваженими — ні, вони такі божевільні, невгамовні, вибухові. Жити прісним, нудним, одноманітним життям любов не може — то вже не любов.

Мене особливо приваблює в ліриці багатозначність слова, коли одні й ті ж слова, одні й ті ж образи несуть у собі таке різне значення, передаючи багатозначність людських почуттів, їхню багатогранність, невичерпне багатство думки. Все-таки епос, проза не можуть отак глибоко й різнобічно через одне слово відтворити всю складність, неоднозначність духовного світу героя. Прозаїкові для цього потрібні абзаци або й цілі сторінки. Лірикові досить одного чи кількох слів. Як приклад такого вміння передати багатющу гаму розмаїтих, суперечливих почуттів, але таких, що дають зрозуміти цілісну душу людини, я сприймаю вірш Ліни Костенко "Ти співав для мене...":

Ти співав для мене

пісню вечорами:

"Що кому до того,  
же ми так кохами?"

Потім розлучились.

Віддалі між нами...

"Що кому до того,  
 же ми так кохами?!"  
 І минають роки.  
 Роки за роками...  
 "Що кому до того,  
 же ми так кохами?!"  
 Іншого цілую.  
 І бринить сльозами:  
 "Що кому до того,  
 же ми так кохами!" [2, 9].

Кожного разу цей рефрен "Що кому до того, же ми так кохами?!" набирає іншого значення. Вперше: кому може бути діло до нашого кохання? Це наше почуття, наше життя, в яке ніхто не має права втручатися. Ми живемо нашим повним щастям, нашим коханням. Вдруге: ми — в розлуці, і любов наша перестала бути нашим щастям, але вона — наш біль, наша мука, та й мука ця — солодка, бо в ній — спомин про щастя, яке проминуло, хоч і гірка водночас, бо є джерелом нашого страждання. Втретє: нікому не цікаве наше кохання, ніхто не розуміє нас, не співчуває нам; ми — неприкаяні, чужі в цім світі зі своєю любов'ю. Й, нарешті, заключне: прийшло нове почуття, але те, перше — незабутнє, й ніхто не може зрозуміти його непроминальність, його неповторну значущість. Воно вічне, тим-то й новий цілунок "бринить сльозами", і ти переживаєш знову ж біль спогаду, але й стан катарсису, очищення через трагедію.

Серед моїх улюблених поетів, звичайно, й поліфонічний, але все ж таки, перш за все, нестримно, вибухово емоційний Шевченко, й Леся Українка, яка ставила перед своїми словами вимоги, теж виходячи з велінь серця, болючого, стражденного, палаючого вогнем любові, серця, якому протипоказані млявість, сірість і нудота, яке живе аж гіперболічно загостреними почуттями:

Я не на те, слова, ховала вас  
 і напоїла крив'ю свого серця,  
 щоб ви лилися, мов отрута млява,  
 і посідали душі, мов іржа.  
 Промінням ясним, хвилями буйними,  
 прудкими іскрами, летючими зірками,  
 палкими блискавицями, мечами  
 хотіла б я вас виховати, слова!

Щоб ви луну гірську будили, а не стогін,  
щоб краяли, та не труїли серце,  
щоб піснею були, а не квилінням.  
Вражайте, ріжте, навіть убивайте,  
не будьте тільки дощиком осіннім,  
палайте чи паліть, та не в'яліть! [11, 191].

А ще яке гостро емоційне, справді, аж божевільне бажання:

Хотіла б я вийти у чистеє поле,  
Припасти лицем до сирої землі  
І так заридати, щоб зорі почувли,  
Щоб люди вжахнулись на сльози мої [11, 118].

Так мислити, так почувати може тільки поет. Це ж бо про нього, про його ненормальну з точки зору міщанського загалу, але таку, що відповідає найвищим ідеалам людяності, душу сказав Іван Франко:

Ах, друже мій, поет сучасний —  
Він тим сучасний, що нещасний.  
Поет — значить, вродився хорим,  
Болять чужим і власним горем.  
В його чутливість сильна, дика,  
Еольська арфа мов велика,  
Що все бринить і не втихає:  
В ній кожний стрічний вітер грає [12, 168—169].

Мене і в сучасній поезії, в поезії ХХ століття завжди приваблювали і приваблюють, кличуть досліджувати їх, розкривати секрети їхнього впливу на уми й серця читачів і слухачів ті рядки, з яких проступає душа, котра не знає нормативів, приписів сухої, офіційної моралі, яка часто ламає людину, нищить у ній красиве, духовне, індивідуальне, прирікає на уніформність, на тупу покору зовні правильним законам. Мені з часів роботи над дипломним дослідженням поезії Володимира Сосюри запали в душу (і я з того далекого 1955-го року знаю їх напам'ять!) рядки вірша з книги ще 1925-го року "Сьогодні". Цей вірш ніколи більше не передруковувався у збірках поета, в його вибраному. А жаль! У ньому для мене — істинний Сосюра, внутрішньо вільний, розкутий, зі своєю шаленою, але ж такою щирою, всепоглинаючою любов'ю, якою вона, любов,

тільки й має бути. Любов'ю, в якій для нього — весь світ, усе життя його:

Небо і хмари, мов листя торішне.  
 Синьо і сонно в гаю — солов'ї.  
 Ми — не чужі, ми з тобою не різні, —  
 Чому ж ні слова на сльози мої?..  
 Хочеш? Повірю і в чорта, і в бога...  
 Я ж біля тебе, я тільки тобі...  
 Ніби травинка, що никне під ноги,  
 милі задумані ноги твої.  
 Хочеш? На скелі — униз головою,  
 Голову й серце об них розіб'ю..  
 Тільки махни на прощання рукою,  
 Тільки скажи на прощання: — Люблю.  
 Небо і хмари, мов листя торішне.  
 Синьо і сонно в гаю — солов'ї.  
 Ми — не чужі, ми з тобою не різні, —  
 Чому ж ні слова на сльози мої?.. [10, 59].

Дискусійним питанням у нашому літературознавстві є питання про те, чи існує індивідуальний творчий метод письменника. Вважають, що є тільки загальний творчий метод, а індивідуальні — стилі. Але ж що таке творчий метод? Це концепція людини і світу. А вона різна, індивідуальна в творчості великих художників.

Якщо порівняти, наприклад, концепцію людини в творчості М. Бажана й В. Сосюри, то не можна не побачити, що в Бажана, як правило, відсутні перепади настроїв, нюанси емоцій, змінність почуттів героїв. Його персонажів характеризують статична цілісність, монументальність, які дають підстави бачити в них знаки часу, символи доби. Найточніше його концепція людини й світу, його ідеал виявились у хрестоматійному колись вірші "Людина стоїть в зореноснім Кремлі". Так, взірєць для нього, і, він вважає, для кожного з нас — великий "вождь усіх часів і народів":

Ім'ям його жити й змагатись, як муж,  
 І геть половини, і треті, і чверті!  
 Вітчизні віддати — не вигризки душ,  
 А всю повноцінність життя або смерті [1, 66].

Для Сосюри ж, як про те свідчить уже цитований вище вірш, особливо багато важать якраз оті "половини, і треті, і чверті", най-

тонші порухи людської душі, з усіма складностями й суперечностями її, з яскраво індивідуальними рисами. Ось іще один вірш В. Сосюри, з якого знову ж яскраво проступає вже його, поета-лірика, такого ніжного й такого тривожного, як він сам характеризував себе, концепція людини і світу, його неповторний ідеал:

Твоїм ім'ям клекочуть жили,  
і серце б'ється раз-у-раз,  
Тебе любити до могили  
мені судьби дано наказ.

Завжди, завжди тебе любити,  
аж поки прийде смерті тьма,  
моя весна, моє ти літо,  
моя ти осінь і зима! [8, 168].

Поетично-логічний наголос тут падає на слова "твоїм", "тебе", "моя". Не він, "вождь і вчитель", а "вона" — любов поета, кохана і, повторимо, все життя його, цілий його білий світ, що виразився в ній. Ось його концепція людини і світу. Таки ж різночотко відмінні, отож індивідуальні творчі методи цих двох поетів. А ще одною гранню концепція світу розкрилася в Сосюри в його "Любіть Україну", як і в багатьох його віршах, присвячених рідному краю.

На жаль, і це біда майже всіх поетів, яких звали радянськими, їм доводилося гнути спину перед комуністичними ідолами. Не уникнув цього наступання на горло власній пісні й один із найтонших ліриків ХХ століття — Володимир Сосюра, який написав:

Два сонця в нас: одне — в блакиті,  
А друге сонце — у Кремлі [9, 5].

Хоч насправді двома сонцями його були Україна й кохана, яким він віддавав весь племінь свого серця.

Я все життя закоханий і в поезію Андрія Малишка, теж сповнену й гостро виявлених національних почуттів, і найщирішої любові до коханої. Я теж від молодих літ і до сьогодні ношу в серці й тверджу напам'ять його такі неординарні, розкуті, що звучать то найніжнішим голосом, то гарячим, аж спопеляючим подихом любові рядки:

В нас нема відмітки на папері,  
І не каже в паспорті печать

Про світанки й ночі сизопері,  
Що гарячим спомином звучать.  
Ніби хвиля, сонечком розкута,  
Бережки захлюпує круті.  
Ти мені не гріх і не покута,  
Тільки щастя так, як є в житті.

Як повітря, що вдихають груди,  
Як у спеку дзвінкова вода,  
Вісточка хороша поміж люди,  
Пагінка у лузі молода.

Із твоєю чистою любов'ю,  
З усміхом, із пахощами-кіс,  
Мій широкий день у Подніпров'ю  
На півнеба райдугу підніс! [3, 64—65].

І не можу втриматись, щоб не процитувати повністю ще один так само інтимно близький, дорогий мені своєю душевною відкритістю, нестримною любовною жагою Малишків вірш:

Не готовлю нічого для тебе в житті —  
Ні затишних кімнат, ні м'якої постелі,  
Тільки думи мої, вогняні і веселі,  
Та безкраї дороги, далекі й круті.

Не пошлю я гінців передати привіт,  
Бо розсідлані коні в моєму загоні.  
Тільки клекоти серця палкі та безсонні  
Полонять твій ясний незахмарений світ.

Не пишу я листів тобі. Що ті листи?  
Бо згорає папір від моєї розлуки.  
Крапельни надії і повені муки  
Не беруться на пошті тобі донести.

Може, в дальню дорогу пошлять солов'я,  
Хай летить, і щебече, і щастям сія,  
І співа на тополі, десь на отчому полі,  
Під вікном, де надія моя [3, 223—224].

І як знову ж боляче читати оці пританцьовуючі, наче чужою, не Малишковою рукою написані вірнопідданськи вимучені рядки:

Сад шепочеться,  
сталь клекочеться,  
сонце встає полями.  
Справа Леніна,  
слава Леніна,  
мудрість Леніна — з нами!  
Даль видніється,  
нива спіється,  
ніби зоря новорічна.  
Справа Леніна,  
слава Леніна,  
мудрість Леніна вічна! [3, 24].

Так, трагедія "радянських поетів" — то трагедія не тільки Тичини з його "Партія веде" й "Комунізму далі видні". Це трагедія цілої літератури, в якій вирізняються, може, лише дві постаті поетів, які не гнули спини: Ліни Костенко, яка 17 років не друкувалася, але не написала жодного рядка на догоду сильним світу цього, й Василя Стуса, який свободою й життям заплатив за своє право писати лише те, що він думав і почував.

Не хочу ідеалізувати ще одного свого улюбленого поета, про якого я пишу все життя, — Леоніда Первомайського. Але за весь свій творчий шлях, складний, на якому було безліч життєвих ударів, він написав лише одного вірша про Сталіна.

На все життя лишився я вірним своїй любові до Леоніда Первомайського. Його трилогія "Уроки поезії", "Древо пізнання", "Вчора і завтра" — це вершина і мужньої, і чесною, і правдивою, і мудрою, і сповненою любові до людей і світу поезії. Коли я читаю його вірш "Я не заздрю юності вашій", то відчуваю свою внутрішню спорідненість із таким близьким мені автором, із такою духовно близькою мені людиною. Він помер у 65 і написав про те, як у ці досить пізні роки не зістарився душею, не втратив "свіжості й ширості", чекав "своєї весни до глибокої сивизни". І це — свята правда. І я відчуваю те ж саме в свої вже 73. І можу разом зі своїм духовним побратимом, згадуючи й нелегке творче й людське минуле, про яке я писав на початку статті, і своє нинішнє світосприймання, і свої



взаємини з молодим поколінням — із тими, кого я вже висвятив і кого сьогодні висвячую в науку, в літературу, щиро сказати:

Наді мною не тільки блискало —  
 Попелило мої рядки.  
 Не змінившись жодною рисою,  
 Я стою, немов над колискою,  
 Над початком нової ріки.

.....

Ні вагання, ні втоми, ні старості.  
 Не усе вам видно здаля.  
 Не одної порослі парості,  
 Ми — одного древа гілля [7, 6–7].

І все ж, цілком природно, до кожного з нас, якщо ми тверезо, реалістично оцінюємо життя і свої можливості, не може не приходити думка про неминучість завершення життєвого циклу і про те, як ти мусиш зустріти це завершення. Знову згадується мені при цьому мудра, гуманістична поезія Леоніда Первомайського, яка так імпонує мені, відповідає й моему світосприйняттю. Найповніше вся гама складних, неоднозначних почуттів, викликаних чеканням неминучого кінця, розкрилася в поезії "Є небо. І зорі. І вітер. І хмари." Краса, безконечність, безсмертя світу — і смертність людини; "Яро-го серця пекучі удари" як знак могутньої життєдіяльності, вічного творчого неспокою, що й дає найвище щастя, — і біль від розуміння того, що серце скоро "навіки зупиниться"; й спокійно-врівноважене усвідомлення неминучості смерті; і радість: адже зі смертю людини не спиниться життя світу. "Усе це залишиться — небо, і хмари, і крила в блакиті, і сонце в струмку". І гіркота: адже все це існуватиме вже без тебе. І знову радість: життя продовжиться в отому молодому білявому дівчаті, щасливому своєю весняною вродою. Так, це прекрасно, що життя — вічне, що світ — безсмертний. А все ж поетові-гуманісту так боляче, так гірко думати про недовгий вік людини, про її вроду, її молодість — "коротку, минушу, як слід на піску" [10, 38].

Вічні теми краси світу, любові до нього, готовності служити своїм словом цій красі, обожнювати її і водночас готовності зустріти свій

останній час живуть у поезії поруч, цілком органічно поєднуючись, бо ж життя і смерть — нероздільні.

І каміння, і трави, і люди,  
Простір неба, землі й води —  
Прив'язали мене до себе  
Всім життям своїм назавжди.  
Хочу бачити, знати, чути,  
І любити, й творити красу...

Наближається срібний автобус,  
Залишається мало часу [5, 80].

Але оце відчуття того, що "залишається мало часу", породжує не песимізм, а бажання прожити кожен мить життя, даровану ще тобі любов'ю й самим Богом, іще натхненніше, іще результативніш.

Сам Леонід Первомайський, пишучи останню книгу "Вчора і завтра", яка побачила світ уже по його смерті, передчував розлуку з життям, але поезія його вражала загостреним почуттям відповідальності за справу свого життя.

Можливо, що не дійдеш ти, — можливо,  
Не досягнеш нової висоти,  
Та треба йти спокійно і сміливо,  
Вся справа саме в цьому — треба йти [4, 33].

Оце розуміння, що "треба йти", скільки б не довелося ще жити, якими б не були обставини твого життя, переймає сьогодні й мою людську, громадянську натуру. Я вірний заповітам і своїх учителів, друзів, заповітам своїх улюблених поетів, і серед них — перш за все, Леоніда Первомайського, якого я добре знав особисто і який написав у листі до мене в дуже нелегкий час у моєму житті: "Можу сказати одне: ні за яких обставин не слід втрачати бадьорості, бойового духу та працездатності. Тим більше, що тільки здатністю до праці та її плідними результатами можна перемогти опір несприятливих обставин і недоброзичливих людей" [6].

Саме за цим заповітом я живу сьогодні, повторюючи знову ж те, що писав мій улюблений поет:

Я відкидаю неминучість  
І тим порадикам скажу:

А що, як творчість — це рішучість  
Перенестись через межу? [5, 14].

Здається, в твої 73 може ставитись крапка, може бути видна межа твоїх можливостей. Але не ставлю я крапки, не бачу цієї останньої межі, бо все життя освітлюють мені мій шлях три заповітні зірки, три найпрекрасніші, найсвятіші жінки. І все життя моє — то вірне служіння цим трьом прекрасним, святим жінкам: Поезії, Коханій, Україні. У них для мене — сенс мого буття, вони, справді, цілий світ мій. Завдяки їм, і для них, і про них написана й нова моя книга, яку я щойно завершив, надіюсь, не остання. Кожній із цих трьох жінок я хочу сказати:

Не знаю, скільки суджено ще жити,  
Та, поки житиму, любитиму Тебе.  
І, поки я любитиму, то житиму,  
Відаючи Тобі себе.

## Література

1. *Бажан Микола*. Твори: В 2-х томах. — Т. I. — К.: Держлітвидав, 1946. — 319 с.
2. *Костенко Ліна*. Мандрівки серця. — К.: Рад. письменник, 1961. — 111 с.
3. *Малишко Андрій*. Дубовий цвіт. — К.: Державне видавництво художньої літератури, 1960. — 244 с.
4. *Первомайський Леонід*. Вчора і завтра. — К.: Рад. письменник, 1974. — 64 с.
5. *Первомайський Леонід*. Древо пізнання. — К.: Рад. письменник, 1971. — 96 с.
6. *Первомайський Леонід*. Лист до автора цієї статті. — Мій домашній архів.
7. *Первомайський Леонід*. Уроки поезії. — К.: Рад. письменник, 1968. — 68 с.
8. *Сосюра Володимир*. Журавлі прилетіли. — К.: Рад. письменник, 1940. — 176 с.
9. *Сосюра Володимир*. Нові поезії. — К.: Держлітвидав, 1937. — 80 с.
10. *Сосюра Володимир*. Сьогодні. — Харків: Державне видавництво України, 1925. — 110 с.
11. *Українка Леся*. Збір. творів: У 12-ти т. — Т. 1. — К.: Наук. думка, 1975. — 448 с.
12. *Франко Іван*. Твори. — Т. XXII. — Кн. 3. — Харків: Кооперативне видавництво РУХ, 1927. — 236 с.

## ФОЛЬКЛОРИСТИЧНІ СТУДІЇ

*Олена Чебан*



### ФОЛЬКЛОРНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ МАКСИМА КРИВОНОСА

У статті йде мова про фольклорну інтерпретацію образу Максима Кривоноса. Аналізуються історичні думи та пісні періоду Визвольної війни 1648–1654 років, у яких головним героєм виступає козацький полковник Максим Кривонос. Розглядається образ історичної особи у контексті українського фольклору.

**Ключові слова:** фольклор, історична дума, історична пісня, історична особа, інтерпретація.

A folklore interpretation of Maxim Krivonos's image is considered in the article. Historical tales and songs of the liberation war of 1648–1654 years in which the main hero is the Cossack colonel Maxim Krivonos are analysed. It is considered an image of historical personality in context of Ukrainian folklore.

**Keywords:** folklore, historical tale, historical song, historical personality, interpretation.

Український фольклор — духовна скарбниця мудрості багатьох поколінь, у якій знайшли своє відображення не лише календарно-обрядові свята, але й героїчні сторінки історії народу. Українські думи та історичні пісні — одна з найважливіших складових народної творчості.

У народно-пісенній спадщині відображено національно-визвольні ідеї українців, уславлено самовідданість і героїзм у боротьбі із поневолювачами, схарактеризовано світоглядні і моральні позиції етносу.

"Українська музика та поезія є найрозкішніша, найзапашніша з усіх гілок на дереві світової народної творчості. Мінорну основним

своїм змістом, смутну навіть у своєму веселому пориві, українську пісню ставлять всі знавці на перше місце в музиці всіх народів. Українські думи, що через століття передавалися Гомерами України — кобзарями, сяють своїми барвами, почуваннями, лицарством у любові і вражді, розмахом козацької відваги та філософічною вдумливістю" [9; 4].

Народ виявляв у слові своє ставлення до національних героїв, увіковічуючи їхні імена в піснях і думах.

"Особливим піднесенням патріотичного почуття і національної самосвідомості позначені думи і пісні періоду визвольної війни 1648–1654 років, думи та пісні, присвячені Богданові Хмельницькому і його соратникам — Іванові Богуно, Данилові Нечаю, Максимові Кривоносові" [11; 148].

Максим Кривоніс — один з видатних полковників визвольної армії Богдана Хмельницького і хоробрий оборонець покривджених. Він залишив свій слід і в історії, і в усній поетичній творчості українського народу, і в літературі.

Максим Кривоніс (або Перебийніс, як зустрічаємо у фольклорних джерелах) народився приблизно 1598 року, а за іншими відомостями — близько 1600 року. Одностайної думки щодо місця народження та соціального походження народного ватажка немає. За свідченням польських авторів XVII століття — М. Голінського, В. Коховського та інших, Максим Кривоніс був купцем з Могилева, мешканцем з Острога, ковалем магната Ю. Немирича, людиною з низів з надзвичайно жорстоким характером.

Ю. Мицик відзначав, що важко встановити місце народження Максима Кривоноса. Одні історики вважають батьківщиною козацького полковника Житомирщину, другі — місто Острог на Волині, треті — Могилів-Подільський, четверті — Наддніпрянщину. А сам Ю. Мицик дотримується думки, що Кривоніс походив з міста Вільшаної на Черкащині [8; 70].

Підтвердження цьому знаходимо у народній думі "Хмельницький і Барабаш", де згадується "Максим Ольшанський".

"Тоді поїхав пан Барабаш  
путьом-дорогою,  
А пан Хмельницький лугом  
поза лугом,  
І случилось пану Хмельницькому  
з правої сторони чотири полковники:  
Один полковник — Максим Ольшанський,  
А другий — Мартин Полтавський,

Третій полковник — Іван Богуня,  
А четвертий — Матвій Борохович..." [6; 121].

У думі згадується саме прізвище "Ольшанський", а не Кривоніс, що підтверджує думку про походження народного ватажка з міста Вільшана. Відомо також, що Максим Кривоніс очолював Черкаський полк, на території якого і знаходилось місто Вільшана. У народній думі першим полковником Богдана Хмельницького виступає Максим Кривоніс. Він входив до найближчого оточення Богдана Хмельницького, у так зване "Рицерське Коло"(за словами М. Грушевського), разом із І. Виговським, І. Богуном, І. Золотаренком, М. Кричевським, М. Небабою, С. Пободайлом, Д. Нечаєм та І. Нечаєм.

Серед усіх дум, що об'єднані тематикою визвольної війни 1648–1654 років, лише у думі "Хмельницький і Барабаш" ми знаходимо згадку про Максима Кривоноса.

Більш детально висвітлюється постать знаного полковника у циклі історичних пісень про визвольну війну під проводом Богдана Хмельницького.

"В епоху феодалізму в художньому мисленні народу виникає уявлення про героя, який втілює в собі риси ідеального захисника народних мас. Завдяки ідейно-тематичній близькості російських, українських, болгарських, сербських, польських, чеських і словацьких історичних пісень в них виробився спільний тип героя, кращі ознаки якого уособлені в образі гайдука в сербських та болгарських, козака, опришка — в українських, збойника — в польських, чеських, моравських та словацьких піснях. Народ черпав у цих образах сили для продовження боротьби; в патріотичних вчинках героїв бачив закличний ідеал, усвідомлював необхідність захисту батьківщини, справедливості" [1; 6].

Таким і є образ уславленого Максима Кривоноса. У творі "Не дивуйтеся, добрі люди "йдеться про силу й хоробрість народного месника:

"Не дивуйтеся, добрі люди,  
Що на Україні повстало:  
Ой за Дашевим, під Сорокою,  
Множество ляхів пропало!  
Перебийніс водить немого —  
Сімсот козаків за собою,

Рубає мечем голови з плечей,  
А решту топить водою..." [9; 144].

У народній пісні змальовано образ Максима Кривоноса в ореолі героїчної слави. Найсвятіше в його житті — це батьківщина. Він нещадно карає поневолювачів: "рубає мечем голови з плеч" та "топить водою". Його палкий заклик до боротьби з ляхами лунає на всю Україну:

"Нуте, козаки, у скоки,  
Зберімося, під боки,  
Заженемо ляшка, вражого сина,  
Аж за той Дунай глибокий" [9; 144].

Оспівується сильний характер уславленого ватажка і його військова доблесть:

"Ой чи бач, ляше, як козак пляше,  
На сивім коні грає,  
Мушкетом бере, аж серце в'яне,  
А лях від страху вмирає.  
Ой чи бач, ляше, що по Случ наше,  
По Костяную могилу" [9; 144].

"Костяна могила" — це згадка про нелегку для повстанської армії битву за місто Костянтинів (на річці Случ) у липні 1648 року, якою керував Максим Кривоніс. В історичних працях знайшли відображення не лише звитяжні подвиги полковника, але і його смерть.

Пісні "Ой усє лужком та все бережком" (є ще інша назва — "Ой лугами та все берегами") та "Ой не шуми, луже, дуже і ти, зелений дубе..." відтворюють смерть народного месника від рук підступної польської шляхти. Відповідно ж до історичних джерел, Максим Кривоніс помер від чуми у листопаді 1648 року. На нашу думку, подібна інтерпретація фіналу життєвого шляху народного ватажка у фольклорі пов'язана з тим, що Максим Кривоніс (як справжній козак) мав загинути у бою з польською шляхтою, упасти від удару ворожої шаблі. В історичних піснях Максим Кривоніс гине через його джуру, якого підкупили ляхи.

"Як підсунули а пани з ляхами,  
Ой та хлопку гостинця, —  
Не вгадав же а пан Перебийніс,

На який бік похилиться.  
Ой, як стала його головонька  
А тулуба шукати, —  
Не вгадали а пани з ляхами,  
Яким шляхом утікати.  
Ой у Києві, у Санжарові,  
В усі дзвони задзвонили, —  
Ой пани, пани із ляхами  
Перебийноса вбили" [9; 145].

Надзвичайна сила козацького полковника, про яку згадує пісня "Ой не шуми, луже, дуже і ти, зелений дубе...", відчувається і в останні хвилини життя відважного лицаря, який сміливо дивиться у вічі смерті.

"Ой не вспів же та козак Перебийніс та на коня спасти,  
Як узяв ляхів, вражих синів, у снопики класти;  
Ой як оглянеться козак Перебийніс та на лівеє плече —  
Аж із-під Дашева та до Вохова кривава річка тече;  
Ой як оглянеться та козак Перебийніс та на правую руку —  
Аж не вискочить його буланенький із-під лядського трупу" [6; 254].

Та навіть надзвичайна сила не рятує народного ватажка від підступного джури:

"Не вспів козак Перебийніс та до могили доїхати,  
Як узяв джура та узяв малий пістоль заряджати;  
Ой не вспів козак Перебийніс на могилу з'їздити,  
Як узяв джура та узяв малий з пістолів палити...  
Ой тепер же, ляхи, ой тепер же пани, ви слави зажили,  
Що неживого Перебийноса під могилою положили" [6; 254].  
Образ Максима Кривоноса у фольклорі — це образ справжнього патріота, носія високих моральних цінностей, людини сильно-го характеру, яка своє життя підпорядкувала визволенню рідного народу.

## Література

1. *Визвольний рух слов'ян у народній пісенній творчості 17–19 століття*. — К.: Наукова думка, 1971. — 263 с.
2. *Гнатюк В. М. Вибрані статті про народну творчість*. — К.: Наукова думка, 1966. — 245 с.



3. *Григор'єв-Наш*. Історія України в народних думках та піснях. — К.: Веселка, 1993. — 271 с.
4. *Грушевський М.* Історія України-Руси. — Т. 3, ч. 2. К.: Наукова думка, 1997. — 1486 с.
5. *Дей О. І.* Сторінки з історії української фольклористики. — К.: Наукова думка, 1975. — 271 с.
6. *Закувала зозуленька*. Антологія української народної творчості. — К.: Веселка, 1998. — 510 с.
7. *Кримський А.* Твори в 5-ти томах. — Т. 3. К.: Наукова думка, 1973. — 510 с.
8. *Мицик Ю. А.* Максим Кривоніс // Український історичний журнал. — 1992. — № 12. — С. 69–78.
9. *Народні думи, пісні, балади*. — К.: Молодь, 1970. — 330 с.
10. *Рильський М.* Література і народна творчість. — К.: Радянський письменник, 1956. — 216 с.
11. *Рильський М.* Зібрання творів у 20-ти томах. — Т. 16. К.: Наукова думка, 1987. — 598 с.
12. *Смолій В. А., Степанков В. С.* Богдан Хмельницький. Хроніка життя та діяльності. — К.: Наукова думка, 1994. — 261 с.
13. *Українська душа: 36 наук. пр.* — К.: Фенікс, 1992. — 128 с.
14. *Українські народні думи та історичні пісні*. — К.: Веселка, 1990. — 239 с.
15. *Чуприна В., Чуприна З.* Надійний сподвижник гетьмана // Дзвін. — 2002. — № 11–12. — С. 105–108.

## ЛІТЕРАТУРА РІДНОГО КРАЮ

*Валентина Сасенко*



### LOSI GENIUS БОРИСА НЕЧЕРДИ

"Losi genius" — таким виразом древні позначали феномен впливу "генія місця" на становлення креативної особистості і формування творчих зон, сповнених особливої енергетики. Таким генієм місця в прозі Бориса Нечерди виступає багатогранний образ Одеси, інтерпретований як "герня в носі Європи", складний символ амбівалентності життя, яке не вкладається в прокрустове ложе регламентації і приписів тоталітарного суспільства XX ст. Аналіз топосу Одеси, художньо витлумачений у повісті "Оксамитовий сезон", романах "Вересень, жовтень, листопад", "Смерть кур'єра" і "Квадро", складає предмет і об'єкт дослідження в даній праці.

**Ключові слова:** losi genius, проза Бориса Нечерди, іпостасі топосу Одеси, її інтерпретаційні моделі.

The ancient used the expression loci genius to define the phenomenon of the influence of the place on the formation of creative personality and formation of creative zones filled with especial energy. Such a loci genius in the prose by Borys Necherda is a multifaceted image of Odessa, interpreted as a complex symbol of life ambivalence that does not follow the rules and orders of the totalitarian society of the XX century. The analysis of the topos of Odessa that appears in the story "The Velvet Season", novels "September, November, December", "Death of the Messenger" and "Quadro" constitutes the object and subject of the investigation in the following article.

**Keywords:** losi genius, the prose by Borys Necherda, hypostases of the topos of Odessa, interpretation models.

Якщо Європа — німфа, то Неаполь — її блакитне око, Варшава — серце, а Севастополь, Азов, Одеса — терня в нозі...

Ю. Словацький

Геній місця — безперечно важливий фермент в алхімії Слова, що продукує форми національної духовності, яка, складаючись на конкретних теренах, вливається у світовий потік. Через те токи землі, малої батьківщини певним чином сублимуються в творчості кожного митця. Потвердженням цього є проза Бориса Нечерди, з іменем якого пов'язана одеська літературна школа і оригінальне художнє трактування образу Одеси як, користуючись виразом Юліуша Словацького, подовженого у хвилях культури, зокрема в "Одеських сонетах" Дмитра Павличка, символу "терня в нозі", у тілі Європи. Дослідження актуальності і форм здійснення художньої інтерпретації цієї проблематики у прозі Бориса Нечерди викликало до життя дану роботу.

Однією з ознак сучасної української літератури дослідники називають процес регіоналізації мистецьких шкіл. Так, відомі своїми славними іменами і здобутками як *поетичні* школи, так і *прозові*. Серед останніх чи не найбільш помітно знаковими є саме ці процеси. Так, відомі *станіславська (івано-франківська) школа прози* (на чолі з Юрієм Андруховичем), *житомирська* (Валерій Шевчук, Володимир Даниленко, Юрко Гудзь, Євген Концевич), *львівська* (Юрій Винничук). І рівна серед рівних — "*київська*", яку представляє переважно "жіноча" проза, явлена у творчості Оксани Забужко, Лесі Демської, Євгенії Кононенко, Марії Матіос, Ірен Роздобудько та багатьох інших, літературні експерименти і досягнення яких зосереджені у 600-сторінковій авторській антології Василя Габора "Незнайома" та в окремих книжкових виданнях [Див. 6: 149–154]. Так було поламано принцип роз'єднання між "центром" і "околицею", маргінесом, периферією. Так успішно долається у культурному процесі столичний снобізм, зумовлений радянською традицією штучного відбору митців, зосередженістю кращих сил в епіцентрі як знаку бурхливого літературного життя і відповідною розкрученістю творів і авторів, яким, буцімто, якнайкраще місце для самореалізації відведено саме в столиці.

Та не всі явища підкоряються процесові глобалізації. І художня творчість — чи не найперше спростування цієї тенденції. Та не в тім

річ. Вона в іншому. А саме в тому, що на небосхилі української літератури зовсім не значиться *одеська школа творчості*, зокрема — прозова. А між тим вона є, і не тільки яскраво представлена в російській культурі першої третини ХХ століття, репрезентованій діалогією "Дванадцять стільців" і "Золоте теля" І. Льфа та Є. Петрова, в якій відбито ментальний колорит і характер життя Південної Пальмири, доля якої склалася так, що, будучи на периферії імперсько-російського простору, вона ніколи не була провінцією і ніколи не була позбавлена виразного свого обличчя, в тім числі і національного, хоч і спектрально багатоманітного і водночас єдиного, але з виразною українською складовою. Що до цього спонукало (чи то географічне положення? буферність зони розташування? чи якісь особливі токи землі? чи неймовірно оригінальна поєднаність степу, моря і різноманітних повітряних потоків, яким було де розгулятися? чи кліматичні особливості? чи культурна полісемія, в якій українська домінанта не загубилася? чи пасіонарний час і місце народження?) — належить до сфери загадок Всесвіту, таємниці продукування культурних топосів і сфер, з якими обов'язково пов'язане інтенсивне життя людей у селах і містах, хуторах і містечках.

У цей своєрідний реєстр літературних шкіл, пасіонарних місць простору української культури чомусь не потрапила сучасна одеська школа. А між тим вона існує і репрезентована передусім творчістю лауреата Шевченківської премії Бориса Нечерди, знаного поета, автора 14-ти збірок (одна — "Седло для кентавра" — з'явилася друком у Москві 1986 року), а дві з яких ("Остання книга" як книга-заповіт, видрукована 1998 року, та "Вибрані твори", що побачила світ 2004 року в серії "Бібліотека Шевченківського комітету") були опубліковані посмертно.

І саме до останнього (за часом друку) солідного тому творів Бориса Нечерди, укладеного Анатолієм Качаном і супроводжуваного вступною статтею Михайла Слабошпицького "Вибір Бориса Нечерди", увійшов прозовий твір з авторським жанровим підзаголовком "*повість*" (і це не зовсім так!) під назвою "*Вересень, жовтень, листопад*". Отже, вперше терези осягнення спадщини письменника в усій повноті його творчих іпостасей схилилися вбік прози. Та цей ранній твір, датований 1967 роком, що не був надрукований вчасно і (що важливо!) в авторській редакції, з'явився спершу в одеській газеті "Думська площа" (січень-вересень 2002 року), супроводжуваний коротким вступним словом дочки Орісі Нечерди. Цю першу

прозову ластівку Бориса Нечерди випередили твори, написані значно пізніше. І першим був гостросюжетний роман "*Смерть кур'єра*", супроводжуваний видавничою ремаркою "прозовий дебют" на обкладинці книги (видрукувана значним тиражем у 115000 екземплярів у "Молоді"). Не менш яскравим був роман "*Квадро*", рукопис якого, на жаль, невідомо де зберігається, але який дійшов до читача в журнальному варіанті, пролежавши у "Сучасності" певний час і видрукуваний за підтримки академіка Івана Дзюби. Лише дослідникам відомо, що перша проба пера Нечерди-прозаїка з такою атестацією "уривок з повісті "Сто днів нашого літа" з передмовою редактора газети "Комсомольська іскра" побачила світ на сторінках молодіжної газети 1968 року. Не наполягав письменник і на оприлюдненні факту публікації значного за обсягом твору — повісті "Оksamитовий сезон" — 1985 року в авторизованому перекладі російською мовою. Цілком імовірно, що не всі лакуни в даній сфері діяльності знаного поета і публіциста виявлені, описані і відповідним чином паспортизовані.

Однак не викликає сумніву (навіпаки — повну переконаність!) той факт, що три романи Бориса Нечерди, поставлені поруч, справляють враження довершеної книги-триптиха, об'єданого спільним задумом якнайповніше відтворити контрасти життя приморського міста у контрверсійних точках, на перетині пульсуючих ритмів мегаполісу, розчакнутого між світами, добром і злом, між різними культурами, що знаходилися то в центрі, то на периферії різноманітних соціальних і політичних змін; у стані постійного свята, примарного чи реального карнавалу.

Система прозових творів нагадує сагу, назва якій — одеська, що підтверджує наявність ще й такої літературної школи на горизонті українського мистецтва другої половини ХХ століття і періоду пост-модернізму.

Що відомо про цю школу в контексті сучасної української культури? Дуже мало чи й зовсім нічого. І не тому тільки, що більшість сучасних письменників самі себе рекламують, в тім числі і через код літературних тусовок з епатажними вивісками і маніфестами. А Борис Нечерда вже нічого не скаже: земне життя його скінчилося. Та й не охочий був він до саморозкриття і самопропаганди. В єдиному інтерв'ю Анатолію Глушаківі, названому "Золотий гомін", говорив стримано про внутрішні нурти душі, тим самим підтверджуючи вміння тримати удар як у приватному, так і професійному житті.

Тим більше, що у наш зламний час духовність за якимись неписаними законами знічується перед економікою, поступаючись місцем "невігласократії", яка, за висловом Оксани Забужко, панує в нинішній Україні. "Позбавлений доступу до знання в найширшому сенсі, український громадянин не може й знати, чим йому в своїй країні пишатися, — почуття, без якого не буває повноцінного громадянства. Не маючи доступу до власної культурної спадщини (жодного зібрання творів класики за 14 років, жодного музею, який би відповідав сучасним вимогам і т. д.), вкрай погано знаючи національну історію й ніколи не чуючи імен тих, хто складає славу національного пантеону, позбавлений загальнонаціональних інформаційних інститутів громадської спільноти (без друкованого органу, аналогічного "Figaro", "Spiegel" чи "New Yorker", неможлива консолідація освіченої верстви в масштабі всієї країни), — одне слово, без культурної ідентичності і без усвідомлення власного місця у світі — український "тубілець" рано чи пізно залишить своїх племінних вождів бавитися скальпами політичних противників — і вигравати вибори не в діалозі з власним народом, а в шахових партіях із політтехнологами іноземних держав" [3: 3–4].

І справді так. Коли до 150-літнього ювілею Івана Франка (2006) не видано обіцяне зібрання творів митця і вченого у 100 томах, коли не задовольняється попит на передрук "Кобзаря" Тараса Шевченка, коли після 12-томника Лесі Українки не сталося буму на книжковому ринку, то важко чекати радикального опритомнення нації на теренах культури.

Коли ж беремо до уваги стан сучасної культурної ідентичності з її пропискою в Одесі, на домінування в якій претендують культурологи і політтехнологи з Росії, то виходить картина цілком ірреальна. Бо українське мистецтво заганяється на маргінеси сучасності, стає клаптевим і острівним у розбурханому морі кічу і "безнаціональної своєрідності".

І такий стан речей суперечить питомості одеської складової в українській культурі, репрезентованій іменами і творчістю талановитих майстрів пензля і пера, театрального мистецтва і кінематографії. Згадаймо початок ХХ ст., коли культурна аура Одеси дала світові геніального драматурга Миколу Куліша, поетичну і прозову творчість Юрія Липи, витворила феномен поетичного кіно, пов'язаного з іменами Юрія Яновського й Олександра Довженка, Миколи Бажана й Амвросія Бучми, представила малярську школу Михайла Жука

і братів Кричевських. Як аргумент на користь культурного піднесення на одеських теренах варто навести роман Юрія Яновського "Майстер корабля" про Голлівуд на березі Чорного моря, в якому відбито питому духовну ауру, успішно створювану митцями України. Отже, ландшафт українського мистецтва на одеських теренах 20-х років ХХ століття був яскравий і далекий од невігласократії.

Коли ж зупиняємо свій погляд на межі тисячоліть і конкретному випадку — творчості Бориса Нечерди, — то тут непочатий край роботи. Першорядний її напрям — зібрання, упорядкування і систематизація спадщини, яка поки що розпорошена, будучи зосередженою не в одних руках і не підданою науковій каталогізації, опису, текстологічній кропіткій роботі, не говорячи про студійний і комплексний характер вивчення, про герменевтичний аналіз і кожного окремо взятого тексту, і корпусу творів як художньої системи. Цілком зрозуміло, що високого рівня студювання всього творчого доробку як цілісного, здійснюється не за один день, чи рік, чи п'ятирічку. За цим мають стояти продумана і координуюча стратегія і тактика Національної спілки письменників, зокрема її одеської філії, як і дії відповідних наукових установ, які за регламентом своєї діяльності опікуються відповідною роботою і докладають зусиль спершу до призбирування, а потім уже до систематизації джерельної бази й оформлення напрямків наукових досліджень. Але, як сказав один класик, маємо те, що маємо. Як відомо, ідеальних шляхів у житті і науці не буває. Тим більше, коли він тільки торується і толерується (так є, бо жодної праці, окрім двох рецензій Григорія Зленка і Тараса Федюка 1996 року, про прозу Бориса Нечерди немає), коли науковий пошук тільки починається, переходячи зі стану описового (рецензій та згадувань в обіймах, критичних есеїв та газетних і журнальних публікацій) у форму аналітичних і системних досліджень різних граней творчого обличчя письменника, контекстуального осмислення його здобутків і еволюційного шляху.

Додали хмизу у вогонь нерозуміння місця і ролі Бориса Нечерди і його невпокорений (а точніше — харалужний, за висловом Анатолія Глушачка) характер, і синдром чужого серед своїх та свого серед чужих, що впродовж 25-ти творчих літ був таки українським поетом у зросійщеній радянською імперією Одесі, що залишився шістдесятником-нонконформістом у змінених обставинах буття. "Якщо інші літровесники вже полізли на трибуни, фаворизували для себе жанр інтерв'ю, керували семінарами молодих обдаровань, то

Нечерда усе ще "носив боксерські кулаки" і "гнав, мов лезо вздовж лекала, свої закручені рядки" та ще намагався здолати "безробіття двох працездатних щелеп". Одне слово, як люблять казати комуністичні історики, так історично склалося, що *Нечерда, сам того не бажаючи, все зробив для того, щоб його не трактували всерйоз*. Так і пройшов він стороною обіч усього визначального, вирішального й завершального в українській радянській літературі. Шевченківська премія наздогнала його вже мертвого, коли ми раптом схаменулися при читанні його "Останньої книги". Такої книги, якої в нашій літературі справді не було" (*Курсив мій. — В. С.*) [6: 6], — слушно писав Михайло Слабошпицький у передмові до "Вибраних творів" 2004 року, в якій ідеться про маски, котрі змушений був Нечерда одягати нащодень, щоб "ніхто не здогадався, як йому ведеться насправді. Не модно й не престижно було для радянських поетів болісно рефлектувати — треба було оспівувати й возвеличувати" [6: 6]. А коли радянські часи скінчилися, доля мало чим змінилася.

Не можна не зважати і на той факт, що і в кількісному, і в якісному вимірах *Борис Нечерда сприймається як талановитий поет*. І це так. Але це не вичерпна правда про його творчий потенціал, широту його художніх змагань у різних родово-жанрових формах, про здобутки, досягнуті в прозі.

Безперечно одне: крім поезії, що була його крилатим Пегасом, письменника безмежно притягала проза. І в цій художній парафії він досяг не менше, хоч знову-таки вона залишилася в тіні, пройшла непоміченою у 90-х роках, коли з'явилися прижиттєві публікації повісті "Оксамитовий сезон" та романів "Смерть кур'єра" і "Квадро". Інтерпретаційні досліді й аналіз їх забарився, і не прийшов час для них і в другій половині 10-х років нового століття; продовжували діяти стереотипи, в межах яких сприймалася творчість, — тільки її поетичний сегмент, без урахування системного підходу, як і вкрай необхідного переходу до іншого рівня дослідницької палітри — від розрізнених відгуків до аналітичної роботи.

І в такому стані речей немає логіки, бо преференції прозі надавалися Борисом Нечердою завжди, що давалося взнаки у рисах його поетичної творчості, котрі не могли не помітити і критики, які в своїх аналізах не оминали властивий письменникові факт сполучення "чистого" ліризму і виключної прозаїзації; "депоетизації" поезії; колажних прийомів, застосованих для поєднання в тексті поезії



з прозою, фрагментами документів і цитаціями з фольклору. "Він легко, завиграшки володів майже всіма стилями і міг, молодечо бравуючи, все водночас продемонструвати. І йому знову діставалося: еkleктик, що не годен виборсатися з чужих впливів! А "еклектик", перемішуючи епохи, стилі, настрої, неологізми, жаргонізми, діалектизми, кидаючись то в романтичну іронію, то в трагіфарс, випробовував усе в нашому житті на справжність і несправжність, як завжди, заходячи не з того боку. Здається, він найбільше любив саксофон, але сам був таки майже усім оркестром. Окрема тема — ескапізм Нечерди. Він був у своєму й не у своєму часі. Подумки відлітав туди, де вивергався вулкан, де в далекій морській просторіні вимальовувалися кораблі, де в небі озивалися голоси незримих літаків; Нечерда блукав по часах і країнах, мовби по власній квартирі (щоправда, важко уявити, щоб вона в нього була), а раптово повернувшись і знайшовши себе на брудному одеському причалі, він нарешті озирався вже з сучасності міським романсом або й навіть вінком сонетів, чого ніхто не чекав від цього розхристаного й деструктивного Нечерди" [6: 6–7].

І в цьому емоційному і метафоричному аналізі поетичного доробку характеристичні акценти на парсуні автора, його поведінкових моделях прояснюють головні віхи життя, в якому сходились і розходилися, часто вельми суперечливо, зовнішні і внутрішні якості таланту широкого діапазону.

Якщо з погляду безмежності творчих інтенцій глибокого інтроверта вилучити особливі пристрасті, то проза буде серед них як соковенна частка, як присутня грань духовного покликання, яке не лишилося не здійсненим. Характер цього здійснення — питання присутнє для розуміння ролі і місця творчості Бориса Нечерди не лише в одеському культурному просторі, але й всеукраїнському періоду шістдесятих років ХХ ст. і межі тисячоліть. Тяжючи до прози завжди, у різних поетичних формах не забуваючи про її літературні вигоди, Борис Нечерда відчував її непересічну властивість бути собором муз. "Проза, — як твердив Василь Земляк, — велетенський собор мистецтва. У ній обіймається все: слово, музика, світло та тіні, пластика жестів, своя дохристиянська віра, сповнена містики, і своє окреме, не підлегле жодному іншому мистецтву відчуття світу, яке завше було найоб'ємнішим та всеохоплюючим" [4: 4].

І все ж питання про те, що спонукало Бориса Нечерду до прози, що було збудником творчої енергії у цьому плані, залишається

відкритим і значною мірою риторичним. Отож спершу ризикнемо поставити перед собою і перед читачами питання: навіщо Нечерда, цей поетичний небожитель, писав прозу? Навіщо той, на кого звернув увагу метр української літератури Максим Рильський, ким захоплювався і кого цитував у своїх статтях про емоційний вплив поезії на читача Василь Стус, кого уважно слухав як талановитого оповідача Григійр Тютюнник, чиї твори увійшли до найрепрезентативніших антологій, виданих в Україні ("Золотий годин. Українська поезія світу". — Київ, 1991) і за рубежем (в опублікованій у Парижі книзі "Новая литературная волна на Украине" (1968), М. Ласло-Куцюк "Українська поезія ХХ століття. — Бухарест, 1976); аналізові творчості якого знайшлося місце не тільки в оглядах літературних здобутків України на письменницьких з'їздах (VIII і IX), але й академічних історіях (у 8-ми томах. — К.: Наукова думка, 1971; в підручнику М. Ласло-Куцюк "Українська радянська література". — 2-е вид. доп. — Бухарестський університет, 1976); в авторитеті якого ні на йоту не засумнівалися постмодерністи в особі Юрія Андруховича, який виділявся на одеському мистецькому горизонті своєю поетичною непересічністю, зійшов з орфічної висоти поезії на довгосторінкове поприще прози, у цю юдоль *звичних слів*, неймовірно схожих на розмовну мову? З якої причини, ввійшовши в українську літературу в час "найвищої потреби суспільства в поезії", органічно включившись у "планету шістдесятників" (Ірина Жиленко), будучи визнаним у контексті кращих віршотворців, Борис Нечерда змінив літературний фах? Адже почесне місце йому в ряду поетів було забезпечено. І як аргумент цієї думки — фрагмент з художньо-документальної книги Ірини Жиленко "Homo feriens": "В роки, про які я зараз пишу, термін "шістдесятники" тільки народжувався і вживався переважно із негативним забарвленням нашими недругами в одному ряду з іншими ярликами: "піротехніки", "штукари", "верлібристи" "космічно-гіперболічні" поети тощо. Шістдесятництво — не течія, і тим паче — не "школа". Це був рух опору інтелігенції, дух бунтарства, що об'єднував абсолютно різних — і за манерою віршування, і за жанром, і навіть за родом діяльності — людей. Але, безперечно, основою шістдесятництва був пошук нового: нових виражальних засобів і нового світогляду. Шістдесятники — кожен по-своєму — несли нове! В космосі вирував Вінграновський, щоб потім припасти м'яко і дитинно до рідної, теплої української землі. У глибинах коріння народного набирав сили Драч, щоб

потім розростися могутньою державною кроною. Пекучо-гірко і непримиренно-гордо іронізувала Ліна Костенко, ідучи вперед, як грішник Дантів, "з лицем, оберненим назад", в історію України. Незбагненно (для нас, тодішніх) віршував Василь Стус — найбільш вільний від соцреалістичних стереотипів. А його тезко, Василь Симоненко, писав просто і чесно, він тільки випишувався, тільки починався. Йому, відірваному від столиці і її новацій, було найтяжче. Симоненкові судився найдовший шлях у поезію і — на пекучий сум! — найкоротше життя. Писав абсолютно не схожу ні на кого (хіба що — з ароматом Антонича) лірику Ігор Калинець. *Пристрастно "хуліганив" Борис Нечерда, й інші, інші, інші...* Космос шістдесятництва занадто великий, аби назвати всі його планети. Тому я, не претендуючи на універсальність, пишу лише про своє оточення, про тих, кого знала, любила, читала і перед ким схилилась. Поетів багато, але своєрідних поетів — одиниці. Тих, які мають неповторний тембр голосу, не схожий ні на який інший. Тих, кого впізнаєш з піврядка. Тих, які є не просто виробниками віршів, хай навіть наймодерніших і найкарколомніших, але які є Особистістю — сонцем свого окремішнього творчого світу" [2, 1999. — № 2. — С. 18].

Навіщо поет звернувся до тієї сфери, в якій постійно сам себе перевіряв, чи вірно зробив, прислуховувався до свого письма, чи той камертон узяв, чи говорив він сучасною мовою прози досконало, без акценту і помилок? Питальні інтонації, безперечно, наявні в трилогії Бориса Нечерди, який добровільно і, явно заохочений внутрішньою мотивацією, наклав на себе тяжкі вериги прози. Але чому? До яких творчих озарінь у прозі він прагнув і чого добився, перейшовши від віршової концентрації слів і смислів до іншої конфігурації письма? Чи тільки довгим і складним, вельми виснажливим шляхом становлення, позначеним не лише перемогами, але й надломами, періодами мук німоти, можна пояснити літературне "донжуанство" Бориса Нечерди? Якими спонуканими керувався у звертанні до прози на різних етапах еволюційного розпросторення творчості? Якою була міра внутрішньої потреби стати непересічним прозаїком і написати складні за жанром романи, між якими пролягають видимі і невидимі зв'язки, що сформували не просто цикл творів, але одеську сагу, якої, крім відверто номінованої "Житомирської саги" Валерія Шевчука, в українській літературі досі не було? Чи не тому звернувся поет до прози, що у живописі безнадійного трагізму буття,

його філософського осягнення проза виявилася усе ж доцільнішою і переконливішою? Яке значення має масштаб зображення і вираження, властивих ліриці й епосу?

Питання множаться, а відповіді — ще десь у дорозі долають труднощі переборення стереотипів осягнення феномену творчості, що нагадувала Сфінкса, бо була надто мінливою, навіть у просторі однієї одиниці тексту, не говорячи про корпус творів. "А маргінал-нонконформіст більш, ніж співчуття, викликає занепокоєння, та навіть виглядає живим докором для найкращих із влаштованих у житті" [6: 6].

Щоб відповісти хоча б на частку питань, слід зрозуміти і те, як у постаті Бориса Нечерди-прозаїка зійшлися і проявилися творчі інтенції неомодернізму, якими живилося покоління шістдесятників і часу межі тисячоліть, коли нова літературна генерація, опонуючи своїм попередникам, на іншому витку історико-культурного розвитку своєрідно продовжила здійснені і не здійснені мистецькі сподівання. Якби митцеві вдалося створити лише один роман "Квадро", пророчий твір, написаний напередодні державного перевороту, з якого розпочався відлік часу падіння радянської імперії, в якому вловлено і художньо переконливо передбачено гігантський суспільний струс, — то і ця заявка була б достатньою, щоб автор увійшов до генерації найкращих українських прозаїків сучасності. І хоч за датою написання твір належить до сучасності, але художньо-естетична його конструкція, вельми актуальна і з погляду вічності, ґрунтується на духовних джерелах, якими струменіло літературне життя середини ХХ століття, цебто питомого культурного піднесення шістдесятників. Такий перегук літературно-стилістичних епох цілком зрозумілий, коли реалізується в художньому мисленні одного й того ж автора. Це своєрідна сублимація творчої енергії, активно діючої як у мистецькій молодості, так і зрілості, що визначає й логіку естетичного прямування письменника. Саме тому дух шістдесятиництва, з яким прийшов Борис Нечерда у літературу, в тім числі і прозову творчість ("Вересень, жовтень, листопад"), так чи інакше транслювався і реінтерпретувався через його твори пізніших десятиліть, знайшовши вияв не лише у поезії, але й у прозі, яка досі аж ніяк не поцінована. Зробити це потрібно не тільки задля компетентного осягнення творчості лауреата Шевченківської премії в усіх складниках його літературної діяльності, але передовсім задля вивчення головних тенденцій у культурному русі ХХ століття, щоб частку даного духовного розвитку включити у систему вічних цінностей

України, в колообіг ідей, що своєрідно пульсували і пульсують на кожному з її етапів.

Розпочавши свою діяльність поетичним доробком російською і українською мовами (збірка "Материк"), Борис Нечерда зумів досягти творчого Zenіту і в прозі (романи "Вересень, жовтень, листопад", повість "Оksamитовий сезон" як першоваріант "Смерті кур'єра" та "Квадро"), котра транслює, збираючи воедино, ряд гуманістичних ідей, покладених на біблійне підложжя, однаково актуальних у пору другого (60-ті) і третього (90-ті роки) національного і культурного відродження ХХ століття, як і завжди, поки живе людина на землі й існують вітальні закони, без яких Всесвіт поглинуло б хаос, нескінченний броунівський рух і гра в життя без правил. І справа не в тому лишень, що в своїх романах (наприклад, "Квадро") Борис Нечерда щедро цитує Біблію і звертається до священних максим. У всій системі вираження авторських інтенцій і позиції письменник, по-перше, досяг такого мистецького статусу, коли вдалося легко поєднати властивий шістдесятництву в сфері прози неореалізм, цілком суперечний казенному соцреалізму, з раннім постмодернізмом, котрий узявся плідно викорчовувати спровоковані так званім ідеологічним забезпеченням твору радянські стереотипи як у свідомості читачів, так і в техніці художнього письма, апелюючи при цьому до філософії екзистенціалізму й індивідуалізму, що заперечували конформізм, на шлях якого вступило ряд шістдесятників, відмовившись од думки "про донкіхотство, яка бачиться чи не єдиною формою чи формулою самостояння в тоталітарному суспільстві" (Валерій Шевчук) [7: 159]. Саме тому Борис Нечерда, по-друге, сміливо вийшов у прозі за межі народописання, досягнувши стану рівноваги у формалістичних засобах, збагачених умовними формами, прийомами неоготичного і необарокового письма, не гребуючи й "естетськими звабленнями" (Валерій Шевчук). І в цьому плані своєї художньої еволюції автор "Квадро" несподівано, не підозрюючи цього сам, тісно примкнув до сучасної української літератури, вступивши у діалог з Житомирською школою прози, осмисленням якої займаються її продуценти — Валерій Шевчук як її патріарх, Євген Концевич та Володимир Даниленко, як і ряд представників і дослідників даного феномену сучасної творчості.

У промові на врученні премії ім. Івана Огієнка (1999) репрезентант цієї школи Євген Концевич висловився так: "Фахівці-аналітики щодалі проникатимуть глибше й конкретніше в ознаки й відмін-

ності Житомирської прозової школи від інших, але вже й тепер побіжного погляду досить, щоб уяснити собі, що ця мистецька школа виникла з болю й любові, з драматичної, а точніше трагічної, зламу наших совкових десятиліть, чорнобильського століття і попереду — Бог вість якого тисячоліття... Цей злам — наш час, наше життя, багато хто вважає безнадійно безпросвітним, але ж згадаймо, по Україні перейшли, перегуркотили важчі, значно страшніші часи — це тоді, коли проти зла нічого не можна вдіяти, не можна було робити щось добре, хоч і тоді знаходилися жертовні подвижники української ідеї". ("Промова при врученні премії ім. Івана Огієнка", 1999 р. / "Тутешня кава". — С. 206.). І далі: "Проте я не належу до тих саморобних прокурорів і суддів свого народу, що з втіхою самоїдців доводять, які ми, українці, недолугий, важкомисельний, нещасливий, історично заторможений народ; мене по-справжньому дивує в моєму народі інше — де він бере сили, щоб після такої — не десятилітньої, навіть не столітньої, віками диявольської суспільної селекції, коли все щире, мудре, добре, шляхетне, свідоме гідності й обов'язку перед своїм народом — методично вилучалося, відстрілювалося, винищувалося чи підступно підкуплювалося чинами й теплими містечками... мене дивує, де мій народ бере сили, щоб за таких умов знову й знову народжувати в собі таких Іванів — як Огієнко, як Світличний, як Дзюба, Євгенів — як Сверстюк, таких Василів — як Стус" (С. 207) [7: 172]. І таких Борисів, додамо від себе, — як Нечерда.

Що ж, у цій концепції прозової школи є резон, як і в тому, що романістика одеського письменника (за місцем проживання, але за малою батьківщиною — поліщука, житомирянина) щільно увійшла у дуже глибокі води сучасної української літератури, демонструючи її оновлення і вписування у світовий контекст створенням текстів не тільки якісніших за формою, але й універсальніших за змістом, додаючи пристрасті вжитку лишень для домашнього вогнища, переносючи акценти з одних функцій мистецтва (пізнавальної і виховної — стандартних для літератури соцреалізму) на інші (бібліотерапевтичну й розважальну, ігрову як доброї поживи для інтелекту мислячої людини) задля духовного ефекту.

Такий ракурс аналізу важливий для утвердження думки про своєрідність шляхів формування громадянського суспільства, які прокладали шістдесятники, прагнучи новаторськи поглянути на болючі українські проблеми в добу застою і стагнації радянських часів.

Не менш цінний досвід Бориса Нечерди-прозаїка для осягнення міри, ступеня і ролі ескапізму для підтримання статусу незалежної людини, що чинить опір стандартизації приписів суспільної поведінки і нівеляції особистості. Ескапізм (термін виводять від англійського *escape* — втікати) в літературі був відомий давно, особливо ж — у добу романтизму. Вживається в двох значеннях: вузькому і широкому. "У вузькому сенсі література про втечу з таборів військовополонених під час I і II світових воєн. У широкому сенсі означає відхід від соціальної відповідальності чи відсторонення від усякої суспільної діяльності. Фрейдистське літературознавство розглядає ескапізм як подолання (катарсис) чи сублимацію почуття вини й інших життєвих проблем. У марксистському літературознавстві як ескапізм розглядалися явища формалізму в мистецтві і літературі" [1: 1246]. Чому і як Борис Нечерда у своїй прозі вдавався до ескапізму, це окрема, дуже важлива, проблема, в якій осердя трагічного буття українського мистецтва впродовж XX століття, в умовах авторитарного суспільства, коли літературі була відведена роль оспівувача партійних постулатів і позитивного героя-комуніста. Та передусім він проявляється на загальному рівні як взаємоперехід поезії в прозу і навпаки. Що з цього вийшло — ще один аспект аналізу прози як суверенного і водночас контекстуального феномену широкоформатної творчості митця.

Отже, в підтексті дослідження не тільки вивчення механізму поєднання літературних поколінь, явленого в особі одного письменника, але й простеження еволюції в художньому світі одного з речників шістдесятництва, заповнення посутньої прогалини у монографічному осягненні одеської саги Бориса Нечерди з погляду механізмів дії *genius loci* (генія місця), вплив якого на креативні імпульси і досконалість втілення художніх інтенцій древні відносили до найважливіших і найпосутніших у психології творчості.

## Література

1. А. Н. Эскапизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М., 2001. — С. 1246.
2. Жиленко Ірина. *Ното feriens* // Сучасність. — 1999. — № 2. — С. 40–68.
3. Забужко Оксана. В Україні панує невігласократія // Урок української. — 2006. — № 1–2. — С. 3–4.

4. *Земляк Василь*. Із записників // Літературна Україна. — 1993. — 23 квітня. — С. 4.
5. *Семків Ростислав*. Друга колекція, не менш приватна. Кілька замальовок // Кур'єр Кривбасу. — 2006. — № 194 (січень). — С. 149–154.
6. *Слабошпицький Михайло*. Вибір Бориса Нечерди. Вступна стаття // Борис Нечерда. Вибрані твори. Бібліотека Шевченківського комітету. — Одеса: Маяк, 2004. — С. 5–28.
7. *Шевчук Валерій*. На березі часу. Мій Житомир. Пошкілля. Автобіографічна оповідь-есе // Кур'єр Кривбасу. — 2005. — № 191 (жовтень). — С. 142–175.

## Василь Полтавчук



### ДУМА ПРО БІЛЬ І НАДІЮ (роман І. Григурка "Далекі села")

У статті розглядається роман Івана Григурка "Далекі села" — один із помітних творів в українській літературі 70-х років ХХ століття.  
**Ключові слова:** роман, проблема, характер.

The article deals with the investigation of Ivan Grigurko's novel "Far villages", one of the most famous literature works in the Ukrainian literature of the 70s of the XX century.

**Keywords:** novel, problem, character.

Якщо успіх випадає на долю одного з перших творів автора, то всі наступні "приречені" на життя у затінку його слави, на повсякчасне з ним порівняння. У такому порівнянні є своя логіка, свій сенс, але є і реальна небезпека недооцінити те істотне, що існує в одиниці — лише в тому чи іншому творі і, звичайно ж, не підлягає механічному зіставленню. Якраз цієї небезпеки і не завважили, на мій погляд, окремі з тих дослідників, які писали про другий роман Івана Григурка "Далекі села". М. Жулинський, наприклад, і далі не визнавав за прозаїком уміння писати романи: "Далекі села", на його думку, "не витримують високого означення "роман" [2, 26]. Послідовним виявився і П. Загребельний. Нагадавши про композиційні прорахунки в "Каналі", на які він свого часу вказував, відомий



письменник підкреслив: "Та ось новий роман Григурка "Далекі села" — тут композиція вже зовсім безладна, другорядні розділи буквально приглушують усе те, що мало б бути головним, поруч з цікаво виписаними характерами й ситуаціями маса несуттєвого, випадкового" [3, 95].

Справа не в тому, що зауваження М. Жулинського і П. Загребельного зовсім безпідставні. Мова про інше — про те, що, помітивши у новому романі повторення деяких недочепів, властивих попередньому, авторитетні літератори поклали ці свої спостереження в основу оцінок твору і не звернули належної уваги на те, що було визначальним, найістотнішим для "Далеких сіл" і вирізняло роман в українській прозі 70-х років. Дещо пізніше найсуттєвіше у творі все-таки було помічене і відзначене — зробив це В. Мельник: "Думається, що для нашої літератури, коли вона досить помітно в останні роки відійшла від сільської тематики, роман "Далекі села" не можна вважати просто пересічним твором. І. Григурко зобразив не передовий район і не найкраще в ньому село. Письменник повів нас у "глибинку", на "периферію", де природа ще чимало псує добрих намірів людини, часто кидає на вітер нелегку працю цілих колективів. Але ж якраз і заслуга автора в тому, що він зумів художньо змалювати, показати без котурнів і рожевої ідилічності, як в отій географічній віддаленості пульсує справжнє життя..." [5, 148].

Це життя І. Григурко добре знав, адже в романі, як зізнався прозаїк, зображена його рідна Волярка, "тільки перейменована". Крім "волярського настрою", який відчутно позначився на доборі персонажів та проблематиці твору, появу "Далеких сіл" значною мірою спричинили і журналістські враження автора. У цьому переконує зауваження І. Григурка про те, що "Далекі села" — це "твір з журналістських блокнотів. Свого часу я працював у районній та обласній пресі. Об'їздив степи Одещини, Херсонщини, Миколаївщини".

Пам'ять про біль Волярки, яка опинилася перед загрозою цілковитого запустіння і вимирання, а також побачене, почуте, передумане і пережите під час численних журналістських відряджень обумовили той "полемічний заряд літературної орієнтації", про який І. Григурко говорив у зв'язку зі своїм другим романом.

Справді, творці української сільської прози або не "доїжджали" до далеких сіл, або не затримували на них свій погляд, вважаючи їх неперспективними, непотрібними в час суцільної гігантomanії.

Поодинокі ж винятки (новели Григора Тютюнника) не спростовували правило. До того ж, спроби акцентувати увагу на драматичній долі українського села явно не заохочувалися ні державними мужами (це вони ж бо і зарахували сотні сіл до розряду неперспективних), ні літературними критиками з "маршальським званням" — досить згадати незavidну долю публіциста Степана Колесника і вбивчі критичні присуди творам прозаїка Григора Тютюнника.

У такій ось суспільній і літературній атмосфері і з'явився роман І. Григурка "Далекі села". Надрукований 1976 року у прихильному до автора журналі "Дніпро" (№ 9–11), він був виданий наступного року в серії "Романи й повісті", а ще через рік вийшов у "Радянському письменнику". Таке тиражування твору не свідчило про беззастережне прийняття його критикою. Вона, критика, зробила "Далеким селам" чимало досить серйозних закидів. Визнаючи незаперечну слушність окремих із них, водночас треба підкреслити, що до роману критики підійшли з характерними для 70-х років мірками.

Особливо виразно це виявилось в оцінці головного героя твору Андрія Сагайдака. Тут автори статей і рецензій, за винятком В. Мельника, були однастайні. Обмежимося знайомством з двома прикметними висновками. Перший належить В. Фащенко, який, характеризуючи Андрія Сагайдака, зазначив: "Він виявився безпорадним у боротьбі за свою мету. Йому не вистачає волі. Якийсь незбагнений фізичний страх, кажучи словами автора, "сублімувався в ньому в боягузтво моральне. Це герой швидше рефлектуючий, ніж діяльний" [8, 81]. Співзвучним щойно процитованому є і другий висновок, зроблений П. Кононенком: "Упродовж роману герой наважується на два, та й то сумнівної доброчесності вчинки: порушити волю старшого колеги, коли той виїде на лікування, та одружитися з жінкою, якої не кохав..."; "Сагайдак неспроможний організувати людей, очолити діло..." [4]

У цих оцінках бринить виразна туга за сільським варіантом "людини зі сторони". Образ Андрія Сагайдака, звичайно ж, не давав підстави розвіяти цю тугу, і тому критики пристрасно повели мову про незаперечний, на їх погляд, творчий прорахунок автора роману. При цьому, як мені здається, знехтувано було не лише задумом письменника, а й тими життєвими реаліями, які обумовили появу твору. Прагнення критиків бачити героя соціально активним, діяльним цілком зрозуміле, але абсолютне неприйнятною є їхня

вимога зображувати такого героя там, де його насправді нема: адже далекі села тому й далекі, що соціально активних особистостей там, по суті, не залишилось і соціально активні туди не дуже й поспішали. Саме це, ґрунтуючись на життєвих реаліях, хотів сказати прозаїк, саме на цьому прагнув наголосити, саме цим вважав за можливе хоч якоюсь мірою остудити наш запал, зменшити наш трибунно-газетний пафос у балачках про вже нібито недалеке стирання граней між містом і селом. Атмосфера, породжена цими балачками, а не тверезим аналізом реального стану речей, позначилася не кращим чином як на долі самих далеких сіл, так і на оцінці роману про них.

Бачимо далекі села очима не лише корінних їхніх жителів, а й тих персонажів, яким у силу різних обставин судилося пов'язати своє життя з "глибинкою". Так, зокрема, довелося вчинити партійному працівникові Кесарійському після його розмови з секретарем обкому партії Горощуком: "Потім Горощук про свою юність розказав, а під кінець зітхнув: "У далеких селах пройшла наша з тобою молодість, Арсене. Це як перша любов: чим далі вона у часі, тим більше за нею сумуєш". І дивився на обласну карту землекористування, де на білому ватмані, як на білому тілі родимки, що провіщають щастя, не дуже густо (бо ж широкий таврійський степ) коричневими цятками були позначені далекі села. І саме за тією ліричною миттю Горощук раптом сказав: "А що, Арсене, життя, кажуть, іноді до спіралі подібне. Йде колами, тільки вище і вище. Чому б тобі не повернутись на кола своєї юності? Мене, приміром, завжди тягне в ті місця, де колись бував". — "І мене тягне", — зізнався Кесарійський. А через тиждень та сама розмова. Потім вони їхали з Василем додому по синій, як ріка, асфальтівці, машина гула, прилаштувавшись услід білому з великими квадратними вікнами автобусу, Василь слухав легку музику по "Маяку", а Кесарійський думав, ні, не думав — а вже наче аж руйнував себе і вибудовував нового. Не почував ніякого романтизму, знав: працювати доведеться по-чорному і не все буде так, як хочеться. Степовий район, бездоріжжя, безводдя, вітри гудуть, наче в аеродинамічній трубі. І видувають молодь, кадри. Глибинка, провінція... І головне — всі там, мабуть, уже звикли до цього, ніби сама природа присудила Забалці бути найсірішою" [1, 13].

На відміну від умудреного досвідом Кесарійського, Андрій Сагайдак вирушив в одне з далеких сіл не без впливу "романтизму",

точніше — романтики. Тут своє вирішальне слово ска-зали його молодість і особливість характеру, що точно підмітив критик В. Мельник, полемізуючи з трактуванням колегами образу головного героя роману: "Справедливо писав йому (Сагайдаку. — В. П.) професор у листі: "Вам бракує життєвої стабільності. Ви веселиться, на спалахах... А для практики це біда, це загрожує зривами, поразками..." А знаючи його душевну вразливість, непевність у собі, ми можемо впевнитись, що І. Григурко і не замислював Сагайдака як "збудника руху", "каталізатора" [1, 47].

Щоправда, в деяких ситуаціях Сагайдак все ж таки виступає "збудником руху", але при цьому він зовсім не схожий на представника "когорти Чешкових", піднесених на котурни критикою сімдесятих років. Сагайдак — з плеяди тих персонажів, які вкрай необхідні "молодіжному роману", створення якого І. Григурко вважав "прямим обов'язком" не лише своїм, а й своїх літературних ровесників. Можна, очевидно, сперечатися з приводу того, наскільки науково забезпеченим є термін "молодіжний роман", але при цьому не можна не зважати на те, що всі романи І. Григурка (і серед них і "Далекі села") — про вrostання молодої людини в житті, про пошук його сенсу.

Для Андрія Сагайдака, як і для героїв "Каналу", а також пізніших романів "Ватерлінія" і "Червона риба", цей процес дуже непростий. І відрадно, що прозаїк не спростив його, ішов від життя, а не від модної для 70-х років схеми, відповідно з якою чимало персонажів, котрих ми захоплено називали "діловими людьми", діяли, всупереч реаліям нашого буття, за принципом: "прийшов, побачив, переміг". Згадаймо: яких тільки складних проблем не вирішували літературні персонажі?! Якби хоч дециця з них була вирішена у реальному житті, то воно, життя, вже давно було б схожим на те, про яке ми мріємо упродовж років і десятиліть...

Молодий агроном, вчорашній випускник вузу Андрій Сагайдак усвідомлює свою фахову відповідальність, мислить категоріями масштабними: "Треба діяти, думав я, бо моє призначення високе. Гукни сьогодні на земній кулі; "Хто хоче їсти?" — і відгукнеться двомільярдний хор. Так свідчить статистика ООН" [1, 6]. Між світовими статистичними даними і своїм життєвим призначенням Сагайдак вбачає безпосередній зв'язок, усвідомлює особистий обов'язок перед всіма тими, "кому світ в очах жовтавий від голоду", робить, міркуючи про все це, значущі для нього самого відкриття:

"Шкода, що підручник з агрономії не відкривається портретом першого земного сівача. Нема його імені в історії. А він був, і то дрібниця, що риси його обличчя були ще, можливо, дикунські. Він знайшов дикі зерна і не спожив їх, а знову заборпав у землю і плекав те місце, вимолював у богів ласки, щоб дозволили прорости зернам, посіяним людською рукою, викинути цвіт і зародити. Я інший, я на дев'яносто дев'ять відсотків з іншого матеріалу, однак у глибині свого ества відчуваю, як у мені жевріє інстинкт першого сівача. Я теж потерпаю і надіюсь. І раптом роблю відкриття: від осені, коли сіють, до літа, коли виколошується стиглий хліб, якраз дев'ять місяців — час, що потрібен для народження людини. Це — не випадковий збіг, бо народити людину і виростити хліб — найвищі дієства нашого життя" [1, 6]. Не станемо перебільшувати значення даного умовиводу, але звернемо увагу на те, що він засвідчує здатність молодого фахівця мислити самостійно, глибоко, оцінювати свою діяльність з погляду вічності. Потверджують цю здатність Сагайдак й інші його роздуми, спричинені потребою осмислити мету і спосіб свого існування: "Так, думав я, дерево життя росте, крилатіє, вже в кроні його небо гніздиться, вже сяють зорі поміж його верховіть, як стиглі плоди; я агроном, мені дбати про метровий шар землі — від материнської породи до горизонту А, на якому стою. Цей тонкий, як плівка, шар дає соки для росту дивовижного дерева життя.

Можливо, через століття усюди будуть фабрики по виробництву чорнозему — не певен; а сьогодні я дивлюсь собі під ноги і бачу, як вітер по крупинці зриває ніжний, плодовитий, як жіноче тіло, ґрунт, і мені щемить на серці. Земля вже немолода. І в нас немає іншого вибору: спокійно чекати, поки вона геть виснажитья, і тоді тікати кудись у всесвіт, або ж відмолоджувати її своєю турботою і любов'ю. Я — за останнє. Я за те, щоб всі ми залишались тут, де зараз є. Я земний агроном і на Марс я не хочу" [1, 5–6].

Парадоксально, але факт; не "земним агрономом", всупереч своєму твердженню, а скоріше прибульцем з Марса постає Андрій Сагайдак в умовах "далеких сіл". Його міркувань про безвідвальну агротехніку не те що не чують, а й слухати не хочуть. І не тільки в Тернівці, де протягом тривалого часу агрономом працює прихильник "традиційного землеробства" Мина Туній. Нововведення Сагайдака не підтримує і уславлений агроном Табадаш із сусіднього з Тернівкою села Саги. Він вельми скептично реагує на запальні

слова агронома-неофіта: "Товаришу Табадаш! Скільки можна орати землю? Мотика, соха, плуг, а принцип той самий — вивертаємо скиби, багаті на гумус, і течуть по них осінні дощі, весняні талі води, гарцюють по них вітри, сушить сонце. Тисячоліття! Скільки ж можна? Давайте зупинимось! Ось цифра; за останніх сто років ерозія знищила на землі мільярд орних гектарів. Ви ж старший агроном, хіба не розумієте?"

— А Туній хіба молодший?

— Я йому це саме казав, та він і слухати не хоче. Це щось нове, а він нового, як вогню, боїться.

— Правильно робить. Нового той не боїться, хто свого за душею не має. Таким все одно, які методи застосовувати. А Туній своє діло знає і цієї дряпанки не потерпить.

— Так і ви "проти"?

— А ти думав, що я "за"? — Він зневажливо полоснув по мені гострими карими очима. Той зверхній позирок я надовго запам'ятав. — Це ж для бур'янів роздолля, вони незаорані. Що буде навесні — подумав?

— Я все поле протравив гербіцидами.

— Осот не беруть ніякі гербіциди. Для нашого забалківського бур'яну лиш один гербіцид підходить — сапазин. Чув про такий?

— Ні.

— А що таке сапа, знаєш? Оце найвірніший гербіцид.

— Так ви і надалі будете "чемодани" вивергати із землі?

— Буду, — впевнено відказав він.

— А як Фонд вродить краще, ніж у вас?

— Ось хай спочатку вродить, тоді і побачимо" [1, 10].

Оточений непорозумінням, позбавлений підтримки з боку старших колег, приречений внаслідок цього на зраду свого життєвого призначення, Андрій Сагайдак із скрутною ситуації знаходить далеко не найкращий вихід, — скориставшись відсутністю Мини Тунія, він сіє не так, як той йому наказував. Навряд чи можна у даному випадку спростувати твердження критика П. Кононенка, який назвав цей вчинок персонажа вчинком "сумнівної доброчесності" [4]. Тим паче, що і сам Сагайдак усвідомлює свій "гріх": "Краще мати десять гектарів чесних, — скаже він пізніше, — ніж трьохсотгектарний Фонд, завойований завдяки аритмії Тунієвого серця" [1, 170].

Але, погоджуючись з оцінкою вчинку, не можна обминати увагою обставини, що спонукали персонажа діяти саме так, а не ін-

акше. Проаналізувавши ж їх, дійдемо висновку, що взаємозв'язок між характерами і обставинами у романі набагато складніший, ніж його потрактували окремі критики, і що автор твору послідовний у своєму прагненні повідати правду про "далекість" далеких сіл, яка й надає конфліктам своєрідного забарвлення та спонукає їх учасників до неординарних дій. Звичайно, "зразково-показовий", так званий "позитивний персонаж" вчинив би інакше, ніж Андрій Сагайдак, але якби І. Григурко заселив "Далекі села" такими персонажами, то чи мали б ми роман про болісний пошук молодою людиною свого місця в житті, роман про драматичні сторінки історії українського села?..

Акцентуючи на труднощах, що їх доводиться долати Андрієві Сагайдаку, прозаїк змальовує цілий ряд ситуацій, які в сукупності витворюють вельми невтішну картину сільського життя. Молодий фахівець прагне освоїтися в ньому, врости в нього, але зазнає невдачі за невдачею. Врешті-решт, опинившись у непривабливій ролі "агронома по бур'янах", ображений зневагою до його фахових здібностей і землезакисних намірів, він залишає Тернівку.

Вчитуючись в епізод, у якому Сагайдак приймає таке непросте для нього рішення, переконались у тому, що крах мрій і сподівань молодого агронома зумовлений передовсім обставинами життя, атмосферою "далеких сіл", де визначальною, внаслідок багатьох причин, є турбота не стільки про шиття нового, скільки про латання старого. Акцентуючи на цьому, автор роману таким чином підводить читача до думки про "запрограмованість", неминучість поразки того, хто прагне "шити", а не "латати".

Саме такої, атмосферою "далеких сіл" запрограмованої, поразки і зазнав Андрій Сагайдак, для якого, судячи з його слів, вона виявилася чимось значно більшим, ніж просто невдачею у виробничому процесі: "Десь попереду ніби сніжило, так усе було повите туманною білизою; ніде й натяку на обрій, їдеш як у загадковий, нічим не окреслений простір. І в собі я не бачив бодай жодного надійного орієнтира" [1, 135]. Якби цим зізнанням роман і завершився, мали б ми, безсумнівно, твір особливого драматичного, ба навіть трагічного звучання. Такий фінал був би суголосний заголовку роману, адже він, заголовок, як напише І. Григурко у "Червоній рибі", — це "ланцет, яким можна розтинати суть явища". Словосполученню "далекі села", винесеному прозаїком у назву твору, безперечно, притаманні властивості ланцета, але скориставшись ним,

розітнувши з його допомогою суть його явища, яке іншими літераторами з різних причин майже не досліджувалося, І. Григурко нараз і немовби злякався відкритого ним самим і став, усепереч очевидному і неспростовному, поспішно запевняти себе й читача, що не все так погано, як здалося спочатку. Цей авторський "маневр" не залишився непоміченим критиками. Зокрема, В. Фащенко наголосив, що "драматизм боротьби за перемогу нового в другій частині роману "Далекі села" згасає, а під кінець твору завершується поспішною щасливою розв'язкою..." [8, 81].

Про "святковий фінал", "згасання конфліктів" писали також Л. Новиченко, М. Жулинський, В. Панченко. Висновки авторитетних дослідників у даному випадку належно аргументовані і не викликають сумнівів. (І все ж не можна втриматися від зауваження, що "святковість фіналів" багатьох-багатьох творів недавнього часу, не лише "Далеких сіл", значною мірою спричинювалася невідповідністю між закликами і реальною практикою критики: хто-хто, а письменники добре знали, як у нас було прийнято зустрічати твори неоптимістичного, скажемо так, звучання...)

Визнаючи слухність доволі серйозних критичних закидів на адресу "Далеких сіл", водночас треба наголосити на тому, що жоден із дослідників не перекреслив твір і не зарахував автора до кола "неперспективних". Більше того, немає жодної рецензії чи статті серед тих, які присвячені другому роману І. Григурка, де б не йшлося про творчий поступ прозаїка. Прикметно, що про це вели мову не лише досвідчені критики, а й новобранці критичного цеху, які частогусто бувають занадто різкими у своїх судженнях, не особливо переобтяжують себе пошуками аргументів і прагнуть будь-що зняти молодого автора з "п'єдесталу пошани". Ті з неофітів рухомої естетики, чії матеріали під рубрикою "Молоді критики про роман І. Григурка "Далекі села" умістив журнал "Дніпро" (1978. — № 1. — С. 137–143), не були винятками з-поміж своїх ровесників і не поскупилися на критичні "блискавки" щодо рецензованого твору. Тим більшу вагу, з огляду на сказане, мають їхні висновки: "Далекі села" можна вважати кроком уперед молодого письменника в художньому освоєнні нашого сьогодення" (В. Явтушенко); "Порівняно з романтизмом "Каналу" Іван Григурко викладає події, що трапилися в "Далеких селах", у суворо реалістичній формі. Безсумнівно, зріс досвід молодого прозаїка, рука міцніше тримає перо" (М. Василенко). Підсумувавши сказане молодими критиками, відомий літературознавець С. Крижанів-



ський зазначив: "Канал" був дебютом, "Далекі села" — вдалим продовженням".

Загальний висновок про творчий поступ Івана Григурка ґрунтується, звичайно ж, на конкретних спостереженнях. Одне із них належить В. Мельнику, який наголошував, що для молодого письменника "новий роман є вищою сходинкою творчого зростання. Це засвідчує навіть поверхнєве порівняння "Далеких сіл" з "Каналом". В останньому І. Григурко ще явно побоювався романістичної масштабності матеріалу, там ще перемагало перо новеліста і повістяра, "Далекі села", як уже було сказано, теж не сяють бездоганною вивершеністю і припасованістю кожної деталі, як би то було треба. Роман нагадує щойно зведений будинок, на подвір'ї якого ще лежать залишки будівельного матеріалу, в якомусь вікні вибита шибка, десь не причиняються двері. Але в будинку вже живуть люди. Люди, які стали нам близькими своїми радощами і журбою, які чогось таки нас навчили, від чогось застерegli, а в чомусь лишилися з невирішеними сумнівами і такими лишили й нас" [5, 148].

Відзначені В. Мельником перехід Івана Григурка від новелістичного мислення до оволодіння "романістичною масштабністю матеріалу", а також зросле вміння змальовувати людські долі, безперечно, — найважливіші ознаки творчого руху прозаїка. Один із прискіпливих критиків не поділювався підрахувати, що у романі є аж дев'яносто персонажів з іменами і кільканадцять — безіменних, але таких, "що грають певну роль у сюжеті твору". Названа кількість персонажів у романі дещо не узгоджується з демографічною ситуацією у далеких селах, але вимагати у даному випадку від автора збереження пропорційного зв'язку, не знехтувавши специфікою літератури, навряд чи можна. Більш вдячним заняттям, з огляду на сказане, є з'ясування того, чи не утворює така кількість персонажів юрбу, у якій важко, а то й зовсім неможливо розрізнити окремі обличчя.

Провівши "перепис" тих, кого І. Григурко поселив у "Далеких селах", переконаємося, що переважна більшість із них забезпечена статусом "художнього громадянства", Маю тут на увазі не лише головних персонажів, чия "окремішність" не викликає анінайменшого сумніву, але й другорядних і навіть епізодичних персонажів, у зображенні яких автор роману постає неабияким майстром.

Є у романі невеликі, обсягом десять-дванадцять рядків, епізоди, які відбивають складність життєвого шляху персонажів, дають для

розуміння їхньої долі більше, ніж розлогі багатосторінкові описи. З-поміж таких епізодів вирізимо розповідь голови колгоспу Табунщика: "Я пам'ятаю, приїхав у Саги якимось надцятим головою. Дивлюсь на село, боже ти мій, — якась допотопна Азія! Пилюга, саманні завалюхи, жодного деревця. Збори проводили під відкритим небом, президія на гарбі з соломою. Проголосували за мене, питаю: "Що ви першим ділом хотіли б?" А хтось з молодших крикнув: "Кіна!" Кіна, так кіна. В касі голо. Було в мене своїх тисяча карбованців, ще тих, дореформенних... А найпримітивніша кіноустановка коштувала тисячу чотиреста. Де ж, думаю, взяти? Зібрав перше правління, ти тоді, Явтуховичу, був десь на навчанні. Що, питаю, можна продати, щоб чотиреста карбованців виручити для кіна? Почали думати і гадати. Хтось каже: може, кнура? І до ночі за того кнура дебатовали... Таки купили кіно... Да-а... А тиждень тому — півтора мільйона на спортивний комплекс... І довго засідали? Десять хвилин!.." [1, 136].

Даний епізод прикметний щільністю письма, виразністю штрихів, місткістю деталей, за якими чітко проступає і не проста історія колгоспу, і тісно пов'язана з нею біографія керівника господарства. Причому, чіткість зображуваного забезпечується значною мірою завдяки гумористичним деталям: "президія на гарбі з соломою", продаж кнура заради придбання "кіна". Даний епізод засвідчує, крім усього іншого, ще й відчутну, порівняно з "Каналом", зміну у характері романної оповіді. У "Далеких селах" вона стала більш розкутою (не розхристаною, не багатослівною, а саме такою — більш розкутою), органічно поєднавши в собі буденно-реалістичну тональність з романтично піднесеною, гумористичною, драматичною, а деколи й з трагічною.

У зв'язку з останнім зазначу, що у "Далеких селах" І. Григурко вперше у своїй творчій практиці зобразив згасання людського життя. Епізод прощання старого Трохима зі своєю Софією, похорони Софії вписані з глибоким авторським відчуттям трагізму ситуації, у якій немає місця зайвому слову, фальшивій інтонації.

Вчитаймося у такі ось рядки: "Софія не розплющила очей, у забутті лежала. Два дні назад він тільки-но з ферми прийшов, вона кволо попрохала: "Перенеси, Трохиме, на ослін. І не відлучайся далеко..." Він підсилив під неї руки, підняв, як пір'їну, поклав на репаному ослоні, голову подушками обмостив, розсунув фіранки на вікні, все з підвіконня поприбирав, аби видніше було, й з тих пір

вони тільки раз розлучались, коли він ходив на пошту телеграми синам вдаряти... Повіки у неї були тонкі і висохлі, світло пробивалось крізь них, і від того вії слізьми намокли. Руки, одна в одній, покоїлись на кофтині, а кофтина була зшита з матерії, дарованої котримось із синів, на тій матерії ряст, розбуяла зелень, весняне різноквіття; руки її, що завжди були по лікті в роботі, які обіймали колись Трохима гарячими перевеслами, що в'янули на ньому, як дві пелюстини, ці крила людські, палкі промені тіла, лежали нині згорнутими, згаслими, кам'яніли поміж пагорбами грудей в намальованій траві, а здавалось Трохимові, що то вони в полі на нормі, на прополці, що зараз опочинуть, оживуть пальцями, і на гарних нігтях, де вічно сходять білі сонечка, з глибин тіла рожево означиться пробуджена кров..." [1, 185–186]. Такі осончені слова про людські руки прозвучали у нашій прозі чи не вперше після "Майстра корабля" Ю. Яновського. І постала за ним історія звичайного і водночас незвичайного життя, у якому були і неперервна праця (руки "завжди були по лікті в роботі"), і палка любов (руки "обіймали колись Трохима гарячими перевеслами") і якому не вдалося уникнути неминучого фіналу (руки "лежали нині згорнутими, згаслими...").

Осягнення людської долі в трагічних вимірах, ознаки якого бачимо ще в дебютній повісті І. Григурка, у "Далеких селах" набуло відповідної масштабності, глибини. У цьому переконає, зокрема, зіставлення двох епізодів — смерті Софії і смерті Захарія Драпака. Створюючи ці епізоди, автор роману розглядає смерть персонажа крізь призму усього його життя: одне воно — у Софії і зовсім інше — у Драпака. Відповідно — з використанням різних словесних "пензлів" зображені і їхні прощання зі світом. Якщо Софія, що дала життя трьом синам, несла людям добро, помирає у своїй хаті і навіть "на порозі вічності" не розстається зі своєю красою ("Під ранок лежала вона в домовині гарна і біла, мов наречена"), то Захарій Драпак, який згубив не одне життя, і в потойбіч відходить вовкулакою: "Ноги були підібгані і руки теж в ліктях зігнуті — дуже малим здавався Драпак. Як ото жук вмерлий чи спечений лежить скарлюченими лапками догори, так і Драпак лежав. Кінчився, видно, у великих і болючих корчах. До відкритого, ошцуреного, що рідкі стерті зуби видно, рота, до носа і до відкритих очей вже поналазило великих і рухливих рудих мурахів, тих, що санітарами ще звуться. В його лівій зацупленій руці побачив Кесарійський обвуглену сірникову коробку. І обидві руки в нього були обпечені.

І за якоюсь інтуїцією, за якоюсь підсвідомою логікою про все здогадався Кесарійський. Драпак повертався з міста, від Ніли — про це свідчить і нова одежа, що на нім. Коли старі вмирають не від хвороб, а тому, що вичахли життєві сили, то нерідко вони відчують, будім кров живцем застигає. Драпак хотів зігріти себе. Бо якби він просто хотів підпалити хліб, то одразу за Забалкою поля, як порох. І по той бік посадки, на Саговому, таке сухе, що не встигнеш сірника донести — спалахне. І руки Драпак обсмалив, і димом задихнувся, відповз до лісосмуги, а далі єил не вистачило. Отак зло помирає — відрадно, жажно і ще й по своїй смерті лишає біду" [1, 220].

Якщо й проступає певна заданість у зображенні процитованого епізоду, то вона лиш підкреслює, можливо, не кращим чином, позицію автора, який послідовний у своєму неприйнятті зла: воно для нього не перестає бути злом навіть тоді, коли відходить у небуття. Можна погоджуватися чи сперечатися з І. Григурком у даному випадку, але в кожному разі не можна не визнати того факту, що мотив згасання людського життя відчутно вплинув на мислительну атмосферу роману.

Осягнення буття у найрізноматніших його аспектах стало можливим завдяки зрідненості І. Григурка з тими, кого в тій чи іншій мірі можна назвати прототипами персонажів роману. Життя їхне пізнавалося молодим прозаїком не з примусу, не внаслідок "соціального замовлення" — воно, згадаймо біографію автора, було і його, Григурковим, життям. Саме це і засвідчується зізнанням Івана Григурка у його розмові з критиком Володимиром Мельником: "Твоя, Володимире, рецензія у журналі "Жовтень" на цей роман озглавлена "Далекі села і близькі люди". Ти знайшов точну форму до моїх думок" [6, 16].

Небайдужі, перейняті болем і надією, ці думки не тільки спричинили виникнення задуму, а й визначили тональність роману — твору небуденного як у доробку І. Григурка, так і в усьому нашому письменстві 70-х років. І тому, безперечно, мав рацію С. Крижанівський, коли стверджував: "У двох складових — подія для автора і для літератури — я схильний дати позитивну відповідь на обидва питання, Для автора тому, що він у "Далеких селах" успішно складає іспит на зрілість; для літератури тому, що тут є нові виміри сільської теми, є нові ситуації, образи-характери, нові конфлікти" (Дніпро. — 1978. — № 1. — С. 142). Щодо "нових вимірів

сільської теми", прикметних для роману І. Григурка, слухним видається спостереження літературознавця Г. Сивоконя: "Зображення сільської глибинки, де теж відбуваються по-своєму значні процеси, також повинне бути у нашій прозі. "Периферійна" ця правда теж для літератури обов'язкова, інакше література може стати дещо однобокою. По-моєму, І. Григурко в своєму романі якраз вгадує цю потребу, бо це потреба життя, а значить, і його вимога до літератури" [7, 137].

Тут не обійтися без суттєвого, на мій погляд, уточнення: "вгадування" Івана Григурка не мало нічого спільного з кон'юнктурним відгуком на "злобу дня". Це те "вгадування", що народжується в душі письменника, який живе болями і надіями рідної землі.

### Література

1. *Григурко І.* Далекі села. — К.: Дніпро, 1977. — 228 с.
2. *Жулинський М.* Ознаки творчого зростання // Рік'77. — К.: Дніпро, 1978. — С. 5–20.
3. *Загребельний П.* Нові обрії творчості молодих // Вітчизна. — 1977. — № 4. — С. 138–145.
4. *Кононенко П.* На нових рубежах // Літературна Україна. — 1977. — 12 липня.
5. *Мельник В.* Далекі села і близькі люди // Жовтень. — 1978. — № 1. — С. 136–142.
6. *Найкращий учитель — життя.* Розмову ведуть критик Володимир Мельник та прозаїк Іван Григурко // Ранок. — 1978. — № 2. — С. 16–17.
7. *Сивокінь Г.* Романне мислення // Український роман сьогодні. — К.: Радянський письменник, 1979. — С. 142–160.
8. *Фащенко В.* У пошуках героя нашого часу // Рік'76. — К.: Дніпро, 1977. — С. 23–30.

## ОДЕСИКА

*Федір Самойлов*



### З ІСТОРІЇ КУЛЬТУРНОГО ЖИТТЯ ОДЕСИ КІНЦЯ XIX — ПОЧАТКУ XX СТ.: БІБЛІОТЕКИ, КНИГОВИДАННЯ, ПРЕСА

У статті досліджуються сторінки історії культурного життя Одеси на рубежі XIX–XX століть. Основна увага приділена діяльності видавництва, бібліотек, проблематиці газетної і журнальної періодики.

**Ключові слова:** видавництво, газета, книга, бібліотека.

The article is dedicated to the investigation of the cultural life in Odessa at the end of the XIX — the beginning of the XX century. The work of the publishing houses, libraries and periodicals are being viewed in the article.

**Keywords:** publishing house, newspaper, book, library.

Протиріччя економічного, політичного, духовного розвитку, що були притаманні російській дійсності на межі XIX–XX ст., безумовно впливали на характер, тенденції культурного життя Одеси. Але вона, як і раніше, жила своїм яскравим, неповторним життям, в якому переплелись, органічно поєднались і європейський лоск, і колорит, темперамент, традиції, менталітет різнобарвного в національному відношенні місцевого населення.

Помітні зміни відбувались в зазначений період і в бібліотечній справі міста: значно зростає кількість бібліотек, іншим, більш демократичним, стає контингент їх відвідувачів. "В ці бібліотеки, створені для чистої публіки, — писав відомий бібліограф М. О. Рубакін, — з кожним роком входить все більше і більше читачів одного сорту, читачів з народу. Поруч з паном у капелюсі підписуються, вносять заклад й відразу висувають свої вимоги і селянин, який пройшов чи навіть не пройшов курсу народної школи, і фабричний робітник,

який пізнав грамоту вже за зрілих років завдяки недільній школі, і торговець-міщанин" [21, 94].

Як відзначали сучасники, попит на добру книгу був тоді настільки великий, що навіть у нічліжках серед босяків, чорноробів та сезонників проводились читання цікавих книжок вголос. Декілька нічліжників читали навколо читця та уважно слухали читання. З кожного слухача стягували одну копійку за читання та свічку.

Книжковий фонд бібліотек Одеси був достатнім, аби задовольнити потреби, смаки найвибагливіших читачів. В 1914 р. в Одесі було 68 бібліотек різного профілю: наукові, громадські, учбових закладів, релігійних організацій тощо. При комплектуванні їх фондів обов'язково мала враховуватись думка міністерства внутрішніх справ та народної освіти з приводу ідейної спрямованості літератури.

У 1898 році відзначалося тридцятиріччя приватної бібліотеки Бортневського. Відомий журналіст В. Дорошевич, відгукнувшись на цю подію, писав про те, що "у нас інтелігенція в більшості своїй не купляє книжок, крім календарів, а бере книжки з бібліотек" [6].

Великою популярністю користувалась міська публічна бібліотека, заснована ще 1830 року. У 1898 році її книжковий фонд нараховував 111 625 томів. Бібліотека мала 5 256 постійних читачів, її відвідувало біля 58 тис. осіб на рік [13, 60–68].

В 1907 році вона отримала назву "Одеська міська імені імператора Миколи II публічна бібліотека". Того ж року за проектом українського зодчого Ф. П. Нестурха було споруджено нове спеціалізоване приміщення для бібліотеки на нинішній вул. Пастера, в якому вона знаходиться до сьогодні. Згідно з постановою міської думи одна з залів бібліотеки, де було розміщено колекції, подаровані меценатом графом М. М. Толстим, була названа його іменем. З часом при бібліотеці був сформований музей, в якому зберігались гравюри, картини, старовинні документи, автографи видатних людей та інші матеріали, що стосувались, головним чином, історії Одеси.

Поповнювався бібліотечний фонд переважно за рахунок пожертвувань меценатів. В період з 1890 року по 1916 рік пожертви склали приблизно 75–85% нових надходжень. Тісні контакти бібліотека мала з Академією наук, різними міністерствами, товариствами, вищими учбовими закладами, іншими бібліотеками [19, 68, 83–84].

Змістовну культурно-просвітницьку роботу проводила в Одесі заснована в 1905 році Громадська бібліотека і читальня. До червня 1912 року вона розміщувалась на вул. Прохорівській, 18, потім

переїхала за адресою Тираспольська, 35. Відвідування читальні було безкоштовним, за користування книгами вдома треба було сплатити 15 коп. за одну книгу, за дві — 25 коп. У 1913 році при бібліотеці була організована комісія з дитячого читання. Для консультативної допомоги читачам тут організовувались виставки книг, друкувались методичні посібники, покажчики, списки рекомендованої літератури. В серпні 1914 року з ініціативи Одеського педагогічного товариства бібліотека взяла участь в організації бібліотечок, які, як пожертви, надсилалися у лазарети для поранених на фронтах Першої світової війни. Кількість читачів бібліотеки з 1912 по 1914 рік збільшилась в п'ять разів — з 346 до 1504 чоловік [17; 6, 10].

Багатими фондами відома була бібліотека Рішельєвської гімназії. Добре укомплектованою була наукова бібліотека Новоросійського університету, яка систематично поповнювалася найновішою літературою. Чудовими матеріалами володіла бібліотека Одеського товариства історії та старожитностей. Прекрасні альбоми і видання, присвячені образотворчому мистецтву, містились в бібліотеці Художньої культури, нею користувалися учні та випускники художнього училища. Півтори тисячі читачів за невелику плату могли користуватися літературою бібліотеки "Товариства взаємної допомоги прикажчиків-євреїв", що мала 18 тис. томів. В 1914 р. в місті функціонувало 14 приватних бібліотек. Три міські безкоштовні бібліотеки утримувались за рахунок місцевого бюджету. Крім того, в Одесі було багато солідних особистих бібліотек.

Одеса залишалась значним центром книгодрукування на півдні країни, поступаючись в цій справі лише Петербургу, Москві та Варшаві. Якщо на початку ХХ ст. в місті нараховувалось декілька десятків друкарень, то до 1917 р. їх було майже 160 [11, 258]. Після Емського указу 1876 року про заборону україномовних видань, який не поширювався на Херсонську губернію, в Одесі було опубліковано декілька десятків творів Т. Шевченка. Тільки в одній збірці поезій "Проліски", виданій у 1893 році, було вміщено 14 віршів Т. Шевченка [20]. За першу половину 1890-х років кількість виданих в Одесі книжок та їхні тиражі помітно зросли. Так, в 1891 році в місті було надруковано 726 творів загальним тиражем 1850 тис. примірників. В 1894 році побачили світ 1182 творів тиражем 3348 примірників [8, 106]. Абсолютна кількість видань (до 80%) друкувалась російською мовою, 5% — на івриті та їдиш, 15% — іншими мовами.



Одним з відомих одеських видавців був Юхим Фесенко, який ще в 1883 році заснував в місті друкарню й видавав серед іншого ікони, лубкові картини в українському стилі, листівки з текстами народних пісень і нотами, ілюстровані митцем А. Жданою, та книги етнографічно-побутового змісту ("Весілля" М. Лисенка).

Надзвичайно вагомий внесок у розвиток друкарської справи в Одесі зробили німці П. Францов, А. Шульце, Л. Нітче та ін. Наприкінці XIX ст. їхні друкарні продовжували лишатися найбільшими в місті. Наприклад, в друкарні Петера Франкова, яка знаходилась на Італійській (Пушкінській) вулиці, 20 і в якій працювало до 100 робітників, видавалися деякі газети, літературні твори, звіти, каталоги тощо. Тут в словолитні виготовлялося 75–100 пудів шрифтів на рік тільки для власної друкарні [26, 38–39]. На межі століть дім на вул. Пушкінській разом з друкарнею став власністю Товариства південно-руської друкарської справи, утвореного у 1894 році [24, 14–15]. Широковідомою в краї була друкарня, заснована ще у 1849 році саксонським підданим Людвігом Нітче. Вона розміщувалася на вул. Поліцейській, 30. Тут видавали твори й брошури всіма європейськими мовами. З урахуванням тогочасних європейських технічних досягнень у друкарській справі виконували замовлення на газети, прейскуранти, афіші, виготовляли літографії малюнків, портретів, нот, візитних карток, векселів, бланків й т. п. олівцем, пером, різцем на камені тощо. У друкарні видавалася наукова література історичного характеру (наприклад, "Одесса. Исторический и торгово-экономический очерк Одессы в связи с Новороссийским краем" Симона Бернштейна, "Исторический очерк Одессы. К столетию со дня завоевания"), ілюстровані путівники по Одесі В. Коханського та Г. Москвича та ін. Наприкінці XIX ст. в друкарні працювало 30 робітників, які виробляли продукції на 26-30 тис. руб. на рік [24, 14–15]. У 1914 році друкарнею володіли брати Густав та Герман Нітче. Вартість продукції їхнього підприємства зросла в порівнянні з 1898 роком і досягла 45 тис. руб. [25].

У 1869 році пруські піддані Август Шульце та Генріх Ульріх відкрили в Красному провулку, 3 друкарню, літографію та словолитню. Основним її замовником в перші роки діяльності став відкритий у 1865 році Новоросійський університет. В наступні роки були надруковані 25 томів університетських "Записок...", 5 томів "Записок Общества естествоиспытателей", декілька випусків "Каталога библиотеки..." [3].

Фірма, якою співвласники керували спільно, проіснувала 10 років. Потім вона була розділена. А. Шульце залишив за собою словолитню, а Г. Ульріх — друкарню. По його смерті нащадки продали її П. О. Зеленому, редактору "Одесского вестника". Вона стала називатися "Экономическая типография" [18, 87–88].

В подальшому А. Шульце придбав типографію та літографію, які об'єднав із своєю словолитнею. Нова фірма отримала назву "Типо-літография и словолитня А. Шульце". Тут друкувались різні каталоги, "Ведомости Одеського городского общественного управления" та "La Russie Cjmmersiele" брошури, книжки, в тому числі краєзнавчого характеру. Серед них — "Исторический очерк Одессы с 1794 по 1803 год" А. Орлова, "К истории заселения Хаджибея..." В. Яковлева. Саме в цій друкарні міське управління замовило видання ювілейної книги, присвяченої 100-річчю міста, — "Одесса. 1794–1894".

Цікавим і значним явищем громадсько-політичного і культурного життя Одеси була її періодична преса. Вона була досить різноманітною за своєю політичною, ідейною, естетичною спрямованістю, видавалася переважно російською мовою. В середині 1890-х років в місті виходило дев'ять періодичних видань загального та тринадцять спеціального характеру. Найбільш відомими серед них були: "Ведомости Одесского Градоначальства", "Новороссийский телеграф", "Одесский листок", "Одесские новости" та ін. [10, 76–83].

Ідейну спрямованість абсолютної більшості офіційно діючих періодичних видань можна визначити як лояльність до влади. Треба було мати чималу сміливість, мужність, щоб опублікувати матеріали, які могли б не сподобатись хоч і місцевому, але все ж таки начальству. До того ж цензура пильно стежила за тим, щоб навіть помірковано-ліберальні ідеї не потрапляли на шпальти місцевих газет. В той же час преса, яка беззастережно, не хехтуючи ніякими засобами, ставала на захист самодержавства, православ'я, російської великодержавності, отримувала від влади і моральну, і матеріальну підтримку. Типовою в цьому сенсі була газета "Новороссийский телеграф". 1 січня 1899 року в ювілейному номері (з приводу 30-річчя газети) відзначалось, що за час свого існування газета змогла заслужити у влади міцну репутацію "єдиної справді руської газети на півдні Росії". Політичне кредо газети, як це з похвалою відзначали на урочистостях її покровителі, полягало у підтримці всіх, хто сповідував ідеї "руського націоналізму, православ'я, споконвічної та непорушної відданості народу своєму монархові..." [22, 155].

"Новороссийский телеграф" був таким же місцевим підголоском "Московских ведомостей" в Одесі, як "Киевлянин" у Києві та "Бес-сарабец" у Кишиневі. Катков і Магницький в Москві, Піхно та Шульгін у Києві, Крушеван у Кишиневі та Озмідов в Одесі були поєднані загальною духовною спорідненістю: жорсткою нетерпимістю до найменших проявів лібералізму, (не говорячи вже про демократизм, який проголошувався несумісним з особливим історичним шляхом розвитку Росії), проповіддю поліцейських ідеалів "держиморди", лютою ненавистю до українців, поляків, євреїв, закликами до "міцної руки", організацією доносів, поширенням брехні, пліток, компромату, як зараз говорять, щодо своїх опонентів. При цьому все це подавалося як прояв справжнього патріотизму, піклування "про благо свого багатостраждального народу". Сам Озмідов, який неодноразово називав себе, в першу чергу, купцем, а потім вже редактором, був тим типом провінційного видавця, який перетворив редаговану ним газету, з одного боку, в засіб наживи — він міг того чи іншого підприємця, комерсанта, лавочника, навіть фабриканта чи фінансиста піднести, якщо ті сплачували на його вимоги солідні гроші, чи довести до краху. З іншого боку, керована ним газета стала, як писали опоненти, "непристойною корчмою": на словах "дешева народна газета" виступала начебто за інтереси народу, насправді ж вона допомагала владі тримати цей народ у покорі. Для цього вміло використовувались не найкращі якості значної частини самого народу — люмпенська свідомість, ксенофобія тощо.

Виступаючи з позицій псевдопатріотизму, газета не обмежувала себе ніякими принципами, поглядами, переконаннями. Для її хазяїв слова "вибори", "демократія", "громадська думка" й т. п. були вже достатнім приводом для нападу. "Сам Озмінов — птах, мабуть, і невеликий, — писала про нього критика, — але він має в своєму розпорядженні друкарню, монопольне право щоденно вести публічну бесіду з натовпом, не обмежуючи себе при цьому ні формою мови, ні темою бесіди... Такі органи, з такою могутньою зброєю в руках так же розбещують масу, як і якийсь Альказар. Але він у сто разів небезпечніший, бо на дверях Альказара, крім червоного ліхтаря та портрета дівичі Валерії у визивній позі і з задерними догори напівпрозорими спідничками, нічого іншого немає, тоді як на фасаді газетного Альказара нахабна рука викинула прапор, на якому з дивною безсоромністю написано: "В ім'я блага суспільства" (??). А під прикриттям цього прапора та напису коять паскудства" [12].

Озмідов, наприклад, прославляв ту трупу і тих гастролерів, які давали безкоштовні квитки, замовлення для друкування афіш саме в його друкарні, навіть якщо це були найбездарніші артисти [16]. Як справжній гангстер, стягував він великі шмати від підрядників за нерозголошення у пресі їх грабіжницьких махінацій. Озмінова боялися. Від нього інколи змушені були захищатися навіть одеські цензори і жандарми: він скаржився "наверх" на недостатню "політичну пильність" тих чи інших. Взагалі ж ці дві сторони, як правило, знаходили спільну мову, розуміли і підтримували одна одну.

Кількість місцевих періодичних видань неухильно зростала. Якщо в кінці XIX ст. в Одесі видавалось біля 20, то в 1905–1913 рр. — понад 40, а в 1913–1914 рр. — 60 місцевих газет. Серед щоденних газет найбільш популярними були: "Вечерняя почта", "Одесская почта", "Одесский курьер", "Одесский листок", "Гут morgen", "Шолом алей-хем" на їдиш, "Одесская газета на немецком языке", "Христианский народный вестник" німецькою мовою, крім того — щотижневики, щоквартальники. В місті видавались і безкоштовні газети, довідники та ін. Друкувалось також близько 30 журналів: "Акушерка", "Баптист", знаменитий таїровський "Вестник виноделия" з додатком, "Вестник винокурения", "Дети и Общество", "Еврейский медицинский голос" та ін. Виходили журнали, пов'язані з індустрією розваг: "Дивертисмент", "Театральный листок"; для підприємців: "Торговое дело", "Торгово-промышленное обозрение", "Торговый мир" та ін. Були спеціальні видання для вчених, викладачів, студентів [11, 85–86].

В період першої російської революції великої популярності набули газети з гострою політичною сатирою. В місті виходили тоді понад півтора десятків таких газет та журналів: "Заноза", "Маски", "Нагайка", "Огонек", "Одесситка", "Смерч", "Шпилька" та ін. [2; 43–46, 56].

Серед одеських видавців було чимало яскравих особистостей. Одним з них був Г. Карант. В 1901–1902 рр. він очолював два видавництва (на вул. Пушкінській, 38 та вул. Троїцькій, 23), що випускали путівники (зокрема "Одесса, ее окрестности и курорты с картой Черного моря, планами города и театров") та буклети. Згодом він видавав сатиричні журнали "Свисток" та "Шпилька", а також газети "Народ", "Одесская газета" та "Вечерняя театральная газета". Його діяльність поширювалась також на видавництва "Вперед" та "Демос". За критичний, антиурядовий характер діяльності в 1907 році йому було заборонено проживання в Одесі. "Одесская газета" була закрыта.

Свою пресу мали в Одесі і представники правого флангу політичних сил. Видання організацій та партій цього спрямування відбивали їхню політичну платформу. Особливо агресивно поводити себе представники погромних чорносотенних організацій — одеського відділення "Союзу руського народу", очолюваного реакціонером графом О. І. Кановніциним (його бойовою дружиною "жовтосорочечників" керував колишній присяжний повірений, а в 1913–1917 роках градоначальник Одеси Б. О. Пелікан), і "Південний монархічний союз", члени якого були налаштовані на захист існуючого режиму будь-якими методами, в тому числі й насильницькими. У жовтні 1906 р. директором однієї з одеських гімназій М. М. Родзієвичем було засновано одеську організацію "Союз істинно руських людей", яка ставила за мету виховання народу і особливо молоді в дусі чорносотенно-монархічних ідеалів. У чорносотенців був свій друкований орган "За царя и Родину", який редагував О. І. Кановніцин. Уже в редакційній статті першого номера газети наголошувалось, що "Союз..." буде боротись "з усіма лібералами і конституціоналістами, які мріють під виглядом оновлення Росії нав'язати невластиві їй іноземні порядки" [9]. Багато матеріалів цього видання були спрямовані проти будь-яких проявів національних прагнень українського та інших поневолених народів.

Серед правих організацій була й заснована в травні 1908 року Б. О. Пеліканом одеська палата "Союзу Михаїла Архангела" — відділ чорносотенної організації, на чолі якої стояв завзятий реакціонер В. М. Пуришкевич. Її члени були відомі своїми хуліганськими бешкетами, прагнули залучити в свої ряди молодь, створивши при палаті студентський відділ. Ними видавалась газета "Южный баян". Більшість публікацій газети відрізнялась непримиренним антизахідництвом, намаганням зберегти "історичні надбання" російського народу — самодержавство, православ'я, селянську общину, привілей дворянства тощо.

На хвилі революційних подій 1905 року за короткий час в Наддніпрянській Україні виникло декілька десятків культурно-просвітницьких товариств — "Просвіт", які раніше існували лише в Галичині. Вони ставили собі за мету сприяти розвитку української культури і підвищенню національної свідомості шляхом освіти рідною мовою, створення національних шкіл, бібліотек, організації і проведення лекцій, вистав, книготоргівлі та ін. Ініціювали відкриття "Просвіти" в Одесі члени Громади, які на зборах 30 жовтня 1905 року при-

йняли рішення про її утворення [4]. 22 листопада 1905 р. статут товариства було направлено градоначальнику, який затвердив його 25 листопада. В статуті визначалась основна мета товариства — "допомогти культурно-просвітницькому розвитку українського народу в м. Одесі". 27 грудня 1905 р. відбулися перші офіційні загальні збори товариства, яке на той час нараховувало 158 членів [4].

Незважаючи на спротив властей і поліції, просвітяни почали видавати свою газету, яка протягом трьох місяців виходила під різними назвами. Перша вийшла самочинно 1 січня 1906 року російською мовою під назвою "Народное дело", хоча основна частина матеріалів була надрукована мовою українською. Редакція газети, контора якої знаходилась на вул. Херсонській, 32, ставила за мету будити свідомість українського народу, пояснювати йому його потреби і права [27, 148]. Влада дала поліції наказ заарештувати і знищити весь тираж. Широка хвиля протестів проти цього розпорядження дозволила зберегти видання газети. 3 січня міська влада уступила, і 8 січня 1906 року одесити отримали першу в історії міста офіційно дозволена українську політичну, економічну, наукову і літературну газету "Народна справа", яка стала продовженням "Народного дела". Редактором обох газет був І. Луценко. У редакційній статті зазначалось, що "Народна справа" "буде кликати до єдності та до національного життя зрушені та спольщені частки інтелігентної української громади" [15]. Майже половину номера посідали матеріали про перше українське віче в Одесі, подавалися виступи на ньому С. Шелухина і Д. Сигаревича. Відзначалось, що перший промовець, зупинившись на історичних віхах, методах нищення царатом автономії України, в кінці робив все ж таки оптимістичний висновок — український народ зберіг свою самобутність, не забув своє коріння і саме це є запорукою зростання нової автономії країни, її свободи. Газета виклала і зміст промови Д. Сигаревича, який з надією відзначав, що "український народ сам допоможе зробити велике діло єднання російських народів на ґрунті автономії, свободи, братерства й признання чужого права". В газеті було також вміщено матеріал про домагання частини одеського студентства вживати термін "Україна" замість історично хибного "Малоросія", що є наслідком русифікаторської політики [23, 125–126]. Але цей номер газети за розпорядженням властей був заарештований. Просвітяни домоглися дозволу на видання української газети "Вісті". Напряма газети було визначено у редакційній статті,

в ній, зокрема, зазначалось: "Ми в своїй українській газеті, уникаючи всякого шовінізму, матимемо на першому місці інтереси рідного українського народу в його суцільності. Ми стоятимемо за однакові і рівні права всіх народів Росії на їх національно-культурне і політичне життя; за найширшу і найбільшу освіту кожної людини на її національному ґрунті; за децентралізацію і право в баєвому і місцевому житті на широке самоуправління". Всього у лютому-березні 1906 року вийшло 5 номерів газети, після чого вона була заборонена. Видання українських газет в Одесі надовго припинилось.

Невдовзі, а саме — 28 листопада 1909 р., за наказом міністра внутрішніх справ Російської імперії та за розпорядженням одеського генерал-губернатора було закрито й саме "Українське товариство "Просвіта" в Одесі" [5].

Але боротьба активістів українського руху в місті не припинилася: в лютому 1910 р. було засновано "Одеський український клуб", а наступного року — у квітні 1911 р. — спілку "Українська Хата", яка на 1912 р. нараховувала 209 членів [14, 42]. Головна мета цих організацій — задоволення національно-культурних потреб української громади міста. У 1915 р. завдяки зусиллям членів товариства "Українська Хата", і в першу чергу А. Ніковського, почалося видання журналу "Основа". В журналі друкувалися твори відомих українських культурно-освітніх діячів: В. Винниченка, О'Коннор-Вілінської, М. Воропая, Олександра та Михайла Грушевських, Д. Дорошенка, А. Ніковського, С. Павлинка (С. Шелухіна), С. Русова, С. Єфремова. Г. Чупринки та ін. [4]. Через військові дії, вже після третьої книги, часопис перестав виходити.

Говорячи про одеську пресу, на наш погляд, доречним буде коротко згадати й про умови, в яких вона існувала. Звичайно, були погроми, підпали редакцій газет, побиття журналістів, вигнання їх з міста, якщо вони насмілювалися казати "правду в очі" місцевим князькам. Але, передусім, йдеться про більш езуїтський, випробуваний спосіб "наведення порядку" в цій сфері — про цензуру. Обмеження, що накладалися нею на пресу, інші видання, часом були просто дивними. Можна було критикувати... абіссінського негуса, китайського імператора, еміра бухарського, передруковувати публікації якоїсь центральної чи навіть зарубіжної (наприклад, французької "Фігаро") газети з оцінкою виступу того чи іншого актора, співака, балерини, театральної трупи, але не більше. Був випадок, коли цензор у театральній хроніці про спектакль "Гамлет, принц Датський" закре-

слив останні два слова назви, мотивуючи це тим, що про датських принців не можна говорити без дозволу міністерства імператорського двору, тому що імператриця Марія Федорівна сама "з датського королівського дому". Про це писав у свої спогадах голова одеського цензурного комітету А. Є. Єгоров [7, 472].

Головна мета цензури — боротися з ідеями, що могли загрожувати існуючому режиму, приховувати від громадськості неблаговидні, а інколи і злочинні дії тих чи інших можновладців. Ту ж саму мету переслідувала й одеська цензура. Однак за своєю завзятістю, запопадливістю вона часто перевищувала столичну. Провінціали намагались довести, підтвердити свою відданість центрові. Тому чималу частину заміток, що заборонялись до публікації в Одесі, Головне управління у справах друку дозволяло, інколи навіть із зауваженнями на адресу місцевого начальства та цензури за занадто жорстку позицію. Так, у 1896 році курйозно відомий одеський градоначальник П. О. Зелений скаржився Головному управлінню цензури на те, що місцева цензура пропустила в "Одесских ведомостях" фейлетон "На льоту", який містить глузування над чиновниками, в котрих весною начебто розливається жовч. На це з Петербурга йому відповіли: "Якщо Микола I дозволив до друку "Мертві душі", то зараз друкування такого невинного жарту про те, що у чиновників розливається жовч, є просто дрібничкою".

Одеські цензори своїм "мистецтвом" часто не поступалися найбільш суворим столичним колегам. Серед останніх особливо виділявся цензор Красовський, який викреслив з куховарської книги слова "поставити пиріг на вільний дух" та заборонив статтю "Про шкідливість грибів" на тій підставі, що "гриби — пісна їжа православних, і писати про їх шкідливість, значить підривати віру та поширювати невір'я".

Але, крім місцевої цензури, над одеськими газетами тяжіли ще й Головне управління цензури та "невсипне око" градоначальника. До того ж газети часто притягувались до суду нечистими на руку, викритими у своїх лихих махінаціях особами, що перед громадськістю вдавали себе за безвинно скривджених та принижених. Де за хабарі, де через залякування суддів та свідків, найнятими для цього злочинцями, де користуючись заступництвом вищих посадовців, їх прямим тиском на правоохоронні органи, вони ще й доводили свою "правоту". В умовах недемократичної суспільно-політичної системи



необ'єктивним, залежним від влади правосуддям неправі часто проголошувались правими.

Таким чином, наприкінці XIX — на початку XX ст. Одеса була не тільки потужним торгово-економічним центром Російської імперії, але й посідала провідні позиції в культурному житті країни. Серед іншого це проявилось у значній кількості та результатах роботи діючих тут бібліотек, видавництв, які, проте, мали свою специфіку, зумовлену особливостями економіки міста, етнічним складом, традиціями та менталітетом його населення.

### Література

1. Губарь О. Й. 100 вопросов "за Одессу". — Одеса, 1994.
2. Демченко Е. П. Сатирическая пресса Украины. 1905–1907 гг. — К., 1980.
3. Державний архів Одеської області. — Ф. 2. — Оп. 1. — Спр. 3221-А. — Арк. 3.
4. Державний архів Одеської області. — Ф. 2. — Оп. 1. — Спр. 879. — Арк. 149.
5. Державний архів Одеської області. — Ф. 2. — Оп. 7. — Спр. 314.
6. Дорошевич В. На кончике пера // Одесский листок. — 1898. — 7 сентября.
7. Егоров А. Е. Страницы из моей жизни (1889–1891): Воспоминания // Исторический вестник. — 1912. — Кн. 1.
8. За царя и Родину, 1907. — 7 февраля.
9. Загоруйко В. По страницам истории Одессы и Одесщины. Вып. II. — Одеса, 1960.
10. Звездич П. Культурная Одеса // Южнорусский альманах. — Одесса, 1894.
11. Історія Одеси. — Одеса, 2002.
12. Краев С. М. "Новороссийский телеграф" и его сподвижники. (Материалы для характеристики провинциальных газет). — Одесса, 1881.
13. Лазаревич С. Духовная жизнь Одессы // Южнорусский альманах. — Одесса, 1900.
14. Мисечко А. І. Український рух в Одесі наприкінці XIX — на початку XX ст. — Одеса, 2006.
15. Народна справа. — 1906. — № 1. — 8 січня.
16. Оса. Разговоры // Одесские новости. — 1900. — 19 декабря.
17. Отчет Одесской общественной библиотеки за десятилетие 1905–1915 гг. — Одесса, 1915.
18. Плаксин С. Торгово-промышленная Одесса. — Одесса, 1901.
19. Попруженко М. Г. Одесская городская публичная библиотека. 1830–1910 гг. (Исторический очерк). — Одесса, 1911.
20. Проліски. Збірка. Поезії. — Одеса, 1893.

21. *Рубакин Н. А.* Этюды о читающей публике. Факты, цифры и наблюдения. — С.Пб., 1895.
22. *Самойлов Ф. О.* Шляхом національного відродження: українська преса у 1905–1907 рр. // Українська періодика: історія і сучасність. — Львів, 1993.
23. *Самойлов Ф. О., Скрипник М. О., Ярещенко О. Т.* Одеса на зламі століть (кінець ХІХ — початок ХХ ст.). — Одеса: Маяк, 1998.
24. *Фабрично-заводская и ремесленная промышленность Одесского градоначальства Херсонской губернии и Николаевского военного губернаторства в 1898 году...* — Одесса, 1899.
25. *Фабрично-заводские предприятия Российской империи (Исключая Финляндию).* Издание второе. — Птг., 1914. — № 2700 (3).
26. *Ф. Р-й.* О положении типографского дела в Одессе // Записки Одесского отделения императорского русского технического общества. — 1889. — ноябрь-декабрь.
27. *Шевченко О.* Роль Товариства "Просвіта" у становленні української національної преси в Одесі на початку ХХ ст. // Одеська "Просвіта": минуле, сучасне й майбутнє. Матеріали науково-практичної конференції. — Одеса, 25-26 листопада 2005 р. — Одеса, 2006.

## РЕЦЕНЗІЇ

ДОБРИЙ УРОЖАЙ НА НИВИ  
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Наукові записки. — Вип. 64, ч. 1. — Серія: Філологічні науки (літературознавство). — Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2006. — 292 с.;  
 Наукові записки. — Вип. 64, ч. 2. — Серія: Філологічні науки (літературознавство). — Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2006. — 280 с.



Шістдесят четвертий випуск "Наукових записок", виданий Кіровоградським державним педагогічним університетом імені Володимира Винниченка, присвячено доктору філологічних наук, професору Василю Петровичу Марку з нагоди 45-річчя науково-педагогічної праці та 70-річчя від дня народження. У передньому слові до збірника професор Микола Зимомря не лише характеризує науковий доробок (зокрема ґрунтовну монографію "Основа творчих шукань") ученого, до слова якого прислухаються вітчизняні й зарубіжні дослідники, а й веселковими фарбами малює портрет друга, щирої людини, що дбає про втілення в життя правди і краси на

педагогічній ниві. У науковому снопі Василя Марка — низка досліджень творчості таких майстрів слова, як Г. Квітка-Основ'яненко, Панас Мирний, В. Стефаник, М. Коцюбинський, В. Винниченко, М. Куліш, Є. Маланюк та багато інших.

У двох томах збірника представлено чимало праць різної проблематики чи не з усіх вузівських і наукових центрів України. Особливий жмуток у ньому становить кропітка праця над поверненням до орбіти української літератури письменників Закарпаття — рідної землі Василя Марка, тож не випадково значну частку студій "Наукових записок" становлять розвідки, присвячені видатним діячам цього прекрасного краю (Ю. Балеги, М. Бочко, Н. Вигодованець, Н. Ференц, що окреслюють життєві й творчі обрії Костя Вагилевича, Федора Коваля, Василя Довговича та Зореслава).

Закономірною є наявність широкого спектру проблематики, висвітленої на сторінках збірника, який містить актуальні й глибокі літературознавчі дослідження, включені в сучасний науковий і мистецький контекст, адже літературне сьогодення вимагає не лише нової рецепції теоретичних і творчих здобутків, а й системного, фахового підходу до їх вивчення. Тому, ставши стрижнем "Наукових записок", багаторічний досвід невтомної праці професора Василя Марка об'єднав навколо себе велику когорту представників наукових шкіл з усієї України, різного віку і статі, проте фахівців високого рівня, дослідження котрих і репрезентовано в двотомному збірнику.

Левову частку "Записок" складають розвідки, центром аналізу в яких є аспекти поетики художніх творів. Відкриває цю рубрику праця самого ювіляра "Осяяння як момент художньої концепції Василя Симоненка". До складу рубрики увійшли статті **В. Барчан** "Екзистенційна модель митця в поемі Т. Осьмачки "Поет", **Ю. Безхутрого** "Модерністські інтенції в прозі М. Хвильового", **Д. Грибовської** "Сатиричні поеми І. Франка з циклу "Із злоби дня" збірки "Давнє й нове": питання поетики", **І. Зимомрі** "До питання про сутність взаємодії: раціональне та ірраціональне в "Романі про людське призначення" Емми Андіївської", **М. Зимомрі** "Достосованість змістового коду та його інтерпретації у духовному тексті" — з першого тому та праці **О. Козій** "Роман Івана Чендея "Птахи полишають гнізда..." як динамічний портрет особистості на зламі двох епох", **А. Козлова** "Душа бездушного", **І. Лівницької** "Психологізм прози Л. Первомайського як відображення естетичної позиції автора (на матеріалі збірки "Оповідання не для розваги" Л. Первомайського)", **Ж. Ляхової** "Український вітаїзм і філософія охлосу", **Г. Маковей** "Табу і сублімації в художньому світі Ліни Костенко (на матеріалі інтимної лірики)", **В. Сасенко**

"Синтез мистецтва і музика як літературний текст — домінуючі поетики В. Домонтовича", **О. Тарана** "Еволюція художнього мислення Ліни Костенко у перших трьох збірках", **О. Шульган, С. Карпової** "Майстерність психологічного аналізу в романі В. Домонтовича "Без ґрунту" — з другого тому.

Музика, архітектура, колористика та безліч синестезійних образів у творах В. Домонтовича стали предметом ґрунтовного аналізу в публікації В. Саєнко. Докладне вивчення складного світу мікропостики додає нових штрихів до розуміння масштабної творчої палітри письменника-інтелектуала, дослідження котрої під силу, очевидно, таким же вченим, у яких науковий аналіз дихає повітрям місткої, згущеної художності.

Окремий острівця у цьому річищі становлять дослідження графій міфопоетики, актуальної для української культури. Це такі публікації, як "Міфічне мотивування і міфічна метафора в індивідуальному авторському міфі Богдана-Ігоря Антонича" **О. Буряк**, "Сольярна символіка в ліриці Б.-І. Антонича" **Л. Голомб**, "Своєрідність інтерпретації концепції світу у творі "Покорчене озеро" Павла Загребельного" **Н. Заверталюк**. І це вагомий аспект колективного дослідження, що органічно випливає з потреб та зацікавлень сучасної науки про художнє слово.

Інтерес представляє і цикл публікацій, у котрих ідеться про функції і місце документальної літератури, — "Специфіка відтворення хронотопу в щоденниковому жанрі" **О. Галича**, "Публіцистична майстерність Ліни Костенко" **О. Гуманенко**, в яких проаналізовано лексику, синтаксис, емоційну тональність публіцистичних жанрів, що ними послуговуються видатні митці.

Жанрово-стильові аспекти творчості висвітлено у статтях "Жанрово-стильові параметри української драматургії постмодерної доби" **О. Бондаревої**, "У зорепадах слів і ягодах калини" **К. Дуба** та "Белетристика на науковому тлі": своєрідності жанру (на матеріалі творчості Д. Гуменної та Вал. Шевчука)" **М. Лаврусенко**. Дослідження **О. Бондаревої**, полемічне за своєю суттю, спираючись на широке коло простудійованих драматургічних текстів останніх десятиліть, одними з присутніх причин трансформаційних процесів у жанротворенні називає синтез української драми з міфом та вивільнення драматургів з об'ємів канонічної системи, наслідком чого стала поява стійкої тенденції до викристалізування нової, оригінальної за формою та глибокої за змістом, драми. Стаття **К. Дуба** присвячена аналізу "Дружніх бесід..." Ігоря

Добрянського та Василя Марка, зосереджених навколо питань жанрової своєрідності (радіопубліцистичні бесіди) та літературознавчої майстерності. У розвідці М. Лаврусенко на прикладі творів Д. Гуменної "Благослови, Мати!", "Родинний альбом", "Минуле пливе у прийдешнє" та Вал. Шевчука "Мисленне древо" докладно проаналізовано малодосліджений, але самобутній жанр наукової белетристики. Залучивши до теоретичної бази широке коло літературознавчих досліджень (від праць І. Франка та О. Потебні до здобутків сучасної науки), дослідниця простежує розвиток жанру есею? в українській літературі та окреслює жанрову специфіку зазначених творів.

Питання інтертекстуальності постає головним напрямком дослідження у розвідках "Ліна Костенко: інтимна рефлексія в українському поетичному контексті" С. Барабаш, "Онїричний простір та онїрична інтертекстуальність у ліриці Василя Стуса" Г. Віват та "Антивоєнний роман Ремарка і Гончара: феномен містерії зла" М. Гуменного, а також "У роздумах про "Блаженного мужа" (псалом I в українському історико-літературному контексті)" Т. Мейзерської, в яких зіставляються твори як вітчизняних, так і зарубіжних авторів задля висвітлення своєрідності творчих здобутків письменників та органічних зв'язків української і західноєвропейської літератур, як і характеризується явище автоінтертекстуальності (на прикладі творчості В. Стуса).

Докладно й цікаво аналізується процес міжлітературної рецепції в роботах О. Білоус, В. Вишинського, О. Дорофтея. Стаття О. Білоус "Багатовимірність причинного зв'язку на рівні рецепції та перекладу" окреслює особливості процесу сприйняття української літератури в інонаціональному середовищі за чотирма рівнями: інформативним, самоцінним, критично-оціночним та інтерпретаційним на прикладі німецькомовної рецепції української літератури в координатах діаспори. З огляду на зростаючий інтерес до імагології у світовій науці на фоні загальної глобалізації така рубрика видається особливо своєчасною.

Провідним прикметам наукового осмислення німецької літератури, здійсненого Іваном Франком, присвячено публікацію В. Вишинського "Жанрово-стильові особливості драми Гергарта Гауптмана в інтерпретаціях Івана Франка". Важливою є також увага до проблем німецько-української наукової і творчої взаємодії, яка має місце в статті О. Дорофтея "Цивілізаційні виміри української культури в німецькомовних наукових публікаціях Івана Франка". Названі

дослідження розкривають грані наукового таланту І. Франка, який розпочав потужний процес реінтеграції української культури в європейську систему естетичних цінностей.

Теоретичні аспекти сучасного літературознавства знайшли посутнє відображення у ґрунтовних публікаціях Г. Клочека *"Рецептивна естетика й рецептивна поетика: потреба і можливості діалогу"*, де якій розглядається перспектива та необхідність діалогу між рецептивною естетикою та рецептивною поетикою, досвід творення котрого в українському літературознавстві вельми багатий, та Р. Гром'яка *"Про осмислення "викладових форм" і про наратологію"*, в якій ідеться про "доцільність співвідношення / розмежування кількох етапів/ рівнів розвитку оповідно-розповідного слова як мистецтва літератури".

Літературний процес є предметом прискіпливої уваги М. Кодака та Л. Сеника у статтях *"Інтелектуальне паломництво або ігри на мані постмодерну"* і *"Українська література ХХ: погляд крізь століття"*.

М. Кодак окреслює визначальні риси постмодернізму та їх оприявлення у вітчизняній літературі, причому звертається не лише до класичних зразків українського постмодерну — "Перверзій" Ю. Андруховича та "Вічного Івана" В. Міняйла, — а й до здобутків модернізму та реалізму, простежуючи у такий спосіб витoki формування сучасної літератури.

Дослідження Л. Сеника вводить суто літературні явища у історико-соціальний контекст ХХ століття, простежуючи шляхи творчості різних письменників не так з точки зору літературної довершеності, як з позицій історично-об'єктивного підходу до епохи комуністичного тоталітаризму. Автор удається до рішучих, але, безумовно, справедливих оцінок українського письменства, які, проте, позбавлені невинуватої гостроти і спонукають до нових, актуальних досліджень літературного процесу недалекого минулого.

Таким чином, "Наукові записки" становлять собою потужний, вагомий доробок учених, що є результатом багаторічних вдумливих досліджень, які й уможливили вихід солідного наукового видання. Слушною видається систематизація публікацій збірника за певними тематико-проблемними рубриками, що позитивно позначиться на його структурній цілісності та зробить зручним для читачів, хоча й наявний спосіб укладання статей (за алфавітом) теж має свої переваги, принаймні з формального боку.

Безумовно, рівень фаховості опублікованих розвідок є справді високим, що зумовлено постаттю вченого, навколо якого об'єдналися наукові пошуки літературознавців, — Василя Петровича Марка.

Євгенія ГЕНОВА

## ОСЯГНЕННЯ МІСТЕРІЇ ПЕРЕВТІЛЕНЬ

Скупейко Л. І. Міфопоетика "Лісової пісні" Лесі Українки. — К.: Фенікс, 2006. — 416 с.

Драма-феєрія Лесі Українки "Лісова пісня" є унікальним знаковим твором української літератури, який відбиває своєрідність національного світовідчуття і національної феноменології, явленої як синтез логосу і мелосу. Об'єктом системного наукового аналізу Л. І. Скупейка стали знаковість української міфопоетики, феномен модерністського мовлення як дискурсивної практики, втілені у шедевр Лесі Українки.

Безсумнівно, слід віддати належне авторові монографії, який взяв на себе сміливість виявити закономірності модерністського міфосвіту на основі поетики одного, хай навіть геніального (!), тексту, зібравши в єдине ціле спостереження над художньо-образною системою драми, її архітектонікою, хронотопом, поетикою. Дослідник надає читачеві можливості всеохопного осягнення тексту завдяки представленому у додатку чорновому автографу "Лісової пісні". Це дозволяє зазирнути у творчу лабораторію Лесі Українки, уявивши процес творення Слова, який набу-





ває у творчості поетеси самодостатнього значення та існує як певний дискурс у площині модерної знаковості.

Привертають увагу і наведені як своєрідний прототекст записи волинських пісень, здійснені переважно самою Лесею Українкою, що відкривають чарівний світ поліського мелосу, представлений у звуковій палітрі драматургії перевтілень. Як відомо, міфопоетика пієси означена передусім магією мелійно-екзистенційних перетворень. Драматична колізія "програється" на мелійному рівні, оскільки екзистенційні лейт-теми, які фіксують етапи трансформації Мавки і Лукаша, нумеруються в тексті драми, характеризується динаміка їх відтворення (і протікання), що і створює феєрію міфопоетичного дійства. Не випадково мелос як депоняційна сутність складав першооснову міфу, про що чимало писали дослідники.

У "Вступі" до монографії окреслено сферу вжитку, аспекти функціонування у сучасному літературознавстві понять "міфопоетика", "міф", "міфологія", "міфотворчість". Особливу увагу Л. І. Скупейка привернув слов'янський контекст дослідження означених термінів, причому, наведені і проаналізовані праці Є. Мелетинського, В. Топорова, І. Зварича дають авторові простір для розширеного розуміння міфу. Це і нарація про сакральну історію (такий погляд формується у роботах М. Єліаде), образ універсума, модель буття, динамічна система символів і архетипів, а разом з тим і сакральне слово про космос (природу).

Л. І. Скупейко оперує поняттям міфу як інструментом художньої організації тексту. Наголошується на тому, що міфоцентричний твір зорієнтований або на конкретний міф, або на структурні принципи давньої міфології загалом. Концептуально важливим для дослідника є переконання, що міфопоетика у "Лісовій пісні" — "...літературний прийом, спосіб художнього узагальнення, якому притаманне активне освоєння міфологізованих форм свідомості" (с. 50).

У підрозділі "Боюся... переміни мрії у бутафорію" (з історії реценції драми) критично представлена історія осмислення п'єси, причому, позиція автора монографії увиразнюється у полемічному діалозі з позицією Я. Поліщука ("Міфологічний горизонт українського модернізму"). Критиці підлягає твердження Я. Поліщука про стилізацію "паралеліційної поганської сакральності" у "Лісовій пісні". Йдеться, очевидно, не про відтворення, спробу реконструкції міфу, а про його імітацію, містифікацію міфологічної символіки, що у руслі метафізичного дійства і створює своєрідну феєрію авторської гри з

можливими смислами образності. Потужність символічного мислення у "Лісовій пісні" виявляється, очевидно, у самих механізмах міфомислення поетеси, зокрема, у стилізації міфопоетичної образності, способів розгортання дії, наприклад, міфопоетики перевтілення слова (або мелосу). Імітація сакральної символіки, особливої теургійної креативності висловлювання у "Лісовій пісні" дозволяє розпізнати у ній деякі ознаки дохристиянської містерії, причому літературознавці, зокрема Т. Свербілова, розглядають містерійність драми не у жанровому, а у загальноестетичному розумінні. Таке сприйняття імітації "парарелігійної сакральності" у "Лісовій пісні" Лесі Українки і викликає побоювання Л. І. Скупейка, який категорично проти "переміни мрії у бутафорію", власне, у стилізованій міфосвіт.

Переконливо обґрунтовує Л. І. Скупейко зв'язок між специфікою написання драми та "структурно-функціональною природою змальованих у ній образів, зокрема, фольклорно-міфологічних" (с. 37). При цьому дослідник зауважує, що не варто пояснювати структуру й функціональну природу образів "Лісової пісні" лише внутрішніми факторами (індивідуальною манерою письма, імпульсивністю творчої натури, психо-емоційною екстремальністю ситуації) (с. 38). За концепцією автора, "Лісова пісня" уявляється як своєрідна художня контамінація прадавніх світоглядних форм і уявлень, колективного підсвідомого різних культурно-історичних епох.

Розкриваючи міфопоетичну модель світу у "Лісовій пісні" Лесі Українки, Л. Скупейко детально проаналізував семантику хронотопу, способи структурування сакруму в художній дії п'єси. Увагу дослідника привертає "образ світового дерева" (с. 43), який і є домінантою вертикальної координації простору в поезиці тексту. Наголошується також на актуальності опозиції верх — низ, земля — небо, вогонь — вода, чоловіче — жіноче.

Цікавим видається і аналіз функціональної заданості персонажів і образної системи загалом в контексті їх накладання на ритуальну матрицю в п'єсі. Хоча заслуговує на увагу й креативна потужність висловлювання, мовлення як чинник драматургічної дії, що виявляє непередбачувані смисли (іноді й поза авторськими інтенціями).

Енциклопедично всеохопним є представлення фольклорно-міфологічної образності у II розділі "Людина і природа" в системі міфопоетичного світосприйняття". Досліднику вдалося не лише виявити фольклорні джерела образності, але і довести, що Леся Українка не переносила безпосередньо народно-поетичні мотиви і образи. Так,

наприклад, проаналізувавши численні описи фольклорного вжитку образу Перелесника (за матеріалами Д. Зеленина, В. Милорадови-ча, П. Пономарьова та ін.), автор аргументовано робить висновок про "олітературнення цього образу": "з одного боку, він залишається відкритим щодо своїх первісних функцій і можливостей (тому зберігає міфосемантичні ознаки), з другого, — підпорядкований суб'єктивному авторському баченню, тобто виявляє риси художньо-психологічної інваріантності" (с. 135).

Загалом дослідження Л. І. Скупейка приваблює майстерністю філологічного аналізу, тонкого оперування етимологією і семантикою слова-образу. Такий підхід з позицій сучасної методології і методики літературознавчого аналізу дозволяє проникнути у магію словесної космогонії, явленої у "Лісовій пісні" Лесі Українки.

Наталія МАЛЮТІНА

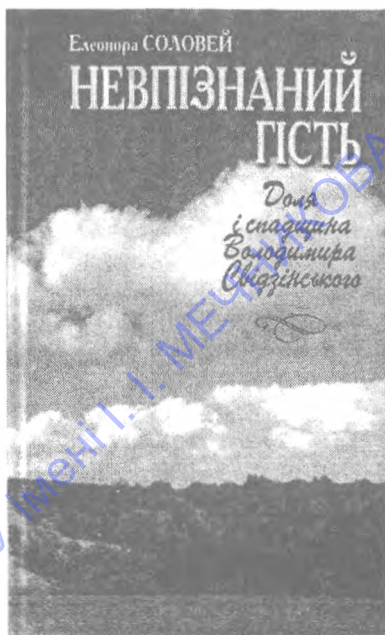
## НЕЗНИКОМЕ ПОВЕРНЕННЯ "НЕВПІЗНАНОГО ГОСТЯ"

*Елеонора Соловей. Невпізнаний гість. Доля і спадщина Володимира Свідзинського. — К.: Наукова думка, 2006. — 224 с. з ілюстр.*

В українському культурному просторі початку третього тисячоліття від Різдва Христового усталилась думка, згідно з якою здивувати читаючу громадськість є завданням малоймовірним. Такою вже є сутність культурної (а відтак і літературної) доби Постмодерну: все і про все, як здається, вже сказано, найпотаємніші таємниці людського буття вже відкриті, найінтимніші сповіді виголошено в етерах FM радіостанцій та трансльовано по TV-супутниковій мережі... Колообіг людського буття завершено. The end... Все це, звісно так, якщо взяти за точку відліку буттєву, "низову", як висловилися б українські барокові митці й мислителі, частину людського універсуму. В тій сфері, певно, відкрито й обговорено вже все. Але ця сфера насправді є лише частиною (до слова — далеко не визначальною) того великого інтелектуального космосу, в якому живе людина,

в який вона органічно, *ad fontes*, закоординується від народження у просторі та часі. І в цій універсальній сфері людського життя чудесні повернення, відкриття й прозріння не припиняться ніколи, адже їхнім джерелом є сама вища, а тому й справжня духовно-інтелектуальна сутність людини, саме її причетне перебування у Горньому Граді. Або, хоча б, одвічне прагнення до нього.

Ці дещо узагальнені міркування викликала у мене поява на початку нового тисячоліття двох знакових для читаючих українців книг, які, будучи ззовні неподібними, насправді знаходяться у прямій спорідненості. Повернутий українському й світовому читачеві двотомник творів В. Свідзінського, підготовлений професором Е. С. Соловей і монографія Е. С. Соловей "Невпізаний гість", на моє переконання, пов'язані не лише постаттю знакового українського поета ХХ століття, а й самою атмосферою духовно-інтелектуального відкриття його образу, який, мов світлина з негативу, поступово проявляється, *вияснюється* для сучасного читача. *Вияснюється* для того, щоб уже більше ніколи не зникнути. Свідомо оминемо увагою визначальну роль Е. С. Соловей у підготовці згаданого двотомника, адже в іншому разі ця рецензія повинна була б дорівнювати йому за обсягом. Згадаємо лиш про те, що ще у 1970-х провідні європейські славісти були переконані у цілковитій неможливості не те що широкого зібрання і, тим більше, видання творів поета, а й навіть сумнівались у змозі побачити коли-небудь його обличчя. Дещо випереджаючи себе, зауважу: суттєвий обшир поданих у монографії та у двотомнику поета його світлин не лише дозволяє читачеві оприсутнитись у поетичній і буттєвій реальності, що в ній перебував В. Свідзінський, а й вибудовувати зримі паралелі з сучасністю та образні проєкції у майбутнє.



Одразу слід сказати про головне: в монографії Е. Соловей постать В. Свідзінського не відрізняється від поетичного образу, який виявляється реципієнтові поезії, що вміщена у двотомнику поета. А ще — від тієї образно-асоціативної рецепції самого духу епохи, яка постає із наведених світлин. Погодьмося: сама констатація такого факту вже є суттєвим аргументом для того, щоб розглядати "Невпізанного гостя" як не лише хронологічно першу концептуальну монографію про творчість В. Свідзінського, а й як першу монографію, у якій подано адекватне до самого феномену з'яви поета в європейській культурі розуміння його присутності у буттєвому просторі антихристиянського, а тому й антиукраїнського ХХ століття. Завдяки рецензованій книзі "невпізаний гість" стає дедалі більш упізнаваним і, головне, бажаним у третьому тисячолітті. Особливо, якщо взяти до уваги системно визначені вченим константи його творчості: "На зміну негативістському бунтові проти традиції прийшло відчуття своєї вкоріненості в ній... належність до неї як органічне в-ній-буття"(курсив Е. Соловей) (с. 79).

В. Свідзінський як християнський мислитель і поет (барокове єднання), що жив у світоглядно та художньо чужо йому історичну й культурну епоху, на наш погляд, є істинним орієнтиром у сьогоденному пошукові шляхів повернення (не побоїмося узагальненого визначення) всього людства і українців зокрема до одвічних констант буття. Відзначена вченим іманентна вкоріненість поета у семіпростір традиції а ргіогі вказує на його внутрішню світоглядну опозиційність або — точніше — на свідоме небажання жити в епосі, в якій ігноруються одвічні константи українського християнського буття, а ідеї злагоди, універсального миру між людиною й людиною, людиною й суспільством, людиною й довкіллям владно й тотально протиставляється революційний ідеал "негативістського бунту проти традиції". А насправді — проти традиції християнської й української за своїм духовним наповненням. Міркуючи над образом В. Свідзінського, який постає із його поезій та, суголосно з ними — з монографії Е. С. Соловей, мимоволі відзначаю паралель між ним і одним із найбільших російських поетів ХХ століття Борисом Пастернаком. Це зіставлення є тим більш відчутним, якщо згадати класичні філософські пастернаківські рядки, що окреслюють стосунки справжнього поета з радянською епохою: "Какое, милье, у нас тысячелетье на дворе?", і порівняти їх із також класичними рядками В. Свідзінського "Не почує ані друг, ні ворог, як я добираюся до-

дому". Притаений від відчуття своєї невідповідності епосі В. Свідзінський і вільний від епохи російський геній еднаються в головному — в своєрідній поетичній "підзвітності" непроминальному сакральному началу, а не минушості. Пастернаківське, звернене до Поета "Ты вечности заложник, у времени в плену" сутнісно відповідає глибоко проаналізованій у монографії Е. Соловей поезії В. Свідзінського "Довіку б тут...". І зокрема таким її, вочевидь автобіографічним, рядкам:

Але стояти не живому  
І не бездумному, а так,  
Як дерево у темряві стоїть...  
І слухати в самотині,  
Як там, в височині,  
Де з зор насипана дорога  
Проходять вічні каравани Бога... (с. 174).

Невипадково у монографії привертено увагу до філософсько-поетичної диспозиції, яка характеризується через промовистий "образ листка, гнаного бурею" як "поширеного символу *долі політичного вигнанця*" (курсив Е. Соловей). Таке трактування постаті великого українського поета концептуалізується в дослідженні у панорамних паралелях між поетичними долями В. Свідзінського та М. Лермонтова, Г. Гайне, Т. Шевченка, О. Мандельштама, М. Волошина, Б. Лесьмяна. Ці співвіднесення мають типологічно-зіставний характер. Сам вид дослідження універсуму В. Свідзінського та його місця і значення в українському та європейському літературному процесі ХХ ст. становить, на наш погляд, ще одну значущу одиницю, яка свідчить про новизну підходу до творчості поета та відкрити цією новизною семіосферу її дослідження в компаративному аспекті. Цікавою в означеному науковому контексті є й паралель між поетичними універсумами В. Свідзінського та О. Мандельштама. Вона становить вагому смислову одиницю рецензованої монографії, адже, як зазначає автор, "Данте простягав руку Мандельштаму, а той — Свідзінському" (с. 71). У наведеному трактуванні літературної реальності 1920–1930-х років присутня не лише вказівка на закоріненість феноменів двох поетів у європейський ренесансно-бароковий контекст, а й констатація того факту (як часто буває, він став очевидним для всіх лише після появи рецензованої наукової студії), що у випадку В. Свідзінського, як і у випадку О. Ман-

дельштама, йдеться про поета-нонконформіста за світоглядною основою і, водночас, про поета-модерніста за поетикою образного висловлювання.

Суттєвою для сучасного сприйняття світогляду й поезики В. Свідзінського видається і друга частина монографії, присвячена дослідженню "Поезії як *Modus Vivendi*". В ній подається аналіз антиутопічного (проявленого як *minimum* за десятиліття до Оруеллового "1984") мислення поета, а ще пов'язаних із цим способом мислення "роздумів про перспективи людської цивілізації" (с. 144). Вказаний аспект цілком обґрунтовано виводиться автором книги із самого світогляду поета. Цікавим для розуміння глибинних джерел психології творчості В. Свідзінського є підрозділ, що має назву "Дитинність, пам'ять". Привертає увагу й підрозділ другої частини — "Урбаністична тема в поезиці В. Свідзінського". Текстологічному аналізу поезики та вивченню спадщини поета в "Контекстах, домінантах, маргіналіях" присвячено третю частину книги. У ній концептуально вирізняється аспект духовно-інтелектуальної взаємодії поета і мови, якою він творить. Відтак, корисним для вдумливого дослідника спадщини В. Свідзінського видається підрозділ "Слово як буття мови", де, зокрема зазначається: "Стосунки Свідзінського-поета з мовою вражають своєю особливою екзистенційною значущістю і тим, як довірливо він їх відкриває читачеві" (с. 158).

Концептуальне новаторство монографії "Невпізнаний гість" базується серед інших чинників і на величезному обширові опрацьованих вченим архівних та бібліологічних джерел, актуалізація яких у семіопросторові сьогодення видається не лише суттєвою, а й такою, що здатна докорінно змінити саме читацьке уявлення про феномен поета. Окремо, у цьому зв'язку, слід відзначити і ще одну менш відому, але надзвичайно важливу ділянку копіткої праці професора Е. С. Соловей як фундатора системного свідзінськознавства (хай пробачать мені цей неологізм). Йдеться про укладений вченим універсальний бібліографічний покажчик видань творів поета та праць про нього, що впродовж ХХ–ХХІ століть з'являлись в Україні та за її межами. За легкістю користування ним стоїть (це добре відомо й тим, хто укладав список опрацьованої літератури до студентської роботи) дуже важка й відповідальна дослідницька праця. В її основі є шляхетне прагнення полегшити майбутнім літературознавцям шлях до осмислення спадщини одного із найцікавіших українських поетів. А головне — зробити поетичний феномен Володимира Свідзінсько-

го явищем не забутих минулих часів, а сучасності й майбутнього. Саме це визначення є придатним до окреслення всього зробленого професором Е. С. Соловей для актуалізації феномену Свідзінського у сучасності.

Павло ЯМЧУК

## ШТРИХИ ДО ПОРТРЕТА МАЙСТРА

*Козюра І., Козюра В. Володимир Малик: Життя і творчість. — Полтава: АСМІ, 2003. — 132 с.*

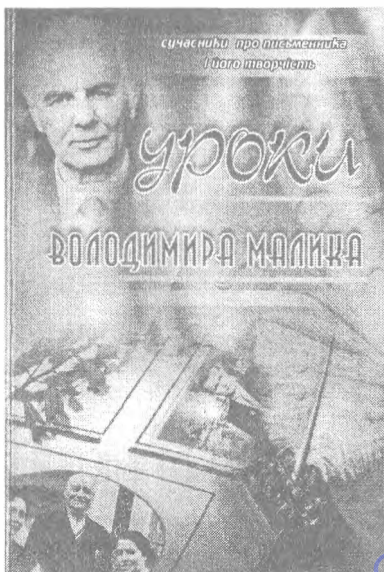
*Уроки Володимира Малика (сучасники про письменника і його творчість). — Полтава: АСМІ, 2005. — 156 с.*

Одним із найбільш авторитетних і популярних творців українського історичного роману другої половини ХХ століття називаємо, поруч з Семеном Скляренком, Павлом Загребельним, Юрієм Мушкетиком, Романом Іваничуком, Раїсою Іванченко, і Володимира Малика — автора написаних протягом 60–70-х років романів "Посол Урус-шайтана", "Фірман султана", "Чорний вершник", "Шовковий шнурок", які склали тетралогію "Таємний посол", а також низки творів 80–90-х років: "Князь Кий", "Черлені щити", "Горить свіча", "Чумацький шлях", "Князь Ігор".

Про популярність історичних романів В.Малика промовисто свідчить той факт, що загальний тираж творів письменника, виданих в







Україні, складає понад два мільйони примірників. А ще ж твори В. Малика друкувалися і за межами його батьківщини — англійською, вірменською, польською, російського, словацькою мовами.

Вагомість внеску письменника у розвиток українського історичного роману по-своєму засвідчує і той факт, що В. Малик був удостоєний престижних літературних премій — імені Г. Сковороди, імені Лесі Українки, фонду імені Т. Г. Шевченка, імені Панаса Мирного.

Природно, що твори популярного прозаїка привернули увагу критиків, але жанрова палітра дослідницьких студій не відзначалася розмаїттям — переважали тут рецензії, опубліковані у газетній та жу-

рнальній періодиці, з'явилось також кілька статей, з-поміж яких вирізняються ті, авторами котрих є Кость Волинський та Іван Дзюба. Письменник пішов із життя наприкінці непростих для всієї української літератури 90-х років, так і не дочекавшись монографічного дослідження свого творчого доробку.

Ймовірність появи такого дослідження вже у недалекому майбутньому є досить високою. Підставою для даного нашого припущення служить пошвавлення інтересу до творчої спадщини В. Малика, яке спостерігаємо на початку нинішнього століття. Серед ознак цього пошвавлення — поява рецензованих нами книг "Володимир Малик: життя і творчість" та "Уроки Володимира Малика (сучасники про письменника і його творчість)".

Автори першої із них — Ігор Козюра та Валерій Козюра — не є професійними літературознавцями, але ця обставина не завадила їм виконати поставлене завдання. У "Вступі" І. Козюра та В. Козюра, висловивши впевненість у тому, "що вже найближчим часом творчість В. К. Малика буде скрупульозно вивчатися десятками і сотнями професіоналів", зазначили: "Ми ж ставимо перед собою завдання більш скромне — спираючись на спогади побратимів по перу, рідних

і близьких письменника, його учнів та численних шанувальників творчості Майстра, розповісти читачам про життєвий і творчий шлях Володимира Кириловича Малика (за словами Павла Загребельного, "прекрасного письменника" а людини ще прекраснішої").

Життєвий шлях В. Малика почався у 1921 році на Київщині і проліг через суворі випробування. Про окремі із них автори рецензованої книги пишуть уперше, оскільки в радянські часи деякі факти біографії ні самому В. Малику, ні дослідникам його творчості краще було не згадувати" Зокрема, І. Козюра та В. Козюра зазначають: "...В перші як дні війни Володимир Сиченко (справжнє прізвище письменника. — І. П.), на той час студент Київського університету, разом з однокурсниками добровільно йде в народне ополчення. Будує укріплення під Києвом та Харковом. Опиняється на окупованій території. Поранення. Потім — полон, відправка на каторгу до Німеччини. Невдача втечі по дорозі в неволю... Два роки невимовних мук у концентраційних таборах... Виснажлива праця, голод. Постійна загроза смерті... І, нарешті, — незабутній день визволення 12 квітня 1945 року. Свободу в'язням концтабору принесли союзники-американці.

Нелегким був і його шлях на Батьківщину. Проліг він уже через радянський "фільтраційний" концтабір, куди неминуче потрапляв кожен, хто побував у пеклі фашистського полону. Володимиру ще й пощастило — вийшов з м'ясорубки енкаведешних перевірок "всього" через півроку. У жовтні 1945 року, важкохворий, нарешті переступив поріг батьківської хати. А потім — подвійна удача — одержав можливість продовжити навчання на філологічному факультеті університету, де навчався до війни, і працювати в сільській школі..."

Відкриттям для широкого кола читачів є у рецензованій книзі й деякі інші факти біографії письменника (розділи "Як "народився" письменник Володимир Малик", "Край, де народжуються легенди"). Мається на увазі передовсім історія появи псевдоніма Володимира Сиченка — "Володимир Малик". Малик, як свідчить розповідь авторів книги, — це дівоче прізвище дружини письменника — Галини Леонтівни, "його домашнього доброго генія".

Шлях В. Малика в літературу і в літературі був непростим. Свідчення цього — це і складна видавнича доля окремих творів, і кількарічне зволікання з прийомом у члени Спілки письменників України, і щоденникове зізнання самого В. Малика. "Я розумів, — писав він незадовго до смерті, — що живу в провінції, що не так

просто мені з мою біографією з "глибинки" вибитися у "відомі". Але читачі самі врешті-решт змусили помітити і мене, сірого".

До речі, щоденникові записи В. Малика, зроблені ним наприкінці життєвого шляху, автори книги "Володимир Малик: життя і творчість" оприлюднили уперше, завдяки чому шанувальникам доробку відомого історичного романіста відкрилися нові грані його талану і таланту.

Суттєві штрихи до портрета Майстра додають статті та інтерв'ю, які склали книгу "Уроки Володимира Малика". Назвою книги стала назва статті Костя Волинського — одного з найкращих знавців творчої спадщини Володимира Малика. Про уроки видатного романіста ведуть мову і письменники — як ровесники В. Малика, так і ті, для кого він був, кажучи словами Юрія Дмитренка, "літературним батьком".

Отже, початок ґрунтовному вивченню творчої спадщини В. Малика покладено, що переконливо засвідчують оглянуті нами книги. Попереду — нові студії, нові досягнення.

*Ірина ПИЩАНСЬКА*

## ПІЗНАННЯ СВІТУ МІФОМ І ЧЕРЕЗ МІФ

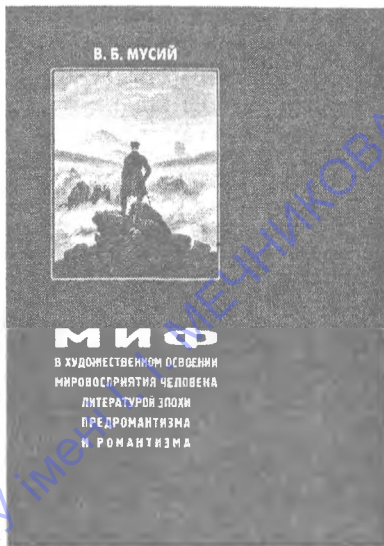
*Мусій В. Б. Миф в художественном освоении мировосприятия человека литературной эпохи предромантизма и романтизма. — Одесса: Астропринт, 2006. — 432 с.*

У монографії Валентини Мусій розглядається література преромантизму та романтизму під кутом зору осягнення нею особливостей переживання і розуміння дійсності, відповідними є і хронологічні межі — початок XIX століття. Хоча цілком закономірно роздуми про літературу цього періоду включають у себе розмову і про твори попередньої доби (це і фольклорні тексти, і література першої половини XVIII століття — "Гистория о российском матросе Василии Кариотском", і новітня література — наприклад, твори Ю. Мамлеєва). Це дозволяє автору монографії робити висновки про деякі закономірності в розвитку літературного процесу, зокрема в осмис-

ленні літературою міфологічного. Відзначимо, що рівень і значимість дослідження визначається його міждисциплінарністю, широким культурологічним контекстом, адже автор не обмежується виключно літературознавчими проблемами. Так, Валентина Мусій говорить про патріархальність, про формування зацікавленості специфікою національного характеру, про такі філософські напрямки, як раціоналізм, агностицизм, ірраціоналізм. Отже, цілком можна стверджувати, що монографія становить собою інтерес не тільки з точки зору теорії чи історії літератури.

Основна увага в монографії приділяється міфіві, міфологічному мисленню та його оцінці. Авторка дотримується точки зору тих вчених, які вважають, що міф сформувався в архаїчну добу, однак і в новітній час мислення людини значною мірою орієнтоване на певні міфологічні моделі. Частіше за все потреба у міфологізації з'являється тоді, коли людина зустрічається з тим, що не піддається іншому поясненню. Крім того, міфологічні елементи відіграють у мисленні людини актуальну роль у зв'язку з вирішенням морально-етичних проблем: людина моделює свою поведінку, підкорюючись (іноді на несвідомому рівні) системі заборон і настанов.

Безумовно, В. Б. Мусій не перша, хто звернувся до осмислення міфологічного в літературі. Однак вважаємо, що автор рецензованого дослідження знайшов свій аспект у розумінні міфа. Передовсім це пов'язано з тим, що в монографії йдеться про преромантизм. До цього часу оцінки вченими цього художнього явища залишаються суперечливими. Преромантизм оцінюється і як часовий відтинок, і як остання стадія класицизму чи сентименталізму, і як початок романтизму; точки зору на зміст преромантизму розбігаються і тоді, коли дослідники ведуть мову про різні національні літератури. Говорячи про літературу Англії, головно мають на увазі "готичний" роман та "кладовищенську" поезію. Вчений з Польщі Стефан Козак оцінює укра-



їнський преромантизм в контексті всього того, що склало духовність народу і виявилось в "народній епіці (думах і піснях) та козацьких літописах". "Отже, саме тут, — пише С. Козак, — слід шукати початку цього генетичного ряду ідей, мотивів, ідеалів, джерел і постатей (як наприклад, Кониський, Полетика, Котляревський або Модест Гриновецький), що творять культурну формацію, яка мала вирішальний вплив на розвиток і формування українського романтизму" (с. 21). Монографія Валентини Мусій присвячена в першу чергу російській літературі, і вона пропонує свій погляд на закономірності та різновиди цього художнього явища саме в літературі російській. Мова йде про неокласицизм, преромантизм, що заснований на традиціях сентименталізму, який водночас трансформує їх, та, врешті, про преромантизм так званого західно-європейського варіанта з його орієнтацією на визнання присутності у світі непізанованого.

Відзначимо ще одну дуже важливу, на наш погляд, перевагу рецензованої монографії, яка полягає у тому літературному контексті, в якому розглядаються твори російських письменників. Шарль Нодьє, Дж. Остен, І. Фон Арнім, Е. Т. А. Гофман, Дж. Г. Байрон — лише кілька імен письменників, про яких йдеться в роботі. Розмірковуючи, наприклад, про мотив метаморфоз в літературі, автор посилається на висловлену М. Костомаровим думку про те, що перетворення часто зустрічаються у творах наших предків, але, зазвичай, вони викликані драматичними подіями. В. Мусій виокремлює цей мотив у тих творах, де йдеться про помсту жертви своєму мучителю. Мова йде про "Главу з історичного роману" М. В. Гоголя. Та цілком закономірним виглядає у даному випадку звернення до "Світязя" А. Міцкевича, "Прокопа Голого" Ф. Челаковського. Серед українських художників, до яких звертається В. Б. Мусій, — Т. Г. Шевченко, О. Стороженко, Х. Купрієнко.

Досить цікавими видаються ті паралелі, які встановлює автор між творчістю Т. Шевченка, О. Пушкіна та М. Гоголя. Вважаючи, що "Причинна" (яка чомусь називається поемою — с. 142) з точки зору функціонування у ній демонічних істот та ставлення до них автора є найближчою до "міфологічних уявлень українського народу про русалок", авторка на наш погляд вдається до надмірної деталізації, вирізняючи русалок і мавок, хоча текст підстав для цього не дає. Не можна цілком не погодитися з дослідницею, коли вона розводить Шевченка і Гоголя в контексті їхньої орієнтації і художнього висловлення "жіночого" і "чоловічого" начал, чим і пояснюється

специфіка міфа України у кожного з названих письменників. Але, як видається, у роздумах дослідниці не враховується кілька моментів. По-перше, родова приналежність творів. А, по-друге, і це головне, християнин Гоголь, вибудовуючи своє розуміння України, виходив з такої категорії як держава, що уже сама по собі передбачає порядок, ієрархію, владу. Для Шевченка категорія держави, влади мислилась істотно по-іншому, і з точки зору "міфа України" актуальною не була. "Сем'я вольна, нова" у Шевченка не держава, але нація. Тому, з одного боку, Шевченко дійсно більший язичник і архаїст, ніж Гоголь, але, одночасно, він і більший "прогресист", його "міф України" будується на істотно динамічніших неоднозначних зв'язках між хаосом і порядком.

Структура книги визначена поставленою її автором задачею — дослідження розуміння дійсності в літературі. Перша глава присвячена тим творам, в яких письменники відновлювали світовідчуття людей з народу. Тут іде мова про патріархальність і народність. В. Б. Мусій звертається до праць О. Потєбні, публікацій критиків і письменників, а також до художніх творів О. Сомова, О. Бестужева-Марлінського, Ант. Погорельського, веде мову про відтворення в них календарних міфів, вірувань слов'ян в демонічних істот, в дієвість магії... До цієї глави прилягає розділ про елементи "готичного" жанру в російській літературі. Автор монографії пише про те, що "готичного" роману російські письменники не створили. Але інтерес до "готики" був серйозний. Це знайшло своє відображення в творах М. Карамзіна, О. Бестужева, О. Сомова. В них В. Б. Мусій виділяє елемент тотемічних уявлень (мова йде або ж про злочини родоначальника, за які доводиться розплачуватися його нащадкам, або ж про порушення героями якихось настанов роду). Далі йде глава про художнє осмислення таємничого передромантиками. Ант. Погорельський, наприклад, намагався дотримуватися раціоналізму в "Двійнику, або моїх вечорах у Малоросії", однак не був позбавлений агностицизму. Остання глава являє погляд В. Б. Мусій на міфотворчість романтиків (Мих. Лермонтова, Володимира Одоєвського, Свдокії Ростопчиної).

Насамкінець ще раз підкреслимо, що рецензована монографія Валентини Мусій, будучи серйозним літературознавчим дослідженням, одночасно розгортає широкі культурологічні горизонти. І її поява, поза сумнівом, є помітною подією сучасної гуманітаристики.

## ВАГОМИЙ ВНЕСОК У ФРАНКОЗНАВСТВО

Ткачук М. П. Лірика Івана Франка: До 150-річчя від дня народження Івана Франка: Монографія . — К.: Світ Знань, 2006. — 296 с.



Новітнє українське літературознавство сьогодні має змогу всебічно осягнути творчу спадщину Івана Франка, відкинувши закостенілий схематизм та штучні ідеологічні підходи. Саме такими постали монографії останнього часу Т. Гундорової, О. Луцишин, Н. Тодчук, А. Швець, Р. Чопика, Т. Пастуха, Н. Тихолоз, В. Корнійчука, засвідчивши, що франкознавство сьогодні переживає епоху оновлення. Серед них помітно вирізняється ґрунтовна праця "Лірика Івана Франка: До 150-річчя від дня народження" Миколи Ткачука, адже завдання, які поставив автор у передмові і виконав у системі ґрунтового аналізу, цілком відповідають вимогам часу, бо спрямо-

вані на багатогранне вивчення поезії геніального митця, в тім числі і тієї частки спадщини, яка в радянські часи редукована, а тому відома не широкому колу читачів та інтерпретарів. Отже, монографія є спробою "переосмислення традиційного канону лірики І. Франка, що склався в літературознавстві останньої третини ХІХ–ХХ століть, окреслює складну суб'єкт-об'єктну структуру, онтологію ліричного героя поета, природу ліричного наративу, що зумовив модерністський дискурс поезії митця" (с. 15). При цьому автор не називає Франка традиційно Каменярем, а іменує "заперечувачем зла", "митцем соціальних контрастів", "ніжним ліриком, що мужньо долав болісний розрив мрії та дійсності".

Уже сама назва книги — присутня і лаконічна — засвідчила, що автор поставив за мету осягнути поетичну планету Франка, врахувавши понадвіковий досвід франкознавства, і відкрити до цього

невідомі грані поезики великого митця. Серед них — особливості моделювання власної сім'ї, яка інтегрувала досвід української та європейської поезії, поєднала особистісне і громадське начала, національні та загальнолюдські цінності.

У книзі висвітлюється насамперед дискурсивна практика Франка-лірика. По-новому, незаангажовано розглядається онтологія творчості митця, художня картину світу, пропонується цілісний аналіз як хрестоматійних циклів поета, так і таких, які залишалися на периферії літературознавчих зацікавлень дослідників з ідеологічних міркувань. Проаналізовано і замовчувані раніше вірші з циклів "Жидівські мелодії" та "Україна", в яких поет порушував питання державності українського народу.

Автор монографії не тільки маніфестує ряд аспектів свого дослідження — 1) риси романтизму в ранній спадщині письменника, зокрема, в збірці "З вершин і низин", 2) структура ліричного героя-екзистенціала (на прикладі збірок "Зів'яле листя" та "Із днів журби"), 3) інтертекстосвіт Франка, явлений, зокрема, у збірці "Мій Ізмарагд", 4) прикмети Франкового модернізму в збірці "Semper tiro" тощо, але й послідовно вглиблюється у сутність наукової проблематики. І все ж дослідник не зосереджується виключно на задекларованих предметі й об'єкті дослідження, роблячи відкриття і в царині осягнення естетичної свідомості Франка, жанрової системи його лірики, основних параметрів образного світу поета, розмаїття мотивів, взаємозв'язку поетичної спадщини Каменяра з європейським літературним розвитком тощо.

Одразу кидається в око, що у книзі немає традиційних для такої моделі дослідження "теоретичних" розділів. "Вступ" і розділ "У річці романтичних візій", які є своєрідним прологом до подальших студій, вельми лаконічні, натомість інші розділи, зокрема, "Художній світ збірки "З вершин і низин" — докладні і розгорнуті, насичені багатьма продуктивними ідеями, бо присвячені спеціальному вивченню поетикальних особливостей творів. Так, у вказаному параграфі скрупульозно і прискіпливо і водночас натхненно і по-літературознавчому аргументовано проаналізовано гаму почуттів ліричного героя у віршах Івана Франка, проблематику ранньої лірики поета, природу її "багатоголосся" та генологічні прикмети, зокрема, сутність сонетарію Франка та особливості циклізації.

Розділ "Екзистенціал любові в модерністському дискурсі збірки "Зів'яле листя" присвячено вивченню модусу особистості, яка опи-



нилася в кризовій — межовій — ситуації. Микола Ткачук доцільно, виходячи з логіки аналізу, підкреслив, що цією збіркою Франко дав можливість читачу замислитись над тим, як кохання, феномен на-тхнення й оновлення, може перетворитися на трагедію і разом з тим стати поштовхом для самопожертви. "Зображуючи смерть свого героя, книга поета заперечує шлях самогубства як способу вирішення конфлікту й утверджує через заперечення дисгармонії, руйни — гармонію і красу" (с. 175), — слушно узагальнив дослідник, для якого тема Івана Франка є принципово важливою.

Розділ "Інтертекстуальне поле Франкового діалогу в поетичній збірці "Мій Измарагд" торкається низки аспектів взаємодії традиційних українських і східних та старохристиянських пластів культури, зокрема, Франкової інтерпретації давніх сюжетів та забарвлення їх національним колоритом. Автор зупиняється на притчі як знаковому жанрі цієї збірки та накреслює прикмети оновлення Франком цієї традиційної для української літератури жанрової моделі.

Останній розділ присвячено вивченню збірки "Semper tiro" в аспекті прояву модерністичних тенденцій. Здійснений автором аналіз її є чітким і послідовним (за циклами), крізь призму змісту і форми, з урахуванням жанрово-видових особливостей, своєрідності віршування, широкого арсеналу зображально-виражальних засобів. Микола Ткачук слушно твердить, що практично кожній поезії Франка властива своя неповторна система символічних знаків, композиційних прийомів, які сприяють яскравішому втіленню ідеалів і прагнень митця.

Монографія "Лирика Івана Франка" М. Ткачука приваблює своєю ґрунтовною джерелознавчою базою, переконливою аргументованістю та виваженістю позиції, орієнтацією на багатство методологічних настанов для пізнання такого непересічного явища культури, як творчість національного і водночас світового рівня митця.

Книга професора М. П. Ткачука характеризується новими ідеями і дослідницькою практикою і сприятиме збагаченню диференційованої оцінки як окремих фактів творчої біографії великого українського письменника, так і його доробку загалом.

*Тетяна ШЕВЧЕНКО*

## ХРОНІКА: РІК 2006-й

### І ЗНОВ ПРО МИНУЛЕ

У кінці ХХ — на початку ХХІ століття з'явилася ціла низка серйозних літературознавчих публікацій, у яких вчені пропонують різні методологічні та теоретичні підходи до аналізу літератури Срібного віку. У Росії, Польщі, Угорщині у 2004–2006 роках пройшли наукові конференції, які відображали зацікавленість західного і слов'янського літературознавства проблемами вивчення літератури кінця ХІХ — початку ХХ ст. У цьому контексті, безумовно, викликає інтерес Міжнародна наукова конференція "Срібний вік: діалог культур", що проходила 26–27 жовтня 2006 року на філологічному факультеті Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова. Ініціатором конференції була кафедра світової літератури. Конференція присвячена пам'яті видатного, талановитого вченого, доктора філологічних наук, професора Степана Петровича Ільйова. Він був відомий не тільки в Україні, а й за кордоном своїми глибокими знаннями, новаторськими за своєю суттю працями про російський символізм. С. П. Ільйов прийшов на кафедру (тоді ще російської літератури) у 70-х роках. Це був період, коли читання курсу "Історія російської літератури кінця ХІХ — початку ХХ ст." було заборонено. Степан Петрович розробив власну авторську програму курсу, яка завдяки зусиллям завідувача кафедри російської літератури професора М. О. Левченка була введена у навчальний процес. У 1973 році Степан Петрович блискуче захистив кандидатську дисертацію "Проза Л. Андрєєва періоду першої російської революції". Робота у Гданському університеті (Польща) на посаді доцента Інституту філології була плідним періодом в його житті, сприяла становленню С. П. Ільйова як вченого європейського масштабу. Потім відбувся захист докторської дисертації "Поетика російського символістського роману", яка стала сенсацією у науковому світі філологів.

На пленарному засіданні конференції декан філологічного факультету, доктор філологічних наук, професор Є. М. Черноіваненко говорив про незвичайний талант і в той же час про вражаючу працездатність вченого, якого любили й цінували студенти та колеги. Є. М. Черноіваненко відзначив, що Срібний вік був пристратною любов'ю Степана Петровича, бо вчений жив і думав як символіст. Нажаль, Степан Петрович рано пішов з життя, залишивши неординарні ідеї, незавершені статті, книги. У 2003 році, завдяки зусиллям учня Степана Петровича, а зараз відомого поета і прозаїка І.Потоцького та членів кафедри світової літератури була перевидана монографія вченого "Поетика російського символістського роману". Очевидно, що багато ідей, висловлених ученим ще у 70–80-ті роки, покладені в основу виступів і роздумів учасників конференції, тим більше, що на ній були присутні літературознавці, які особисто спілкувалися з вченим. Це, перш за все, професори М. Г. Соколянський, Д. П. Урсу, Тібор Бароті. У виступі проф. Урсу Д. П. були виголошені листи Степана Петровича, у яких відчувається його особливий іронічний стиль, захопленість прочитаним та бажанням поділитися своїми думками. Листи відтворюють атмосферу суспільного та літературного життя 70–80-х років, розуміння вченим своєї ролі у літературному процесі, зацікавленість орієнтальною та оксидентальною культурами.

Степан Петрович завжди був націлений на діалог. Для нього виступ на конференції був приводом розпочати розмову про невичені чи невідомі тексти літератури Срібного віку. У плані цієї традиції була проведена конференція. Вона стала подією у літературному житті тільки тому, що вчені, які приїхали з Угорщини, Німеччини, Росії, Прибалтики, вели той самий глобальний діалог, у ході якого народжувалися нові перспективи, нові тенденції у сучасній літературознавчій науці. У цьому плані особливу цінність набували доповіді літературознавців-теоретиків проф. Н. М. Шляхової "Повернення автора — закономірність чи випадковість?", доц. Пащенко М. В. "Метафоризація мотиву у структурі новелістичного образу", доц. Сподарець Н. В. "Художній світ поета Срібного віку як літературознавча проблема" та ін. Зацікавленість в учасників конференції викликали доповіді, у яких розглядалися діалоги різних літератур і культур на основі компаративного аналізу. Мова йде перш за все про доповіді Соколянського М. Г. (Німеччина), який досліджував шекспірівські ремінісценції у поезії Срібного віку, проф. Г. Михайлової

(Вільнюс), яка розглядала античні мотиви в поезії Срібного віку, зокрема А. Ахматової. Проблема митця XIX–XX століття і переосмислення їх традицій у силовому полі символізму представили професори Тібор Бароті (Угорщина), В. Д. Нарівська (Дніпропетровськ), Н. П. Лебеденко (Ізмаїл). Нові герменевтичні практики простежувалися у доповідях доц. Н. П. Малютіної "Інтерпретація української драми кінця XIX — початку XX ст. як провокація модерності" (Одеса), Н. І. Гаврилюк "Символ конвалії у поезії Срібного віку" (Київ), доц. О. Г. Шестакової "Аксіологічні основи капризу у художньому світі М. Гумільова (на матеріалі прозових творів)" (Донецьк). Критичній та науковій рефлексії присвятили свої доповіді проф. Матковська І. Я., доц. Раковська Н. М. Викликали інтерес доповіді докторанта Н. П. Бадзир (Київ) "Дискурс модернізму у західнослов'янських та східнослов'янських версіях постмодернізму", докторанта Г. А. Степанової (Дніпропетровськ) "Одеський текст І. Бабеля та проблема постсимволізму".

Значна частина доповідей була пов'язана з осмисленням моделі світу в поезії Б. Пастернака: "Образ свічки у структурі пастернаківської картини світу" М. О. Єлісової (Київ), "Баран на перехресті": тотожність реального та міфологічного топосу у романі Ф. Сологуба "Мелкий бес" Ш. Чаба, (Угорщина), "Міф і ритуал у містеріях Ф. Сологуба" доц. В. Б. Мусій (Одеса), "Проблема цивілізації у творах антиутопічного характеру В. Брюсова" І. Багі, (Угорщина), "Орієнтальні мотиви у ліриці І. Буніна" Г. Д. Беньковська, (Одеса).

На конференції визначено коло найбільш актуальних літературознавчих проблем, пов'язаних з вивченням Срібного віку та його впливом на подальший літературний процес. У роботі конференції брали участь не тільки відомі вчені, але й студенти, фурканти кафедри. Особливий інтерес викликала доповідь студентки А. О. Мазурик "Концепт "снігу" у російській та японській поезії Срібного віку". Таким чином, кафедра світової літератури намагається залучити до наукового пошуку талановиту молодь.

У конференції брали участь не тільки філологи, але й філософи, біологи, історики. Цей факт свідчить про те, що глобальний діалог — це реальність нашого часу і що проведення конференції є підтвердженням необхідності осмислення літератури Срібного віку.

## ВІД РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ

### ВИМОГИ

до матеріалів фахового наукового видання  
Одеського національного університету  
ім. І. І. Мечникова  
«ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ ЖУРНАЛ»

1. Статті і рецензії подаються українською мовою.
2. Обсяг матеріалу — від 8 до 15 сторінок (на одній сторінці — 30 рядків, у рядку — 65 знаків).
3. Перед текстом статті подаються (українською та англійською мовами) її коротка анотація (4–7 рядків) та ключові слова.
4. Матеріали (дискета (диск) і роздрук — один примірник) подавати в комп'ютерному наборі: редактор Microsoft Word 95 і наступні версії (у 2-х формах — .doc і .rtf), шрифт Times New Roman 14, інтервал 1,5.
5. Список літератури подається за алфавітом.
6. Посилання позначаються у тексті у квадратних дужках, де вказуються:
  - а) номер джерела,
  - б) сторінка (наприклад: [7, 112]).
7. Дані про використане джерело оформляються таким чином:
  - а) прізвище та ініціали автора;
  - б) назва праці;
  - в) місто видання;
  - г) назва видавництва;
  - д) рік видання;
  - е) кількість сторінок.

Щодо джерел, які надруковані в альманахах, журналах і збірниках, вказуються сторінки, на яких опубліковані ці джерела.

8. Аспіранти та здобувачі подають, крім тексту статті, рекомендацію наукового керівника.

9. На окремому аркуші подаються дані про автора: прізвище, ім'я, по батькові, вчений ступінь, вчене звання, місце роботи, посада, домашня адреса, контактний телефон.

Адреса редакції:

65058, Одеса-58,

Французький бульвар, 24/26, 3-й поверх (ауд. № 93-а).

Контактний телефон: (0482) 63-62-68, факс: (048) 746-51-14.

*Наукове видання*

**ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ  
ЖУРНАЛ**

**13 • 2007**

Шеф-редактор  
*Євген Прісовський*

Відповідальний редактор  
*Василь Полтавчук*

Зав. редакцією *Т. М. Забанова*  
Технічні редактори: *Р. М. Кучинська, Г. О. Куклева*

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ імені І. І. МЕЧНИКОВА

---

Здано у виробництво 28.04.2007. Підписано до друку 04.05.2007.  
Формат 60×84/16. Папір офсетний. Гарнітура Times. Друк офсетний.  
Ум. друк. арк. 16,97. Тираж 300 прим. Зам. № 161.

Надруковано у друкарні видавництва «Астропринт»  
(Свідоцтво ДК 1873 від 28.05.2003 р.)  
65082, м. Одеса, вул. Преображенська, 24.  
Тел.: 726-98-82, 726-96-82, 37-14-25.  
[www.fotoalbom.odesa.com](http://www.fotoalbom.odesa.com)