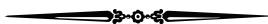
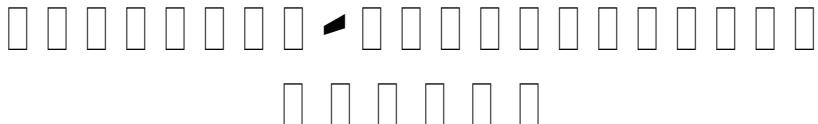


МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

---

Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова



**10'2004**

УДК 82.010(05)

# ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ ЖУРНАЛ

10'2004

## З а с н о в ник :

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

## Р е д а к ц і й на колегія :

**Александров Олександр** (*відповідальний редактор*),  
**Грицик Людмила, Колісниченко Анатолій,**  
**Мейзерська Тетяна, Полтавчук Василь** (*заступник  
відповідального редактора*), **Прісовський Євген,**  
**Раковська Ніна, Ткаченко Анатолій,**  
**Черноіваненко Євген, Шляхова Нонна**

Журнал входить до затвердженого ВАК України переліку  
видань, де можуть друкуватися результати  
дисертаційних досліджень

## А д р е с а редакційної колегії:

65058, Одеса-58, а/с 45

Тел. (0482) 22-73-15; тел. /факс (0482) 25-52-22

E-mail: [iralex@paco.net](mailto:iralex@paco.net)

© Одеський національний університет  
ім. І. І. Мечникова, 2004

## ЗМІСТ

### **ЮВІЛЕЙ**

Микола Пашенко. Талант дослідника, пристрасть громадянина .....	6
Надія Кливняк. Майстер історичної прози .....	11

### **МЕДІЄВІСТИЧНІ СТУДІЇ**

Надія Шаповаленко. Волхви у “Повісті временних літ” .....	18
Євген Джиджора. Бог та святий в образній системі агіографічного твору .....	27
Інна Береза. Джерела українськості Левка Боровиковського .....	39

### **ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ**

Арнольд Слюсар. Епопея у Гоголя .....	48
Оксана Шупта-В'язовська. Дві редакції вірша “Лічу в неволі дні і ночі...” Тараса Шевченка у контексті психології творчості митця .....	58
Валентина Мусій. Про національну консолідовуючу функцію міфу в творах О. Стороженка (“Матусине Благословення” та “Марко Проклятий”) .....	65
Ніна Раковська. Актуалізація психології особистості у критичній рефлексії Н. К. Михайлівського .....	74
Євген Прісовський. Загальнолюдські начала у прозі Василя Стефаника .....	82
Ольга Садковська. Жанрова своєрідність співомовок Івана Франка .....	89

### **ХХ СТОЛІТТЯ**

Іван Остащук. Рецепція філософсько-теологічних систем у романах Наталени Королевої .....	97
Леся Синявська. Проблема митця і влади у романі Н. Рибака “Помилка Оноре де Бальзака” .....	109
Світлана Вірченко. Інтерпретація образу Богдана Хмельницького у романі М. Голубця “Жовті Води” .....	118
Олеся Лихачова. Архетипна підоснова образу національного філософа в дилогії Василя Земляка “Лебедина зграя” і “Зелені млини” .....	127

---

<i>Ганна Віват.</i> Віра, релігія, Бог у житті і творчості Василя Стуса .....	133
<i>Тетяна Крук.</i> Характеротворча роль вимислу і домислу в історико-біографічному романі Василя Шевчука “Битва, або сім зваб ченця Івана з Вишні” .....	146
<i>Тетяна Шевченко.</i> Феномен новели в творчості Юрія Покальчука .....	162
<b>КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ</b>	
<i>Олександр Александров.</i> П. М. Біцллі — історик та теоретик середньовічної культури .....	170
<i>Надія Верещагіна.</i> Дискурс власного імені в контексті культури .....	178
<i>Наталія Бевзюк.</i> Релігійні цінності і самоідентифікація українського народу .....	184
<i>Наталя Кондратенко.</i> Текстова візуалізація як засіб моделювання художнього дискурсу .....	194
<i>Анатолій Жаборюк.</i> Националізм як ідеологія відродження української нації і української культури .....	206
<b>ОДЕСИКА</b>	
<i>Федір Самойлов.</i> З історії суспільно-політичного життя Одеси початку ХХ ст.: визвольні рухи .....	215
<i>Григорій Зленко.</i> Спадок Михайла Комарова .....	229
<b>НЕЗАБУТНІ</b>	
<i>До 85-річчя від дня народження професора Г. А. В'язовського</i> .....	243
<i>Григорій В'язовський.</i> Новела М. Коцюбинського “Personae Grata” у контексті оволодіння письменником життєвим матеріалом .....	244
<i>До 75-тиріччя від дня народження професора В. В. Фащенка</i> .....	249
<i>Василь Полтавчук.</i> Літературознавчий небовид професора В. В. Фащенка .....	249
<i>Василь Фащенко.</i> Із рукописної спадщини .....	254
а) Мій університет .....	256
б) “Дерево” української художньої характерології .....	257

- в) Історія літератури описова й концептуальна  
(Принципи відбору й оцінки художніх явищ) ..... 260

## РЕЦЕНЗІЇ

- Рейс у вічність. *Наталя Коробкова* ..... 269  
Творча індивідуальність літературознавця. *Оксана Шупта-В'язовська* ..... 274  
Доброзичливий і справедливий погляд на давнє українське  
малярство. *Дмитро Степовик* ..... 277  
З історії видавничої справи Одещини. *Володимир Оскрого* ..... 279  
Риторична організація середньовічних панегіриків.  
*Євген Джиджора* ..... 282

## ЮВІЛЕЙ

---

*Микола Пащенко*



### ТАЛАНТ ДОСЛІДНИКА, ПРИСТРАСТЬ ГРОМАДЯНИНА

**Жаборюк Анатолій Андрійович** народився 1 травня 1924 року в селі Ново-Миколаївка Іванівського (тоді Яновського) району Одеської області в селянській родині. Батьки змогли дати йому середню освіту, однак далі, не маючи матеріальних засобів для навчання у вузі, він вступив на курси вчителів української мови та літератури при Одеському облвно, які закінчив уже в перші дні війни.

Так і не приступивши до викладацької роботи, сімнадцятирічний Анатолій залишився в окупованому ворогом рідному селі, перебиваючись тимчасовими заробітками. Через кілька днів після звільнення від окупації (квітень 1944 р.) він уже був на фронті. За максимально короткий час став командиром протитанкової гармати. Згадую, що часто мої батько і дядьки-фронтовики, перебираючи в пам'яті імена земляків, обов'язково переказували цікаві епізоди боїв, в тому числі за участю Анатоля Жаборюка з Ново-Миколаївки, відзначаючи його грамотність і точні розрахунки у діях на полі бою як командира гармати. Він пройшов у складі військ Третього Українського фронту територіями Молдови, Румунії, Болгарії, Югославії. У 1945 році повернувся до рідної домівки, маючи заслужено отримані ордени і медалі.

Нарешті його давня мрія здійснилась: став працювати вчителем, а згодом і директором школи, одночасно навчався в Одеському педагогічному інституті імені К. Д. Ушинського, по закінченню якого вступив до аспірантури. В 1955 році захистив кандидатську дисертацію. На цей час випадає його активне спілкування з відомими науковця-

ми, видатними письменниками, зокрема М. Стельмахом, М. Рильським, які високо оцінили його наукову роботу. В ці роки А. Жaborюк не лише викладає, а й плідно працює на посаді проректора інституту.

Згодом, а саме в 1960 році, його запрошують на викладацьку роботу до Одеського держуніверситету ім. І. І. Мечникова. І знову його освітянська діяльність не обмежується суперечкою роботою. Так, з 1964 по 1970 рік він — декан філологічного факультету. З цього часу коло його інтересів переважно пов'язане з відомими літературознавцями — професорами А. В. Недзвідським, Г. А. В'язовським, В. В. Фащенком, М. О. Левченком, Н. М. Шляховою, з прекрасним і потужним у науковому відношенні колективом кафедри теорії і методики викладання літератури. На цій кафедрі, заснованій і очолюваній професором Г. А. В'язовським, він спочатку працює доцентом, а з 1992 р. — професором.

Свою наукову діяльність А. А. Жaborюк розпочав літературознавчими студіями, захитивши кандидатську дисертaciю і опублікувавши ряд змістовних статей про творчість Михайла Стельмаха. Однак згодом його наукові інтереси зосереджуються навколо проблем історії і теорії образотворчого мистецтва. Поштовхом до цього послужив факультативний курс з історії українського дожовтневого живопису, що його у 1962 р. почав читати студентам філологічного та історичного факультетів. Результатом поглиблого осмислення матеріалу факультативного курсу стала поява ряду навчальних посібників, а потім і першої грунтовної мистецтвознавчої праці “Український живопис доби середньовіччя” (Одеса-Київ, 1978).

Монографія писалася і видавалася в період піку русифікації і репресій, спрямованих проти української творчої інтелігенції з боку тоталітарної комуністичної влади. Писати про українське мистецтво, а тим більше, середньовічне, в основі своїй релігійне, було справою невдячною, якщо не сказати, небезпечною — легко можна було отримати ярлик українського буржуазного націоналіста з усіма наслідками, які з цього випливали. А. А. Жaborюк виявив витримку і мужність, захищаючи кожне принципове положення свого дослідження. Рукопис монографії рецензувався сім років, і кожного разу авторові доводилося йти на певні поступки цензорам, щоб видати книгу. Зрозуміло, що це не могло не позначитися на методологічній стороні роботи. Так, наприклад, український живопис доби Київської Русі

трактується в монографії як спільне надбання “трьох братніх народів — російського, українського і білоруського”, що, як відомо, не відповідає історичній правді. Усвідомлюючи цей факт, А. А. Жаборюк уже в період незалежності України грунтовно переробив монографію, опублікувавши її під назвою “Давнє українське малярство” (Одеса, 2003).

В цій праці, побудованій уже на нових методологічних засадах, простежується розвиток давнього українського живопису XI-XVIII ст. На відповідному історичному та історико-культурному тлі розглядаються основні засади тодішнього живопису: монументальні настінні розписи в церквах і соборах, зокрема в старих київських храмах, мистецтво ікономалювання тих часів та давній український портрет. Значну увагу приділено з'ясуванню специфіки образної мови, що нею користувалися тогочасні митці, а також проблемі українського бароко — основного стильового напряму в українському мистецтві XVII-XVIII ст. Відразу ж після своєї появи монографія стала предметом досить посиленої уваги як з боку мистецтвознавців, так і з боку рядових читачів, любителів і цінителів рідного мистецтва. Серед відгуків на цю та попередні монографії слід назвати рецензію Мушинки М. (Musinka M., Slovensky narodopis, Bratislava, 1981, и. 1, с. 151-152), а також стислий, але змістовний і поглиблений відгук провідного сучасного українського мистецтвознавця Дмитра Степовика.

А далі одна за одною з'являються друком ще три монографії А. А. Жаборюка: “Мистецтво живопису і графіки на Україні в першій половині і середині XIX ст.” (Одеса-Київ, 1983); “Український живопис останньої третини XIX ст.” (Київ, 1990); “Малярська творчість Тараса Шевченка” (Одеса, 2000). У першій з них простежується процес становлення і утвердження реалізму в українському образотворчому мистецтві, характеризується творчість найбільш визначних митців-попередників, сучасників і безпосередніх послідовників Шевченка-художника (К. Павлова, А. Мокрицького, Є. Крендовського, Г. Лайченка, Л. Жемчужникова, І. Соколова, К. Трутовського та інших), визначається їх місце в історії українського мистецтва. Основну увагу автор приділив розглядові творчої спадщини Т. Шевченка — найвидатнішого українського живописця і графіка першої половини XIX ст. — основоположника реалістичного напряму в українському образотворчому мистецтві.

Мистецька спадщина Тараса Шевченка і в подальшому привертає увагу А. А. Жаборюка, її дослідженню присвячено також ряд статей і окрема праця “Маллярська творчість Тараса Шевченка” (Одеса, 2000), в якій творчі здобутки митця розглядаються уже з нових методологічних позицій. В монографії аналізуються найвизначніші маллярські та графічні твори Тараса Шевченка портретного, пейзажного, побутового та історичного жанрів, простежується еволюція його ідейно-естетичних поглядів, зроблено висновки про його художній метод.

Таким чином, мистецтвознавчі праці А. А. Жаборюка (загальний обсяг їх понад 1000 сторінок, 55 др. аркушів) охоплюють історію маллярства протягом довгих дев'яти століть — від XI до кінця XIX ст. Це результат довголітньої і напруженої праці у музеях і бібліотеках Києва, Львова, Харкова, Одеси, Полтави, Петербурга, Москви та інших міст. І це при великій зайнятості викладацькою роботою.

У своїх мистецтвознавчих студіях А. А. Жаборюк постійно наголошує на національній специфіці українського образотворчого мистецтва, на високому художньому рівні і оригінальності багатьох його шедеврів.

Як відомо, Україна протягом багатьох століть не мала своєї державності, територія її була поділена несправедливими кордонами на Східну і Західну частини. Однак, як правомірно відзначає дослідник, мистецький процес у ній завжди становив єдине ціле і відбувався в руслі національних традицій, які корінням своїм сягали сивої давнини.

Останнім часом професор А. А. Жаборюк успішно розробляє проблему взаємозв'язку літератури і образотворчого мистецтва, про що свідчать як спецкурси з даної проблеми (“Художня література в колі інших, суміжних з нею мистецтв”, “Великі європейські художні стилі”), так і ряд публікацій у наукових збірниках, зокрема: “Принципи і засоби творення характеру в літературі і малярстві”, “Портрет літературний і портрет живописний”, “Пейзаж у літературі і малярстві” та ряд інших.

Важливо підкреслити, що наукову роботу професор А. А. Жаборюк поєднує з плідною викладацькою роботою. Все, що виходить з під його пера, спочатку апробується в лекціях, у процесі навчаючого і виховуючого спілкування зі студентами, все це знову і знову критично осмислюється і коригується. Згадується слухне зауваження цієї розумної людини з приводу засвоєння знань від попередників, в тому

числі завдяки читанню: недостатньо читати і перечитувати, важливо ще й багато думати і зосереджено осмислювати прочитане.

Саме ця риса — здатність думати, осмислювати і, додамо, переосмислювати, притаманна А. А. Жаборюку — людині і професору — визначає його місце серед науковців — філологів і мистецтвознавців України.

Протягом багатьох років він читає курс методики викладання літератури в середній школі за власною (авторською) програмою і по праву є одним з найкваліфікованіших в Україні методистів. За свою довгорічну роботу Анатолій Андрійович прочитав сотні лекцій учителям середніх шкіл м. Одеси і Одеської області, він постійно підтримує тісний зв'язок з Одеським обласним інститутом підвищення кваліфікації учителів.

Є ще один важливий аспект біографії А. А. Жаборюка — його активна участь у громадсько-політичному житті. Справжній патріот України, він особливо яскраво виявив себе наприкінці 80-х та на початку 90-х років, виступаючи на багатьох мітингах та зборах, обстоюючи ідею незалежності України. Великий резонанс мають статті публіцистичного характеру на суспільно-політичні теми, які публікувалися в журналі “Самостійна Україна”, в газетах “Українське слово”, “Чорноморські новини”, “Думська площа” та інших. Стаття “Доля рідної мови — доля нації”, в якій А. А. Жаборюк різко виступає на захист української мови як державної, була рекомендована Міністерством освіти і науки для опрацювання в школах і вузах України.

Життя продовжується: професор Жаборюк А. А. постійно знаходиться у творчому пошуку і на вістрі громадсько-політичного життя освітян. Його досвід і наукові знання, які він акумулює як сіяч, що збирає зерно до зерна, і зараз опромінюють все навколо потужним жмутком світла й енергії. Він, будучи національно і патріотично спрямованою людиною, яка серцем уболіває за долю українства, задля нього і працює на ниві освітнянській: виховує молоде покоління, якому належить розбудовувати незалежну державу Україну.

*Надія Кливняк*



## МАЙСТЕР ІСТОРИЧНОЇ ПРОЗИ

Юрій Мушкетик — відомий прозаїк, лауреат Державної премії України імені Т. Г. Шевченка — відзначив у 2004-у році одразу два ювілеї: 75-ліття від дня народження і 50-ліття літературної діяльності.

Характеризуючи творчий ужинок ювіляра, академік М. Жулинський наголосив на тому, що “потужно і впевнено прямує літературний човен Юрія Мушкетика по головному фарватеру великої ріки часу завдяки двом символічним веслам під назвою “історія” та “сучасність”. В рівній мірі письменник працює цими “веслами”, з особливою скрупульозністю оцираючи реалії історії, її головних діячів та водночас надзвичайно чутливо вслушовується в ритми сучасного життя” [3].

Не применшуючи значення творів Ю. Мушкетика, присвячених сучасності, наважимося стверджувати, що цінність внеску письменника в українську літературу визначатиме все-таки його історична проза.

Символічним, з огляду на висловлене твердження, видається дебют Ю. Мушкетика: першою книгою двадцятип'ятирічного автора стала історична повість “Семен Палій” [1954]. “Згодом, коли Ю. Мушкетик утвірдив себе як осмислювач сучасної теми, самий факт дебюту його в історичному жанрі здобув у критиці, — за словами Лади Федоровської, — різне тлумачення” [10, 10]. “Звернення зовсім ще молодого автора до подій сивої давнини, — зазначала дослідниця у монографії “Романи Юрія Мушкетика”, — було не тільки не випадковим, а навіть закономірним з огляду на суспільну атмосферу того часу, коли писалася повість. Велика Вітчизняна війна, що стала воєнтину всенародним подвигом, загострила суспільну потребу історичного самоусвідомлення, і література, котра завжди чутливо вловлює тенденції соціально-громадської психології, відповіла на цю потребу

низкою вагомих художньо-історичних творів..... В річищі цієї загальної тенденції слід розглядати й появу “Семена Палія” [10, 10].

На відміну від авторки монографії “Романи Юрія Мушкетика”, інший дослідник творчості письменника К. Волинський наголошує на тому, що захопленість історичною тематикою “у 50-ті роки була в українських умовах акцією громадянських мужньою. Хвиля переслідувань будь-яких проявів національно-патріотичної гідності, розпочата ще сталінським погромом “України в огні” О. Довженка, продовжена антиукраїнськими партійними постановами повоєнних літ, самоїдським “антинаціоналістичним” пленумом СРПУ /вересень, 1947/, у 1951-му лунко заявила про незатихаюче самодурство кампанією довкола вірша В. Сосюри “Любіть Україну!”. З особливою підозрою сприймалися спроби історично правдивого зображення запорозького козацтва як вірних лицарів-захисників України, самовідданих борців за її свободу” [2,318-319].

Оцінки дослідників — і Лади Федоровської, і К. Волинського — дебюту Ю. Мушкетика і обставин, у яких він відбувся, треба сприймати, на нашу думку, з певними застереженнями. По-перше, тому, що “суспільна атмосфера того часу, коли писалася повість” [10, 10] “Семен Палій”, не була, всупереч твердженню Лади Федоровської, винятково сприятливою для “звернення зовсім ще молодого автора до подій сивої давнини” [10, 10], — тут явно проігноровані дослідницєю незаперечні факти і фактори, названі К. Волинським. По-друге, і К. Волинський недостатньо аргументував думку про те, що звернення до історичної теми було “акцією громадянських мужньою” [2, 318]. Такою акцією це звернення стало б у тому разі, якби Ю. Мушкетик порушив канони радянської історіографії у тлумаченні подій і постатей української історії. У повісті ж “Семен Палій” таке порушення відсутнє, що засвідчується, зокрема, послідовно негативним, відповідно до анафеми, тлумаченням помилів і діянь гетьмана Івана Mazепи. Це визнав і сам письменник. В історичному нарисі “Павло Полуботок”, ведучи мову про часи, коли українці змушені були дивитися на власну історію очима “старшого брата”, Ю. Мушкетик зазначив: “... автор цих рядків з гіркотою зізнається, що й він за своєї ранньої літературної молодості, обкручений у шкільному, а далі студентському псевдоісторичному барабанах, віддав у чужий кіш дешицю тієї данини” [9].

Гірке зізнання письменника стосується не лише дебютної повісті “Семен Палій”, а й другого історичного твору Ю. Мушкетика — роману “Гайдамаки”, що був опублікований у 1957 році. Даний твір, у якому “відчувається добра співзвучність із шевченківськими “Гайдамаками”, розповідає про події Коліївщини, одного з найзначніших гайдамацьких повстань, що спалахнуло 1763 року, швидко охопивши всю Правобережну Україну, сягнувши навіть Карпатських гір” [10, 20]. Однак “цей потужний і тривалий національно-визвольний рух і досьогодні, — як зазначив наприкінці ХХ століття Ф. Кейда, — на жаль, лишається не лише малодослідженим, а й “міфологізованим” ще польськими, російськими, а згодом і радянськими істориками, адже офіційна історіографія приховувала істинну історію народу, підганяючи її до потреб своїх “замовників” [5, 51].

“Міфологізація” історії Коліївщини визначила їй художню концепцію цієї історії у романі Ю. Мушкетика “Гайдамаки”, що виразно виявилося після появи ще одного твору письменника, присвяченого гайдамацькому рухові, — роману “Прийдімо, вклонімося...” /1997/.

Критично оцінюючи сьогодні перші історичні твори Ю. Мушкетика, воднораз не можемо не погодитися з висновком К. Волинського про те, що в них молодий прозаїк засвідчив свою “здатність не лише персоніфікувати історичну акцію, показавши, ким і як вона здійснювалась, а й заглянувши у внутрішній світ героїв, спробувати докопатися до її глибинних людських витоків” [2, 319].

Після публікації повісті “Семен Палій” та роману “Гайдамаки” у біографії Ю. Мушкетика як історичного прозаїка настає тривала пауза. Вона зумовлена, на нашу думку, неможливістю відобразити істинну історію народу — з одного боку, а з другого — небажанням письменника тиражувати літературні версії історії сфальсифікованої. З кінця 50-х і аж до середини 80-х років Ю. Мушкетик — активний дослідник проблем сучасності. Звертання до історії мають у зазначений період спорадичний характер. До того ж, свій погляд письменник звертає здебільшого у бік історії античної, свідченням чого є повісті “Смерть Сократа”, “Суд над Сенекою”, ціла низка оповідань.

Якщо ж мати на увазі історію українську, то інтерес до неї з боку Ю. Мушкетика не тільки не зникає, а й посилюється. Письменник студіює її активно і поглиблено, не довіряючись концепціям радянської історіографії. Наслідком цих студій стала поява у 70-х роках дру-

гої редакції повісті “Семен Палій”. У ній автор доопрацював “образ Мазепи, вважаючи, що спочатку все-таки “випрямив” його, несамохіть затушував неоднозначність гетьманової вдачі” [10, 15]. Дійсно, у новій редакції твору образ гетьмана Мазепи позбавлений ознак пла-катності, але концепція його так і залишилася суголосною анафемі, — інша і не могла б з’явитися в умовах диктату радянської ідеології.

Більш суттєвим для розуміння еволюції історіософії Ю. Мушкетика є той факт, що “ще на початку 70-х років (перший варіант твору датований 1970-1974), коли в Україні розгортається масований антинаціонально-репресивний наступ, Ю. Мушкетик береться за роботу над найзначнішим із своїх історико-патріотичних романів — “Яса”. Звісно, за тодішніх умов такий твір не міг з’явитися друком. Він був опублікований уперше аж 1987 р.” [2, 326].

Роман “Яса”, присвячений одному із найдраматичніших періодів історії України — періоду Руїни, “відтворює колоритну, олюденну, зіткану з переплетіння різнопідвидів інтересів і пристрастей картину, що вражає і своєю реальною повнотою та різноманітністю, і аналітичним відображенням основних протиборствуючих сил, зіткнення яких, зрештою, й визначили історичну долю України. І сил зовнішніх. Адже тодішнє протиборство поміж Росією, Польщею і Туреччиною з її вальним кримським ханом так боляче і так тяжко позначалось на Україні. Як і сил внутрішніх. Бо ж недостатня об’єднаність українського народу, недостатня згуртованість перед лицем загарбницьких нападів на нього користолюбних сусідів, як і той розбрат, гетьманська чехарда, що почалась після смерті Богдана Хмельницького, — стали за тих історичних умов чи не найбільш згубними для долі України” [2, 326]. Саме на цьому й робить акцент Ю. Мушкетик, художньо проекуючи драматичне минуле України на не менш драматичне сучасне.

Публікацію роману “Яса” можна вважати, на нашу думку, початком нового етапу у біографії Ю. Мушкетика як історичного прозаїка. Саме історичні романи, за спостереженням К. Волинського, “з кінця 80-х становили основу творчих зацікавлень [1] письменника. Услід за “Ясою” з’являються такі романи Ю. Мушкетика, як “Гетьманський скарб”, “На брата брат”, “Погоня”, “Прийдімо, вклонімося...” Для названих творів характерне “мистецько-естетичне утвердження образу українства в його геройко-трагедійній боротьбі, нічим і ніким

не здоланому прагненні до національного самоствердження, трудового, мирного самостійного життя [1].

Романи, створені у 90-ті роки, стали наслідком глибинного переосмислення Ю. Мушкетиком національної історії загалом і подій XVIII століття зокрема. Саме в такому переосмисленні, у правдивому прочитанні численних сторінок історії письменник вбачав “ключ до осянення багатьох притемніх місць нашого минулого, надто в стосунках з сусідами; водночас з гіркотою і сердечним сумом бачимо, — наголошував Ю. Мушкетик, — як вульгаризувалася, перезлосмисловалася наша історія в різні часи, особливо в останні півстоліття, як любов до рідної землі, намагання прислужитися їй перелицьовували в зловорожість, націоналізм. Переважна більшість українських радянських істориків прочитували історію рідного краю не власними очима, а очима “старшого брата”, який стояв за плечима й диктував, як і що їм писати, кого з наших предків якою фарбою малювати. В достатку була чорна” [9]. Звідси — заклик, що його у 1990 році Ю. Мушкетик адресував і своїм співвітчизникам, і самому собі. “Вдивімося пильніше, — зазначав він у нарисі “Павло Полуботок”, — в ці скорботні сторінки нашої історії, початки нашого нового лихоліття, нашої національної неволі; десятиліття, століття застрашивим словом, кнутом, тюromoю, кулею витравлювали, вибивали з наших предків почуття принадлежності до свого народу, гордості за нього, права на власну долю, думку: вселили страх, покору, національне безпам’ятство. Похилишся, покоришся — животітимеш або й благоденствуватимеш, інакше — тюрма або й смерть. Страшний спадок, який іржею осів у мільйонах душ. Сьогодні ми повинні написати нову, правдиву історію” [9].

Першим відгуком Ю. Мушкетика на цю самовимогу став роман “Гетьманський скарб”. Робота над твором тривала протягом кількох років, а виданий він був у 1993-у. В передмові до роману Олекса Мишанич зазначив: “Новий історичний роман Юрія Мушкетика, який пропонується читачеві, присвячений трагічній долі України і її гетьмана Павла Полуботка під кормилою Петра I. Схематично життя гетьмана-мученика було окреслено ще в “Історії Русів”, та для радянської науки і художньої літератури ця тема була під забороною. Нині вона, опрацьована рукою вправного майстра історичної прози, повертається до читача незалежної України, розкриваючи перед ним

ще одну сторінку боротьби за українську державність, спробу гетьмана Полуботка врятувати Україну від остаточного поневолення. Своєю проблематикою, відкритістю, історичною достовірністю і художньою правдою роман Ю. Мушкетика започатковує новий період української історичної романістики, коли вона одержала всі можливості для свого вільного і творчого розвитку” [6, 5].

Отже, романові “Гетьманський скарб” належить особливе місце не лише у творчій біографії Ю. Мушкетика, а й в усій українській історичній романістиці.

Цей твір відомий прозаїк писав на зламі епох української історії — у період, коли посилилася увага до минувшини і її перебутніх моральних уроків. Промовистою, з огляду на це, є назва нового роману Ю. Мушкетика — “Гетьманський скарб”. Вона, як на перший погляд, асоціюється з легендарним скарбом Павла Полуботка, про який і “досі міфічні перекази гуляють” [1]. Насправді ж роман не про це. Новий твір Ю. Мушкетика легендам про казкове багатство гетьмана дає, на думку К. Волинського, мудре й “історично-влучне трактування: той неоцінений скарб, що його відданий патріот Полуботок передав небожеві Іванові Сулимі, всім нам, українцям, — це Україна, рідна і єдина наша Батьківщина. Її він сам любив над усе, самовіддано служив їй до кінця — до своєї трагічної загибелі, на яку прирік його підступний і патологічно жорстокий тиран Петро І” [1].

“Життя Павла Полуботка, — за словами Ю. Мушкетика, — вплітається в історію України червоно-чорною крайкою. Це — одна з найтрагічніших її сторінок” [9]. Ті, хто не визнавав України Україною, не тільки знищили самого гетьмана, а й замахнулися на пам’ять про нього. Історичні праці й художні твори, у яких його образ трактувалися з патріотичних позицій, були заборонені. (Зокрема, це стосувалося драми Костя Буревія “Павло Полуботок”). У тих же працях, які належали радянським історикам, Павло Полуботок поставав людиною користолюбною, яка дбала передовсім і тільки про власні інтереси, ігноруючи інтересами народних мас. “...У такому ключі, — зазначив Ю. Мушкетик у 1990-у році, — Полуботок поданий в усіх наших історичних працях останніх десятиліть. Й жодного слова про те, що йому боліло, що в його серці плакала Україна, що задля неї він свідомо пішов на тортури, на смерть” [9].

Слід, отже, наголосити на тому, що “Гетьманський скарб” Ю.

Мушкетика — це перший роман, у якому образ Павла Полуботка постав історично достовірним.

Пошукам неоцінених скарбів духовності, і не тільки гетьманських, присвячені й інші історичні романи Ю. Мушкетика, написані в 90-ті роки минулого століття, — “На брата брат”, “Погоня”, “Прийдімо, вклонімось...”. У цих творах письменник осмислює доленосні проблеми української історії, які означилися у всій своїй гостроті у минулі століття і, на жаль, не втратили своєї актуальності і сьогодні, в пору незалежності України.

Майстерність Юрія Мушкетика виявляється не лише у постановці гострих проблем, а й у дійсно художньому їх осягненні. Ми стали свідками того, як від роману до роману творчий почерк Юрія Мушкетика все більше і більше увиразнюється, набуває неповторних рис, що виявляється, зокрема, у розширенні кола художніх засобів, використовуваних історичним романістом. Таким чином, в особі Юрія Мушкетика ми маємо талановитого і самобутнього митця, який зробив вагомий внесок у художнє осягнення історичного минулого України.

### Цитована література

1. Волинський К. Син України. З міркувань про Юрія Мушкетика — людину і письменника//Літературна Україна. — 1999. — 25 березня.
2. Волинський К. Юрій Мушкетик//Історія української літератури ХХ століття. У двох книгах. — Книга друга. Частина друга. — К.: Либідь, 1995. — С. 318-326.
3. Жулинський М. Виводив душу з п'ятьми//Літературна Україна. — 2004. — 25 березня.
4. Жулинський М. Істина — в людських душах// Мушкетик Ю. Твори в п'яти томах. Т. 1. — К.: Дніпро, 1987. — С. 5-34.
5. Кейда Ф. З відстані століття: Коліївщина в романі Ю. Мушкетика “Прийдімо, вклонімось...” //Слово і час. — 1999. — № 3. — С. 51-55.
6. Мишанич О. Прочитайте тую славу... //Мушкетик Ю. Гетьманський скарб. — К.: “Спалах” ЛТД, 1993. — С. 5-8.
7. Мушкетик Ю. Гетьманський скарб. — К.: “Спалах” ЛТД, 1993. — 356 с.
8. Мушкетик Ю. Погоня// Мушкетик Ю. Погоня. Прийдімо, вклонімось... — К.: Український Центр духовної культури, 1997. — С. 3-246.
9. Мушкетик Ю. Павло Полуботок// Літературна Україна. — 1990. — 17 травня.
10. Федоровська Лада. Романи Юрія Мушкетика. — К.: Радянський письменник, 1982. — 203 с.

## МЕДІЄВІСТИЧНІ СТУДІЇ

*Надія Шаповаленко*



### ВОЛХВИ У “ПОВІСТІ ВРЕМЕННИХ ЛІТ”

Д. С. Лихачов, досліджуючи поетику древньої літератури, писав: “Більше уваги літописці XI–XII вв. приділяють князям і духовенству. Перших вони зображують у церемоніальних положеннях — з позицій підданих; других — з повчальністю, властивою представникам церкви” [2, 63]. Стверджуючи, що “у зображенні людей історична література XI–XII ст. ст. йде слідом за ідеалами, виробленими у феодальній дійсності того часу”, дослідник зосередився переважно на позитивних персонажах літописних пам’яток. Негативні цікавили його набагато менше. Проте деякі з них також показові в плані вивчення принципів і засобів зображення людини в літописному жанрі.

Близький до цієї позиції Й. О. Шайкін — автор монографії про персонажі в “Повіті временних літ” (далі — ПВЛ). Він, зокрема, пише: “Далеко не весь масив змісту літопису буде розглянутий у цій книзі (мова йде про монографію автора цієї цитати. — **Н. Ш.**). Нас перш за все цікавить людина в літописі — головний герой літератури будь-якого періоду. Але літописна людина існує не в особистому своєму житті, вона завжди заличена до ходу “великої” історії, вона завжди учасник значних історичних подій. Тому не можна розглядати літописну людину окремо від літописної історії” [7, 7]. Відповідно до цієї установки О. О. Шайкін зосередився на образах князів у ПВЛ. Однак літопис — це не тільки історичний твір, але і літературний твір зі своєю образною системою, що містить у собі персонажі, не пов’язані зі “значними історичними подіями”. Зупинимося на одному типі таких, звичайно безіменних, персонажів.

Ці персонажі ПВЛ явно виділяються на фоні її численного “насе-

лення”: князів, імператорів, їхніх дружин, синів і дочок, воєвод, отроків, купців, ченців, священиків і т. ін. Це волхви. Будучи епізодичними фігурами, вони, проте, впливають на оточуючих. А включені літописцем до однієї символічної парадигми з дияволом, такі персонажі відтворюються в похмурих тонах, роблять лише пагубні для звичайних людей вчинки. Виявляється, що нейтралізувати цю страшну силу можна, тільки знищивши самих представників інфернальних сил. Негативна енергетика, буквально випромінювана волхвами, якоюсь мірою гаситься коментарем книгаря-християнина. Однак літописець не завжди здатний сховати від уважного читача риси, що деякою мірою ріднятимуть волхвів із християнськими чудотворцями, а тому і приваблюють людей, які потребують допомоги.

Літопис як жанр характеризується зведенням в одне ціле текстів як усного, так і письмового походження. А. А. Пауткін пише в зв’язку з цим: “Найважливіший і, можливо, навіть центральний жанр давньоруської літератури є відкритою структурою, здатною приймати в себе різнопланові текстові фрагменти. Але разом з тим загдана “відкритість” має на увазі пристосування використаних джерел до загального ладу літописного оповідання, основним організуючим принципом якого виступає порічний виклад. При цьому одні твори, усні чи письмові, що ввійшли в літопис, створювалися поза ним, інші — безпосередньо в ході літописної роботи” [3, 5–6]. Як саме персонажі, конкретніше, — волхви, що належать до різних джерел (усних чи письмових), пристосовуються до “загального ладу літописного оповідання”, і маємо визначити в цій статті.

Перший оповідальний епізод, події якого безпосереднім чином пов’язані з волхвами, — це розповідь літописної статті 6420 року про смерть київського князя Олега від укусу змії. Як відомо, цей фрагмент ПВЛ ліг в основу знаменитої балади О. С. Пушкіна “Пісня про віщого Олега”.

Сказання про смерть Олега, в літописі слідом за розповіддю про його переможний похід на Царград і текстом договору між греками і “руссю”, явно контрастує з попереднім йому оповіданням. Спочатку предводитель “Великої скіфи” представився як епічний герой, що виявив полководницький талант і підкорив собі обставини, у тому числі і природні сили (він звелів поставити кораблі на колеса і підняти вітрила, а попутний вітер буквально поніс їх на місто). На зміну йому

приходить образ людини, що утратила не тільки проникливість, але й елементарну обачність. Саме це і було причиною смерті князя.

**И живяше Олегъ, миръ имѣя къ всѣмъ странамъ, княжа въ Киевѣ. И приспѣ осень, и помяну Олегъ конь свой, иже бѣ поставилъ кормити, не всѣдати на нь. Бѣ бо прежде въпрошааль волховъ и кудесникъ: □От чего ми есть ѹмрети?□ И рече ему одинъ кудесникъ: □Княже! Конь, егоже любиши и ъедиши на немъ, от того ти ѹмрети.□ Олегъ же принялъ въ ѹмѣ, си рече: □Николи же всяду на конь, ни вижю его боле того.□ И повѣлѣ кормити и не водити его к нему, и пребывъ нѣколко лѣтъне дѣя его, дондеже и на грѣкы иде. И пришедши ему къ Киеву и пребысть 4 лѣта, на 5 лѣто помяну конь свой, от негоже бяху рекъли вольсви ѹмрети Ольгови. И призыва старѣйшину конюхомъ, рка: □Кде есть конь мой, егоже бѣхъ поставилъ кормити и блости его?□ Онъ же рече: □Умерль есть.□ Олегъ же посмѣяся и ѹкори кудесника, рка: □То тъ неправо молвять вольсви, но все то лъжа есть: конь ѹмерль, а я живъ.□ И повелѣ осѣдлати конь: □Да тъ вижю кости его.□ И приїха на мѣсто, идеже бяху лежаше кости его голы и лобъ голѣ, и сѣзъ с коня, посмѣяся, рка: □От сего ли лъба смерть миѣ взятии?□ И въступи ногою на лобъ, и вынинкучи змѣя и ѹклону и в ногу. И с того разболѣвся, ѹмре [4, 90].**

Волхв, на перший погляд, лише статист. Смерть князю пророкує навіть не він, а якийсь чарівник. Б. О. Рибаков, наприклад, проводить між волхвом і чарівником істотне розходження: “Олег оточив себе жерцями з різних земель. Смерть йому напророкував не волхв, а “един кудесник”, тобто чудський (естонський), іжорський або карельський шаман, у чому, зрозуміло, позначилася недоброзичливість населення, що оточувало варязьку базу в Приладожжі — Ладогу” [5, 359]. Але літописець, схоже, таких розходжень не робить. Олег, довідавшись про смерть колись улюблениго коня, посміявся і сказав: **Те тъ неправий молвять вольсви**□□ А коментуючи сказання про смерть князя, літописець пише, що в тому, що сталося, немає нічого дивного, тому що **від волхования звѣва**□**ться чародѣйством.**

Волхв-чарівник як персонаж наділений, згідно зі сказанням, єдиною рисою: він *пророкує долю* Олегу. Ця здатність абсолютноизована, київський князь, знаючи, яка доля його очікує, не може її уникнути. Втім, може бути, це й удалося б, якби не повірив він у власну невразливість і не звинувачував волхвів в облудності. Містична властивість

волхва, що уособлює собою невідворотність долі, провокує дію, погоджуючи тим самим структурну основу сказання — подію. Полководець, що завоював Царград, рухається по траєкторії бумеранга — спочатку максимально віддаляється від коня-убивці, а потім сам до нього повертається. Розповідь про смерть Олега в складі так званого Устюжського літописного зводу цю структуру — волхв, кінь-убивця і його жертва — представляє більш тісну, ніж у ПВЛ: відповідно до цього тексту, Олег, почувши пророкування, звелів отрокам відвести коня далеко в поле і відрубати йому голову, а потім, коли повертається з Царграда, у полі *випадково* наткнувся на череп коня, взяв його в руки, щоб поцілувати, і був уражений змією [викладено за: 5, 359]. Варто констатувати, що існування настільки твердих зв’язків між елементами образної системи — волхвом і переможцем Царграда, з одного боку, і дією-подією, з іншого, — приводить до перетворення епізодичного персонажа, яким є волхв, у велетенську фігуру. Гіперболізація поєднується з використанням відповідних засобів зображення — між волхвом і світом природи існує синкретична єдність, що саме дозволяє класифікувати літописне сказання про смерть князя Олега від укусу змії, яке йде від усної традиції [див.: 5, 360], як міфopoетичний текст. Дійсним героєм його виступає, безумовно, не Олег, а волхв, протиставлений князю волею обставин.

Скупульозний і глибокий аналіз літописного сказання про смерть князя Олега за баладою О. С. Пушкіна здійснений А. О. Слюсарем [6]. Вчений, зокрема, довів наявність схованого від погляду непосвяченого читача символічного зв’язку між конем Олега і змією, яка його вжалила: “Магічний зв’язок між кінським черепом і змією і послужив ядром для міфу, на основі якого виникла розповідь про смерть Олега” [6, 31]. Але в літописному сказанні це не єдина форма міфopoетичного синкретизму, а, можливо, і не основна. Головне тут — властива епосі художнього синкретизму єдність автора і героя. Існування подібних відносин між ними, мабуть, перешкоджало встановленню дистанції між волхвом і автором, обмежувало можливості руйнування структури цього персонажа і семантичного перекодування образу.

Позитивне враження, яке справляє на читача інфернальний персонаж літописного сказання, не влаштовувало книгаря-християнина. Інтерпретуючи сказання про смерть Олега на свій лад, літописець включає до складу “Повісті...” фрагмент із Хроніки Георгія Амарт-

ла в перекладі на давньослов'янську мову. У цьому уривку розповідається про відомого у Візантії й Антіохії волхва Аполлонія Тіанського. Він прославився тим, що рятував городян від змій, скорпіонів і комарів. А ще Аполлоній пророкував жителям Антіохії страшний землетрус. Але це мнимі чесноти, пише книгар, тому що вони — від лукавого:

**И не точью бо за живота его така и таковая створиша въсоваъ  
его ради, но и по смерти его пребывающа ү гроба его знаменъ творяху  
во имя его, а на прелещение оканымъ человѣкоиъ, болма крадо-  
мымы на таковая от дьявола [4, 92].**

Викриваючи волхвів і їхні діяння, автор Хроніки вибудував систему опозицій, потрапивши до якої, образ Аполлонія одержує додаткову семантику. За своєю негативністю вона настільки могутня, що заглушає все позитивне. Ось ця система опозицій:

- 1) Господь (Христос) — біс (диявол, ворог роду людського, слуга зла);
- 2) православна віра — релігійні погляди до пришестя Христа;
- 3) Валаам, Саул, Каїфа, Іуда (що жив у старозавітні часи), сини Скевавелі — Фараон, Навуходоносор, Сімон-волхв, Менандр (див. Біблію);
- 4) Благодать, пророцтва ім'ям Господа, чудеса, що діються Словом, — чарівна спокуса, сатанинські справи, знамення на зваблювання людей.

Розташування поруч в одній порічній статті двох розповідей — про смерть князя Олега і про Аполлонія — деякою мірою, звичайно, змінює враження, описане давньоруським волхвом-чарівником, але не перетворює його в негативний персонаж. Була відсутньою головна умова побудови такої фігури — це негативна дія, проведена волхвом.

У порічній статті 6552 (1044) такий вплив волхва на людину за значено з усією визначеністю:

**...Всеславъ, сын его, съде на столѣ его, егоже роди матери от вол-  
ъхования Матери во родивши его, и бысть ему язвенно на главѣ  
его; рекоша же волъсви матери его: □Се язвено на главѣ его навяжи  
на нь, да носить е до живота своего□, еже носиль Всеславъ и до  
смертного дни на собѣ; сего ради немилостивъ есть на кровопроли-  
тье [4, 196].**

А в статті 6579 (1071) року, що походить не від усної, а від письмової традиції, волхви представлені як абсолютно негативні персонажі, і ці їхні властивості втілені в поведінці. У їхньому вигляді виразно проглядаються прикмети літературних характерів, а магічний зв’язок з життям природи і здатність угадати майбутнє зовсім утрачені. Перебільшуючи, літописець перетворює їх у пересічних шахрайів.

У цій статті під одним роком поміщені розповіді про події, що відбуваються в різних князівствах Русі, і, можливо, у різний час, але тематично пов’язані. У ці часи, пише літописець, воювали половці з Руссю, а князі — між собою. А ще прийшов у Київ волхв, спокушений бісом, який розповідав людям про те, що через п’ять років Дніпро потече назад, а **землямъ переступати на ина мѣста, яко стати Грѣчкой земли на Русской земли, а Русской на Грѣчкой, и прочимъ землямъ измѣнитися** [4, 214].

Підбурюваний бісом волхв, пророкуючи це всесвітнє дійство, свого ставлення до нього не висловлює. Але “благовірні” сміялися, говорили, що біс грає з ним йому ж на погибель. І дійсно, той пропав безвісти.

Цей зв’язок волхва зі смертю (долею) і в інших ситуаціях, про які розповідається під 6579 роком, є визначальним в структурі аналізованих образів.

Розповідається, зокрема, про бунт смердів під проводом волхвів в час неврожаю в Ростовському князівстві. Сюди із сусіднього Ярославля прийшли два волхви, котрі, нібито, знали, хто винуватець неврожаю. Під цим приводом вони і юрба, що їх супроводжувала, вбили багато жінок із приволзьких селищ. Якийсь Ян, син Вишатін, довідавшись, що волхви були смердами його князя, разом зі своїми отроками розігнав людей, що їх супроводжували. Самі ж волхви були схоплені і приведені до Яна. З’ясувалося, що вони переконані у своєму праві судити і страчувати ні в чому не винних людей. Це право вони обґруntовували богомильською ерессю про створення людини одночасно Богом і сатаною. Перший з них вклав у людину душу, а другий дав тіло. Результат богословського диспуту, що виник після цього, був сприятливим для Яна. Він довів свою правоту цілком у дусі середньовічної традиції:

**И рече Янь к повозникомъ: □Ци кому васть родинъ ѹбъенъ от сею?□  
Они же рѣша: □Мнѣ мати, а другому сестра, иному родичъ□ Онъ же**

рече имъ: **□Мъстите своихъ□.** Они же, понимше я, извиша <...> и повѣсиша я на дрѣвѣ: отмѣстье принимша от Бога по правдѣ [4, 216].

Незважаючи на невигадливість цієї невеликої розповіді, звертає на себе увагу прагнення книгаря вписати подію в релігійно-світоглядний контекст. Для дискредитації волхвів використовується не тільки відомий богомильський переказ, але й інші надійні, з точки зору книгаря, засоби. Перш за все, це вертикальна вісь світобудови. Бог, пояснює Ян волхвам, сидить на небесах, а Антихрист, якого почитают чарівники, — у безодні. Прив'язка волхвів до такого важливого для середньовічної людини топосу, безумовно, є могутнім засобом насичення образів додатковою семантикою.

Ще один сюжет пов'язаний з подією в Чудській землі. Один новгородець звернувся до місцевого чарівника, прохаючи в нього волхування. Той викликав на допомогу бісів, яких назвав своїми богами:

**Бози живутъ въ безднахъ. Суть же образомъ черни, крилати, хвостъ имущи; въсхожать же и подъ небо, слушающе вашихъ людий, то возносимъ есть на небо, аще ли от нашихъ ұмираеть, но носимъ есть к нашимъ егомъ въ везднц. Якоже грѣшници въ адѣ суть, ждущее лѣкы вѣчныя, а праведници въ небеснемъ <...> жилищи въдворяются съ ангѣлы [218].**

Середньовічний книгар, коментуючи розповідь про новгородця і чудського волхва, стверджує, що найчастіше біси волхвують за допомогою жінок, але і чоловіки, нестійкі у вірі, також підпадають під вплив бісівської сили. Заглиблюючись в минуле роду людського, він нагадує про первородний гріх, адже тоді біс спокусив саме жінку, а вона — чоловіка. Волхви, подібно до тіні, супроводжують дочок і синів людських у всі часи. Так, Анній і Мамврій протидіяли біблійному Мойсею, а волхв Симон чарівництвом творив чудеса при апостолах. Варто відзначити, що це наполегливе прагнення літописця вписати конкретну подію в дуже абстрактний хронотоп у цілому відповідає принципам середньовічної літературної поетики — тут між фактом і узагальненням існує деяка дистанція [1, 11]. Вона прийшла на зміну в християнському тексті тим відносинам між елементами міфopoетичного тексту, що прийнято називати синкретизмом.

Книгар згадав і про деякого волхва Кунопе, якого сучасний коментатор ПВЛ не може ідентифікувати [4, 513], відомого тим, що напускав бісівську мару, стверджуючи, нібито він може по водах ходи-

ти. Подібно до нього хвалився, оповідає літописець, один волхв у Новгороді при князі Глібові. Він заявив, що перейде ріку Волхов по поверхні води в присутності всіх городян.

**И бысть мятежъ въ городѣи въси Яша ѧмъ вѣрѹ и хотѧ побѣдити епископа [4, 220].**

Городяни розділилися надвое: князь Гліб і дружина стали біля єпископа, а люди біля волхва. У цій драматичній ситуації Гліб вирішив випробувати містичну силу волхва. Він взяв сокиру під плащ, підійшов до чаклуна і запитав, що трапиться з тим сьогодні. Той пообіцяв створити великі чудеса. У відповідь Гліб розрубав волхва сокирою, і люди розійшлися.

Зіставлення образів волхвів у ПВЛ показує, що принципові розходження принципів і засобів їхнього зображення кореняться в приналежності персонажів до усної або письмової традиції. У першому випадку образ створюється завдяки синкретичній нерозчленованості героя, обставин і подій. Здавалося б, подія, смерть Олега, не пов'язана з волхвом причинно-наслідковими відносинами, але саме вона формує читацьке уявлення про цього героя. Усвідомлюючи існування такого зв'язку, літописець, щоб негативізувати волхвів, обвинуває їх у чарівництві. У другому випадку, у статті 1071 року, синкретична єдність героїв, обставин і подій відсутня. Закономірності природного життя (неврожай) і волхви не пов'язані якимись магічними силами воєдино. А їх вказівка на такий зв'язок між тим, що відбувається, й іншими персонажами (жінками) насправді виявляється пересічною неправдою. Така дистанція між волхвами та оточуючим світом природи призводить до того, що основним засобом створення образу людини стає її поведінка. Звідси — риси характеру, які помітні в зображені волхвів у цій літописній статті.

Як бачимо, трансформація текстів усного та письмового походження, які репрезентують образи волхвів в ПВЛ, є далеко не повною. Пояснюється це тим, що вони належать до різnotипних явищ словесності.

### Цитована література

1. Александров Олександр. Старокиївська агіографічна проза XI — першої третини XIII ст. — Одеса: Астропрінт, 1999. — 274 с.

2. Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси // Лихачев Д. С. Избранные работы: В 3 т. — Л.: Художественная литература, 1987. — Т. 1. — С. 3-164.
3. Пауткин А. А. Беседы с летописцем: Поэтика раннего русского летописания. — М.: Издательство Московского университета, 2002. — 286 с.
4. Повесть временных лет // Библиотека литературы Древней Руси: В 20 т. — Т. 1. XI–XII века. — СПб.: Наука, 1997. — С. 62-315.
5. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. — М.: Наука, 1987. — 783 с.
6. Слюсарь А. А. Баллада А. С. Пушкина “Песнь о вещем Олеге” и летописное сказание // Вопросы литературы народов СССР. — Вып. 14. — Киев — Одесса: Вища школа, 1988. — С. 27-40.
7. Шайкин А. А. “Се повѣсти времяньных лѣт”: От Кия до Мономаха. — М.: Современник, 1989. — 253 с.

*Євген Джиджора*



## БОГ ТА СВЯТИЙ В ОБРАЗНІЙ СИСТЕМІ АГІОГРАФІЧНОГО ТВОРУ

Ідейний зміст літературного твору репрезентує образна система. В ній відтворюється естетичне засвоєння автором будь-якого явища або процесу, на якому він свідомо сфокусував увагу. Основним видом втілення літературного образу постає людська особистість. За твердженням М. М. Бахтіна, особистість є таким об'єктом авторської “естетизації”, навколо якої “відливається” та “завершується” художнє “ціле” [2, 73].

В агіографічному творі “ціле” відливається навколо образу святого. Ознакою естетичного “переживання” автора є зображення індивідуальної системи духовних цінностей, які визначили життєвий шлях подвижника — його сходження до Господа. Поряд із центральною постаттю святого, який невід’ємно пов’язаний із постаттю Бога, в житті також виокремлюється його оточення. Воно складається з усіх дійових осіб оповіді, а серед них і агіографа та його слухачів.

У статті досліджуються відношення між конкретними об’єктами образної системи агіографічного твору: Богом-Творцем та Його обранцем — святым. Основною метою є характеристика алгоритмів наповнення даних образів. Ця проблема раніше не висвітлювалась у дослідженнях, однак в монографії О. В. Александрова “Старокиївська агіографічна проза” переконливо розгорнута ідея про те, що визначальним принципом конструювання образу святого в житті виступає *індивідуалізація* [1, 11]. Спираючись на цю тезу, спробуємо визначити принцип побудови образу Бога та святого, а також моделі сюжетної взаємодії між цими об’єктами образної системи.

Відносини між Богом та святым у житті відзначаються певною специфікою. Всевишній Бог благоволить святому — постійно посилає йому божественну благодать, яку той приймає в кожній життєвій си-

туації і, завдяки їй, прагне до єдиного з Творцем священнодійства. Взаємоспрямоване співробітництво починається з обирання Богом людини на певне подвижницьке служіння. Божественний вибір майбутнього подвижника відбувається, як правило, в ранньому дитинстві. Від тої пори святий живе та дихає благодаттю Святого Духа. В Житті Феодосія Печерського (ЖФП) зазначено: “**И благодать Божия съ нимъ, и Духъ Святый измѣда въселился въ нъ**” [ЖФП, 306]. А в Житті Єфросинії Полоцької (ЖЄП) Святий Дух наповнює преподобну душевними силами: “**День ѿ дни ростаще девица, тѣло млекомъ питаемо, а душа Святаго Духа наполняющася**” [ЖЄП, 154].

Проте божественне обрання подвижника може відбутися ще до його народження. В Житті Сергія Радонежського (далі — ЖСР) розповідається про те, як вагітна мати майбутнього служителя **Святыя Троиць** — Марія — одного разу стояла в церкві на Літургії і, коли підійшов час читати Євангеліє, в її утробі почав кричати ненароджений малюк. Це повторилося ще двічі — перед початком Херувимської пісні та перед Таїнством Євхаристії: “**Вънегда же иерей възгласи: Вънишь, свата сватыши! Тогда паки младенець третицю вѣли възопи**” [ЖСР, 11].

Використовуючи традиційну агіологічну модель божественного знамення перед народженням майбутнього святого, яка була започаткована в Старому Заповіті (у книзі пророка Ієремії: “**Прежде неже Мне создати тѧ во чревѣ, познахъ тѧ, и прежде неже изыти тѣвѣ из ложесни, и сватихъ тѧ, пророка во газики поставихъ тѧ**” [Іер. 1, 5]), потім продовжена в християнську епоху, в Життях Євфимія Великого, Феодора Едеського, митрополита Петра, агіограф св. Сергія — Єпіфаній Премудрий — відтворює символічний аспект індивідуалізації образу святого. Ненароджений малюк тричі сповістив про себе в найважливіші моменти богослужіння. Така надзвичайна, “боготворна” поведінка ненародженого святого свідчить про те, що він бере участь у найтаємнішому християнському дійстві — Літургії. *Ще не народжений, він ужсе сповнений божественною благодаттю.* Це промислительне сповнення символізує майбутній подвиг преподобного — особливо ревносне служіння **Святыя Троиць**. Це пророкує здивованим батькам священик: “**Паче радоуетесь и веселитесь, тако будеть съсоудъ избранъ Богоу, обитель и служитель святыя Троицы**” [ЖСР, 15].

Цілісність образу святого обумовлена, за думкою В. В. Колесова, безперервністю його “буття” в житті “протягом суб’єктивного часу” [3, 335]. Отримана при народженні благодать спонукає святого до богоугодної подвійницької поведінки в дитинстві. Типовим проявом благочестивої поведінки є прагнення святого до істини Богоодкровення. Палкому жаданню святого сприяє поміч Божа. В Житті Миколи Чудотворця (далі — ЖМЧ) святий “**е<sup>с</sup>т<sup>е</sup>с<sup>т</sup>в<sup>е</sup>н<sup>а</sup>го н<sup>а</sup>р<sup>а</sup>в<sup>а</sup> о<sup>с</sup>т<sup>р</sup>о<sup>т</sup>о<sup>ю</sup>**  
н<sup>а</sup>п<sup>р</sup>а<sup>в</sup>л<sup>я</sup>е<sup>м</sup>ъ и<sup>н</sup> на<sup>с</sup>т<sup>ав</sup>л<sup>я</sup>е<sup>м</sup>ъ Д<sup>а</sup>х<sup>о</sup>мъ С<sup>в</sup>я<sup>т</sup>ы<sup>м</sup>ъ, м<sup>н</sup>ог<sup>о</sup>е о<sup>у</sup>ч<sup>е</sup>н<sup>і</sup>е в<sup>ъ</sup> м<sup>а</sup>л<sup>о</sup> в<sup>р</sup>е<sup>м</sup>я пр<sup>и</sup>п<sup>л</sup>од<sup>и</sup>в<sup>ъ</sup>”]. Як наслідок, св. Микола “**е<sup>г</sup>ъ бо з<sup>е</sup>ло м<sup>а</sup>др<sup>ь</sup> с<sup>л</sup>о<sup>в</sup>ес<sup>е</sup>м<sup>ъ</sup>, почи бо на н<sup>е</sup>мъ Д<sup>а</sup>хъ пр<sup>е</sup>м<sup>а</sup>др<sup>о</sup>сти и раз<sup>з</sup>ма Бож<sup>і</sup>я**” [ЖМЧ, 12].

Сприяння Господнє викликає в святого зустрічне бажання бути достойним “**с<sup>о</sup>с<sup>у</sup>д<sup>о</sup>м**” божественної благодаті. Для цього необхідне “духовне трудівництво” — внутрішня зосередженість та аналіз власних душевних спонукань. Зосередженість допомагає сприйняттю божественного вчення. Так, в Житті Симона і Сави Сербських (далі — ЖСiСС) розповідається, як отрок Растко, майбутній святитель Сербії, був “**Д<sup>а</sup>х<sup>о</sup>мъ С<sup>в</sup>я<sup>т</sup>ы<sup>м</sup>ъ пр<sup>о</sup>с<sup>в</sup>ѣщ<sup>е</sup>н<sup>і</sup>я най<sup>п</sup>аче при Божественнѣй Лїт<sup>и</sup>грїй со всл<sup>а</sup>кимъ благоговѣйнствомъ, страхомъ и смиренiemъ предсто<sup>л</sup>оше, размышлюющъ дивное Таинство снисхожденїя Сына Божїя къ роду человѣческому**” [ЖСiСС, 2]. Аналіз душевних спонукань вимагає їх виправлення, тому умовою вивчення Богоодкровення постає молитва. В Житті Ганни Кашинської (ЖГК) молитва — це їжа, якою свята не в змозі насититися і завдяки якій навчається закону Господню: “**По пища в<sup>т</sup>ѣ ей молитва непрестанна, и желаєш не<sup>н</sup>асытное къ Богу <...>, но присно прилѣжаце благимъ дѣломъ како бы о<sup>у</sup>годити Богу, и на Того пресватую волю полагати о<sup>у</sup>повданіе свое и вѣсма по<sup>у</sup>чашесѧ в законѣ Господнї**” [ЖГК, 48]. Отже, святий завжди відповідає безперервному сходженню благодаті своєю невпинною духовною працею і тому “**самъ себѣ достоинъ домъ Д<sup>а</sup>хъ С<sup>в</sup>я<sup>т</sup>омъ о<sup>у</sup>строилъ**” [ЖМЧ, 12].

Разом з тим, здібності святого, засвоєння ним зовнішньої науки цілковито залежать від божественної волі. Іноді святий не здатен опанувати “грамоту” або оволодіти якоюсь “наукою”. В ЖСР та в Житті митрополита Петра (далі — ЖП) відтворені сюжетні ситуації неволодіння отроками грамотою, а в Житті Романа Сладкопевця (далі — ЖРСл) — невміння правильно співати. Але саме така *не-дієсвість* при-

зводить до того, що святі більше тяжіють до внутрішнього подвижу — возносять гарячі молитви до Бога. Господь відповідає на ці молитви, посилаючи особливу благодать. При цьому реалізація мотиву *сходження благодаті* виявляється найважливішим компонентом символізації образу святого.

В ЖП отрок отримує від Бога благословення язика: “**Единою же яко во сне видѣ отрок некоего мужа въ святителых одѣждах пришедша и ставъша над нимъ и рекша ему: Отверзи, чадо мое, уста своя. Оному же отверзъши, святитель десною рукою прикоснуся языку его, и благословивъшу его, и яко же некою сладостию гортань его нальявшъ**” [ЖП, 206]. Божественне освячення язика символізує подвижницьке служіння святого, який після цього став не просто “разумети” грамоту, він був митрополитом Русі і кілька десятиліть духовно опікував Руську Церкву.

В ЖСР реалізація мотивів *неволодіння грамотою* та *отримання* на це *особливої благодаті Божої* більш показова. В символізації святого вона відіграє, на наш погляд, головну роль. По-перше, агіограф на голошує на Промислі Творця, завдяки якому св. Сергію саме “**В Бога дасться видинный разоумъ, а не въ чловѣкъ**”. А по-друге, відбулося це “**Всемъдраго Бога соудьбами**” [ЖСР, 24].

Батько послав сина “на взысканіе скота”, а той в цьому дорученні “**выше дѣла подѣлѣе обрѣте**” [ЖСР, 24]. Разом із загубленими кінсьми отрок знаходить божественне призначення, яке уготовив йому Господь. Він зустрічається зі старцем-чорноризцем, той довго молиться, а потім піднімає очі на отрока і кличе його до себе. “**Что ищеши, или что хочеши, чадо?**”, — питає старець. Слухняне “чадо” не говорить про батьківське доручення розшукати коней, бо він впевнений в успішному виконанні. Але дивлячись, що перед ним духоносний молитвеник, він розповідає про пошуки іншого характеру — про своє бажання осилити грамоту. “**Ты же, юже святый, помолись за мя къ Богоу, тако да быхъ оумѣлъ грамотоу**”, — просить він старця. Чорноризець, “**въздѣвъ роющъ, коупно же и очи на небо**”, молиться. А потім трьома пальцями виймає невеличку просфору і пропонує отроку з’їсти її, а за це обіцяє розуміння грамоти: “**Пріими оусты своиими, чадо, и разврѣзъ а, пріими сїе и сиѣжъ, се тѣбѣ даєтса знаменіе благодати Божиї и разоума святаго Писания**” [ЖСР, 25]. Святий з’їдає просфору, приймаючи при цьому bla-

гословення не просто на розуміння грамоти, а й на сприйняття святих істин Писання.

Проте не тільки неволодіння певним вченням обумовлює надання святому особливої благодаті через їжу. В Житті Андрія Юродивого (далі — ЖАЮ) Господь дає можливість самому Андрію обрати своє подвижницьке служіння. При цьому вибір святого й полягає в поїданні символічної їжі: “**Да аще хощеши, да приними Моєя роботы снєдъ**”. Андрій приймає спочатку одну “снєдъ”, яка видалася такою солодкою, що людський розум був не змозі її з чимось порівняти. А потім — іншу, вона видалася страшенно гіркою. Бог роз’яснює, що означає солодка та гірка їжа: “**Да в горцѣмъ показано ти есть вкушенье страстемъ и болѣзнемъ, яже ти есть прияти Мене дѣля, а въ сладцѣмъ и добрѣйшимъ вываетъ хладъ и покой и утѣшенье стражуши мъ Мене дѣля**” [ЖАЮ, 340].

Після цього Владика подає святому третю “снєдъ”, вона принципово відрізняється від двох попередніх. Це був пахучий вогонь, який прикрашали квіти. Святий вкусив подане і впав в забуття: “**Да на многы часы от сласти тоя и от великия радости и от многыя воня и славы стоявшє забывся**” [ЖАЮ, 342]. Задля такої “великия радости”, що очікує після гіркоти постійних страждань та, час від часу, незначних послаблень, Андрій вирішує прийняти запропоноване Богом служіння — надзвичайну форму аскези, якою є юродство.

Однак їжа, яка символізує божественне благословення, може бути і неїстівною. Роману Сладкопевцю, наприклад, Богородиця запропонувала з’їсти книжний сувій: “**Иавльшися ему Пресвятѣй Богородици во снѣ, свитокъ хартіанъ даючи ему и повелѣвши снѣсти, веляше бо отвѣстїи ұста и снѣсти хартію**” [ЖРСл, 3]. Він з’їв, а потім прийшов до храму і заспівав чудовим мелодичним голосом.

Це вочевидь біблейська ситуація *подання символічної їжі*. Адже саме через книжний сувій відбулося благословення пророка Іезекіла (див: Іез. 3, 1-3). Традиційна біблійна екзегеза вказує на те, що вживання неїстівної їжі досить поширене та зрозуміле явище для східних народів, включаючи іудейський. У останніх вважалося, що харчування не стільки фізичне, скільки духовне підкріplення. Поїдання їжі завжди має таємний смисл, бо “їжа — безпосереднє насичення крові, яка зі свого боку є вмістичем душі” [4, 235]. Саме через це ізраїльтянам заборонялося вживати кров [див. книгу Левіт — 17, 10 — 14]. “Книж-

на” їжа містить “закваску” якогось вчення, знання. Коли її подає Господь, вона не просто придатна до споживання, вона стає засобом духовного надихання святого на виконання певної місії.

У вищезазначених житіях втілюється традиційна християнська модель душе-сповненого божественного благословення. Але якщо в ЖП благословляється язик святого, то в ЖСР, ЖРСл та ЖАІО — душі насичуються символічною їжею. Призначення такого символічного душе-сповненого благословення полягає в промислительному надиханні особливих обранців Божих на видатний і водночас індивідуальний шлях-сходження: св. Петра — на пастирське опікування Церквою, св. Сергія — на віддане служіння Св. Трійці, св. Андрія — на аскетичний подвиг юродивого, а св. Романа — на особливу богослужбову діяльність, створення та виконання церковних гімнів. Їх обрання обумовлене волею Творця. Проте поводження святих, які приймають благословення, ні в якому разі не може бути охарактеризоване як безініціативне. Вони просять і зустрічають подану благодать в молитві. Тому молитва виступає основною формою поведінки духовносів, яких Бог висвятив на надзвичайне служіння.

*Божественне душе-сповнення благодаттю*, яке пов’язане з визначенням індивідуального подвижництва, не залежить від віку святого. Воно може відбутися в дитинстві, а може вже в дорослих літах, як сталося, наприклад, з Марією Єгипетською (її Житіє далі — ЖМЄ). Розповідаючи старцю Софонію про своє мирське життя, вона називає себе “*сосуд избранъ диаволу*”. Пішовши в 12 років від батьків, Марія 17 років провела в блуді: “*Всѣмъ невозбранно плоть свою дающи и мзды не емлющи*” [ЖМЄ, 198].

Одного разу вона опиняється в Іерусалимі під час свята на честь Воздвиження Хреста. Намагаючись разом із паломниками ввійти до храму, Марія з невідомих її причин не може це зробити: “*Егда же воступих на порогъ церковныхъ дверей, вси бо безъ возбраненія внидоша, мене же возбраніи нѣкаа Божна сила, не дадущи ми внити, и паки покусиhsя внити, и далече отринуhsя отъ дверей*”. Розмірковуючи над дивним проявом божественної сили, Марія раптом просвітлюється певним відчуттям: “*И егда нѣкогда чювѣство бысть ми возбраненію видѣніе Животворящаго Креста, косицъ бо ся сонъ очию сердца моего, показа ми, яко тимѣніе дѣль монхъ возбраняеть ми входа*” [ЖМЄ, 202].

Відчуття великого гріха призводить до несамовитого каяття — ридань та щирих звернень до Богородиці про заступництво та поміч. Завдяки божественному просвітленню відбувається *пере-наповнення внутрішнього світу* грішниці, її каяття супроводжується розпалюванням непохитної віри. Після того, як її “*приятъ трепетъ и ұжасъта, она гасподоблена вых видѣния Честнаго и Животворящаго Креста, и видѣх тайны Божия*” [ЖМЄ, 204]. Сповнившись божественною благодаттю та пізнавши тайну Христа — Хресні муки, свята Марія переходить через Йордан і кілька десятиліть блукає в пустелі, не маючи ані їжі, ані одежі, ані якогось сковоща від вітру та сонця і, найголовніше, ніколи не зустрічаючись із людьми.

Божественне просвітлення та душевне благословення відразу позначаються на конструкованні образу святого. Тепер його суб’ективний час в житті представляє *священнодійство*, в якому подвижник стає со-робітником Бога-Творця. Со-робітництво святого Богові здійснюється на двох рівнях. По-перше, він навчається пізнати волю Всевишнього і тим самим встановлює втрачену праотцем Адамом богоідність. По-друге, виконує місію служіння зовнішньому миру.

У пустельницьких та преподобницицьких життях внутрішнє трудівництво позначене суveroю аскезою святого. Тілесне стримування обумовлює духовний ріст подвижника, який, в свою чергу, позначається на ступені єднання з Творцем. Так, в ЖСР тривала аскетична практика св. Сергія призводить до взаємної погодженості між тілесними та духовними силами. Відчуваючи ворожу брань серцем, він смиряє плоть і позбавляється спокуси за допомогою сили Божої: “*Діаволь же похотными стрѣлами хотѧ огнзвити его, преподобный же ѿчютивъ брань вражю, оудръжа си тѣло и поработи е, шбоуздавъ постомъ; и тако благодатю Божию избавленъ бысть*” [ЖСР, 62].

Мотив *подання* божественної благодаті не менш виразно розкривається в сюжетних ситуаціях, в яких подвижник виконує свою місію служіння миру. При цьому священнодійство святого вказує на його синергійну єдність з Творцем. Тому діс не один святий, а Бог та святий разом. “*Видѣхъ чюдное видѣніе, — звертається старець Симон до свого авви — ігумена Сергія. — Благодать Святаго Духа дѣйствующа с тобой*” [ЖСР, 140].

Синергійне священнодійство Творця-Бога та святого поділяється на богослужбове та буденне. Богослужбове со-робітництво передба-

чає, що “**списаємий**” святий — священнослужитель. Так, в ЖСР передається епізод, як одного разу св. Сергій служив Літургію, і братія бачила, що над Престолом носився “**пламенний огнь**”. Коли ж св. Сергій збирався причаститися Тіла та Крові Христа, “**огнь**” опустився в Чашу. Іншого разу під час Літургії монахи запримітили світлого Ангела, який стояв позаду святого й со-служив йому.

Характерною ознакою богослужбової священно-єдності постають молитовні звернення святого до Бога з проханням *особливої* благодаті Духа. Так, в ЖСiCC св. Савва призыває на богослужінні благодать задля того, щоб явити відкриті мощі свого батька Симона. Після молитви, “**внезапъ неизреченаго благоуханія церквѣ исполнисѧ, со слышаниемъ** є ў гроба преподобнаго Симеона шума и брѣнія мира. Приникне же во гробъ видѣша мраморный святаго гробъ исполнены мира аки водъ долъ текущія стрѣни всю церковь ѿрошающія” [ЖСiCC, 41-42]. В іншій обителі св. Савва просить ізлиття священного міра не тільки від мощів, але й від ікон. Господь подає таку благодать: спочатку від мощів виливаються ““пахучі води”, а потім — “**пахучі води, а потім - ін є образъ преподобнаго Симеона на стѣнѣ написаныхъ въ церкви и въ трапезѣ мири изливатисе видяще**” [ЖСiCC, 45].

Буденне со-робітництво проявляється насамперед в чудотворіннях, які Бог здійснює через святого. Чудотворіння здебільшого направлені на сприйняття духовного оточення святого, яке завдяки прояву божественної сили пристасе на благочестиве життя.

Силою благодаті Животворного Духа святий часом зцілює, часом благословляє на подвиги, а іноді й карає. Коли до преп. Сергія привели хворого, одержимого бісом, святий знаменував його хрестом. А той кинувся в калюжу: “**Есть же близъ места этого вода є наводненія събравшиись, ея же видѣвъ болный, въвръжеса въ ню, глагола: шле ноужда пламени сего страшнаго!**” [ЖСР, 104]. Зцілившиесь, хворий сам сповідує, яка сила позбавила його бісівської одержимості: “**Егда хотѧше ма знаменати крестомъ, тогда видѣхъ пламень велий єгоудоу исходящи, иже всего ма шкроужи**” [ЖСР, 105].

Подібна ситуація видимого сходження благодаті через хресне знамення передається в епізоді, в якому учень преп. Сергія — Ісаакій — просить святого благословлення на подвиг безмовного пустельожительства. Преп. Сергій з молитвою перехрестив Ісаакія: “**Святый же старець перекрестивъ его рукою рече: Господь да исполнитъ желаніе**

**твоє?**”. По молитві старця Господь сповнює це бажання — надає майбутньому подвижникові духовні сили, які той видимо споглядає: “**И лбие егда благословишае его, и видить како нѣкій великий пламень изшедъ ѿ рукоу его, иже всего того предреченнаго Исаакія окроужиши; и ѿ того дни преъыстъ молчя без страсти молтвами святаго Георгія**” [ЖСР, 114].

Хресне знамення — особлива символічна дія святого, яка означає сходження благодаті як з метою благословення віруючого, так і з метою благочестивого покарання богоідступника або й біса. Коли св. Микола зустрівся на дорозі з бісом і дізвався від нього, що той іде вселяти людям різні богохульні думки та розмови, святий скопив та зв’язав його. Потім перехрестив землю, і вона розступилася. Тоді св. Микола кинув біса в безодню. Після цього “**паки назнаменавъ землю крестомъ, и состоупила земля, какоже и прежде была**” [ЖМЧ, 44].

Святий може попереджати і пророкувати покарання. В ЖАЮ розповідається, як св. Андрій одного разу побачив могильного злодія. Він ішов до могили нещодавно похованої діви. Бог відкрив святому його злодійський намір: “**Якоже прозря сердцеъни ма оцица, разумѣ духомъ тцившю мысль лукаваго того**”. Сповнившись Духом, св. Андрій звертається до нього з пророцтвом: “**Тако глаголеть Духъ, судный ядущему порты лежащихъ въ грёбѣхъ: үже ти есть не видити солнца, үже ти есть не видити дни, үже ти есть не видити образа человѣцьска**”. Однак злодій не злякався цих слів і, коли настала ніч, таки ввійшов до склепу, де була похована молода діва. Знявши з неї всю верхню одежду, він насамкінець спокусився й на спідню сорочку — останнє, що залишалося на померлій. Коли він почав її знімати, раптом діва підняла свою руку і вдарила злодія по щоці. В той же час — “**ослепосте оци его. И үжасъся, нача трепетати, яко от страха того начаша скрѣшати чѣлюсти его и съ зѣбы и колѣнѣ его такоже**” [ЖАЮ, 352].

В цьому чудотворінні св. Андрій не брав безпосередньої участі. Проте опосередковано він причетний до осліплення злодія, який з тих пір завжди згадував святого і сам намагався жити подібним до нього жебраком — просив милостиню і тим жив.

Насамкінець, останній суб’ективний час святого, перед смертю, теж характеризується невід’ємною взаємодією Бога-Творця, який подає благодать Духа Святого, та подвижника, який не перестає приймати

духовні сили. Сповнені Духом, святі й на смертному одрі прагнуть до ще більшого єднання з Всешишнім, тому не дивно, що перед самою смертю вони щодня приймають Св. Тайні. Передсмертна Євхаристія не тільки сповнює душі святих, а й позначується на їх зовнішньому вигляді. Св. Савва “*причастився Святыхъ Тайнъ пакы, въ полѣноши же просвѣтился лице егѡ такѡ ангела Божіѧ*” [ЖСiСС, 70]. А св. Сергій, після смерті, не тільки світиться лицем: “*Лице же святаго свѣтлашашесь тако снѣгъ, а не тако швѣчай есть мертвымъ, но тако живу или аггелъ Божію*”; саме його тіло видихає благодать: “*Излияже сѧ тогда благоугоданіе веліе и неизреченно ѿ телесе святого*” [ЖСР, 142].

Отже, в агіографічному творі відтворюється система персоніфікованих образів, які знаходяться між собою в ієрархічному підпорядкуванні. Найвищий ієрархічний рівень представляє Творець Бог. В перспективі Його промислительних дійств зображується святий, який займає середній рівень. Найнижчий — оточення святого, власне “мир”.

Образ Всешишнього Бога характеризується особливою специфікою часо-просторової *всюди-присутності*. Всюдисущий Господь таємничо (через вселяння Своїї волі) або видимо (через відкриття Своїї енергії) бере участь у кожному священнодійстві святого. Сюжетну взаємодію образів визначають їх функції. Господь Бог постає Особистістю, яка *подає* Своєму обранцеві благодать Святого Духа. Обраний “*сосудъ Божій*” — святий — така особистість, яка постійно *приймає* цю благодать і завдяки її розуміє божественний Промисл щодо себе й миру. Двостороння взаємо-спрямованість образів обумовлює характер житійної оповіді, в якій сюжетні ситуації створюються на перетині двох мотивів — *подання / прийняття благодаті*.

Звідси й визначальні принципи конструювання образів. Якщо образ святого оснований на “переживанні” *індивідуального* сходження подвижника до Бога, то принципом побудови образу Всешишнього Творця вочевидь є *естетична ідеалізація*. Агіограф та слухачі “переживають”, як Всемогутній Господь благо-волить смиренному подвижникові — навчає його розуміти та сповнювати Свою волю.

### Джерела

1. **БІБЛІА**, сирб'чъ книги **Священнаго Писанія Ветхаго и Новаго завѣта**. — 2 изд. — СПб.: Синодальная типография, 1900. — 1658 с.
2. **ЖАЮ** — Житие и жизнь святаго и блаженныаго отца нашего Андрея оуродивого Христа ради и иже въ святыхъ отца нашего Епифания патріарха Костянтина града / Подг. текста, перевод и комм. А. М. Молдована // Библиотека литературы Древней Руси. В 20 — ти т. т. — Т. 2. XI — XII века. — СПб.: Наука, 1999. — С. 330 — 359.
3. **ЖГК** — Житіє и подвії преподобных велікій княгині інокині Анны Кашинськії чудотвориці / Подг. текста и статья А. Камшилиной // Жития святых в древнерусской письменности: Тексты. Исследования. Материалы / Отв. ред., сост., вступ. статья М. С. Крутовой. — М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2002. — С. 47 — 74.
4. **Ж□П** — Житіє преподобных матері нашієм Святої Фросінії / Подг. текста и статья Е. Дороховой // Жития святых в древнерусской письменности: Тексты. Исследования. Материалы / Отв. ред., сост., вступ. статья М. С. Крутовой. — М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2002. — С. 153 — 169.
5. **ЖМ□** — Житіє преподобної матері нашей Марии Єгипетської / Подг. текста, перевод и комм. О. В. Творогова // Библиотека литературы Древней Руси. В 20 — ти т. т. — Т. 2. XI — XII века. — СПб.: Наука, 1999. — С. 190 — 215.
6. **ЖМЧ** — Житіє и жизнъ и щастії сказаниї иже во святыхъ ща нашего Николы, архієпископа Миръскаго чудотворца (редакция Симеона Метафраста) / Подг. текста М. С. Крутовой // Крутова М. С. Святитель Николай Чудотворец в древнерусской письменности. — М.: Мартис, 1997. — С. 9 — 95.
7. **ЖП** — Житіє и жизнъ и мало исповедание от чудес иже въ святыхъ отца нашего Петра, архієпископа Кыевъскаго и всея Рѹси. Списано Кирилломъ смереннымъ, митрополитомъ Кыевъскимъ и всея Рѹси // Пророков Г. М. Повесть о Митяе. Русь и Византия в эпоху Куликовской битвы. — Приложение 1. — Л.: Наука, 1978. — С. 205 — 215.
8. **ЖРСл** — Житіє преподобного отца нашего Романа, творца кондакареви // Великие Минеи-Четыри, собранные всероссийским митрополитом Макарием. — Октябрь, дни 1-3. — СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1870. — С. 3.
9. **ЖСР** — Житіє преподобного и богоносного отца нашего игумена Сергія чудотворца списано бысть ю премудрѣшаго Епифанія // Сообщил архим. Леонид // Памятники древней славянской письменности. — М., 1885. — Т. 50. — С. 5 — 165.

10. **ЖСІСС — Житіє святихъ Сербскихъ Просвѣтителей Симеона и Саввы списанное Дометіаномъ и Монахомъ хilandарскии во Святыи Горѣ Аѳонистѣй** // Legendes Slaves du moyen age (1169 — 1237). Les Nemania. Vies de st. Symeon & de st. Sabba. — Paris, 1858. — 76 р.
11. **ЖФП — Жигтіе преподобнаго и богоноснаго отца нашего Феодосия, игумена Печерского** / Подг. текста, перевод и comment. О. В. Творогова // Памятники литературы Древней Руси. Начало русской литературы. XI — XII века / Вступ. статья Д. С. Лихачева, сост. и общ. ред. Д. С. Лихачева и Л. А. Дмитриева. — М.: Художественная литература, 1978. — С. 305 — 393.

### Цитована література

1. Александров О. В. Старокиївська агіографічна проза XI — першої третини XIII ст. — Одеса: Астропрінт, 1999. — 272 с.
2. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Работы 20-х годов. — К.: Next, 1994. — С. 69 — 257.
3. Колесов В. В. Сергий Радонежский: художественный образ и символ культуры // Житие Сергия Радонежского / Составление В. В. Колесова. — М.: Сов. Россия, 1991. — С. 314 — 347.
4. Скабалланович М. Книга пророка Иезекииля // Толковая Библия, или Комментарий на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета, выполненный преемниками А. П. Лопухина. В 11-и т. т. — Т. 6. Книги: пророка Иеремии, Плач Иеремии, Послание Иеремии, пророка Иезекииля и пророка Варуха. — Петербург, 1909. — С. 230 — 237.

*Інна Береза*



## ДЖЕРЕЛА УКРАЇНСЬКОСТІ ЛЕВКА БОРОВИКОВСЬКОГО

*(Україна в творах Л. І. Боровиковського:  
джерела сюжетів, образів, топосів)*

Україна з її історією, мовою, в цілому культурою займала у творчості українських письменників I пол. XIX століття центральне місце, що є концептуальним для національної літератури романтичного періоду. І особлива увага при цьому надається мові, про що свідчать як твори, так і промови, листування митців [2, 106]. Серед інших письменників і Л. І. Боровиковський, який зізнався в листі до І. І. Срезневського, що йому як патріоту України імпонує діяльність земляків на ґрунті української літератури, і він так само хоче довести спроможність українською мовою писати серйозні речі [3, 208]. Подібну причину у написанні повістей українською мовою називав і Г. Квітка-Основ'яненко. Левко Іванович досить серйозно займався українським фольклором, про що також сповіщав у листі свого однодумця Ізмаїла Срезневського: “Понад 6 років я займається Малоросією — в розумінні її письменства”. Високо оцінюючи українську прозу земляків, зокрема Г. Квітки-Основ'яненка, Боровиковський підкреслює значення української літератури у знайомстві росіян з Україною [3, 145]. Адже, здатна, на його думку, більше до пісенного жанру, українська мова не набула ще поширення “в обществах и гостиных” [23, 246]. Він і свої твори українською мовою називає “опытами”, обмежуючись поезіями та байками. Щодо прози, то про неї у Боровиковського є в листі до М. Максимовича загадки, що написані кілька оповідань українською мовою ніде не були опубліковані [23, 259].

Ще М. Дашкевич у відгуку на “Очерки истории украинской литературы XIX-го столетия” підкреслював, що “любовь к своей народ-

ности, выражавшаяся у Метлинского и у других поэтов, была главной двигательной силой новейшей украинской литературы, как и многих других литератур XIX-го века” [8, 105]. Далі цю думку развивали С. Єфремов [10] та М. Зеров [11], А. Шамрай [24] та інші українські дослідники творчості українських поетів-романтиків минулого століття. Останній, наприклад, зауважує спроби Срезневського, Шпигоцького, Боровиковського у використанні ресурсів пісні для нових літературних форм.

Необхідно зазначити, що при всій загальноукраїнській спрямованості своєї творчості, Л. І. Боровиковський в літературознавстві України 20 — 30-х років ХХ століття був маловідомим. Так, А. Шамрай, характеризуючи Харківську школу романтиків, писав, що для наших істориків літератури “діяльність О. Шпигоцького, Л. Боровиковського-поета були … порожнім звуком” [24, 3]. І одна із причин такого становища — відсутність можливості використання рукописних фондів. Серед інших причин — затъмарення постатями П. Гулака-Артемовського, І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка, а особливо Т. Шевченка менш відомих літераторів України 30-х — 40-х років XIX століття. Тож Шамрай, як один з авторів праці “Харьковская школа романтиков”, досить докладно зупинився на творчості таких маловідомих і малодосліджених письменників, як І. Срезневський, О. Шпигоцький, Л. Боровиковський.

Прислужилася нам у розгляді українства Л. Боровиковського бібліографічна праця В. Сиповського “Україна в російському письменстві. (Перша половина XIX століття)” [20], статті про творчість Л. Боровиковського І. Франка [22], М. Возняка [4], Б. Деркача [9] і М. Яценка [25]. Особливий інтерес щодо сучасного прочитання творів письменника становить монографія М. Ткачука “Поетика балад Левка Боровиковського” [21].

Загалом, дослідники джерел української тематики, обрядності, жанрового спрямування поем Л. Боровиковського справедливо вказують на народну українську пісню і особливо — баладу, але полішають без уваги як безпосередній, так і опосередкований вплив козацької доби і давньоукраїнської літератури. Щоправда, С. Крижанівський та П. Ротач акцентують козацькі корені родини Боровиковських [15, 8]. Думається, слід розглянути ті давньоукраїнські джерела, які входили до кола наукових та читацьких інтересів пись-

менника в міру засвоєння ним певних галузей знань ще студентом і під час роботи викладачем гімназій в Росії та Україні. Так, серед історичної літератури, яка була підручною в усіх гімназіях, знаходився “Синопсис” Пантелеїмона Кохановського, що з 1674 року перевидавався впродовж 150 років близько 30 разів [17, 128]. Так само були розповсюджені і використовувалися в навчанні і побуті українських інтелігентів “Четиї-Мінєї” Дмитра Туптала та “Києво-Печерський патерик” [12, 8]. Ця ж традиція продовжена і Харківським університетом, де у 1826–1830 роках отримував вищу освіту Левко Боровиковський, де саме тоді створив літературний гурток І. Срезневський, підтримуючи потяг студентів до знань про Україну, її культуру, писемність. А студентство Харківського університету в перші його десятиріччя характеризувалося (не без впливу особистостей Л. Боровиковського, П. Гулака-Артемовського, Г. Квітки-Основ'яненка) ідеалізмом. Як справедливо, на наш погляд, зазначав П. Голубенко, що їх “ідеалізм виявлявся в глибинних наукових заінтересуваннях і в літературному рухові, який відбувався під знаком національного романтизму” [6, 172]. Цих студентів пригнічували і турбували насаджувані Росією культура, мова, спосіб мислення. Вони навіть хизувалися своїм ідеалізмом, устрімлінням переважно до духовних сфер і погордливо називали петербурзьких студентів чиновниками. Цей настрій потім відлунувся і у багатьох українців, які працювали в Московщині. Зокрема, в О. Бодянського, М. Максимовича, Т. Шевченка, Л. Боровиковського. Останній, наприклад, писав: “Застыла моя муз в холодной неприветной Кацапшине — одела московские лапти и уже не запоет так, как певала в старину” [6, 192].

Молодий Левко Боровиковський розвивав у собі українство саме в той період, коли в Харкові вирували українські ідеї серед інтелігенції — Г. Квітка-Основ'яненко піклувався про театр та його репертуар, І. Срезневський працював над образом Г. Сковороди, згуртовував навколо себе обдаровану молодь, викладачі і студенти цікавилися українським фольклором, етнографією та історією. Здійснювала свою націوتворчу місію й українська за змістом російськомовна періодика, організована за ініціативи викладачів університету, — “Харьковский Демокрит”, “Украинский вестник” та “Украинский журнал”. Для матеріалів, вміщених там, неабияку роль зіграла попередня укра-

їнська барокова література, художні та філософські твори Г. Сковороди, козацькі літописи, “Історія Русів”, які стали основою і першоджерелом романтичної теорії і практики [14, 207], на чім розвивалась і творчість Левка Боровиковського.

Звертались до української історіографії, народних дум і пісень про добу козаччини українські поети-романтики, а серед них і Боровиковський. У центрі історично заангажованих творів — козак, що втілює волелюбний дух народу, патріот, самовідданій і сміливий у боротьбі з поневолювачами народу, для якого “козацька воля” понад усе. Таким він змальований у фольклорі, таким виступав і в давньоукраїнській літературі.

З його образом пов’язується ідеал вільної людини і в романтичній спадщині Л. Боровиковського [21, 28]. Вже один з опублікованих у 1831 р. його віршів так і називався “Козак” з підзаголовком “Подражание народной песне”, чим автор акцентував безпосереднє джерело твору. Як підкреслюють більшість дослідників, поет при створенні образу виходив не з абстрактної романтичної схеми, а з життєвих реалій, відбитих в українській народній поезії [25, 473]. Серед противників вільного козака автор називає “дикого татарина”, “зрадливого ляха”, “ворога москаля” та “турка-некриста”. Вони названі згідно хронологічної послідовності, за якою нападали чужинці на наш край. Характерно, що поет образ москаля не тільки помістив серед неприятелів, чужинців, але саме його чітко означує ворогом, який поводиться не краще, ніж орди татар, які систематично здійснювали набіги. Порівнюються воріженky із сараною, яка губить врожай, полішаючи по собі голод і спустошення.

*Не стаями ворон літає в полях,  
Не хліб сарана витинає,  
Не дикий татарин, не зрадливий лях,  
Не ворог москаль набігає;  
To турок, то нехрист з-за моря летить...[3, 71]*

Подібний топос ворога України, а відтак і українського козака зберігається не лише у фольклорі, але й в давньоукраїнській поезії і прозі. Козак звідусіль відчуває небезпеку і повинен відбивати напад, то зі сходу (татарин), чи із заходу (польське панство), з півночі (москаль) чи з півдня (турок). Маємо виразно означену символіку-хрест, як підтекст бароко з єдиним можливим поясненням, що у боротьбі

з ворогами опорою козацтву є християнська віра, і нехристів-неприятелів хресне знамення може наставити на істинний шлях або покарати, адже “Уже ж не без Бога християнські полки // І вольний козак не без долі”. Цей образ козака своїм спартанським життям нагадує князя Святослава за його характеристикою у “Повіті минулих літ”. Козак такий же звитяжний воїн, як Дмитро Боброк-Волинський, що не ховається в затінку дерев, — “З баталії в ліс не ховався”. Йдеться про алюзію щодо Куликівської битви. Асоціюємося до батальної сцени Мамаєва побоїща, під час якого з самого початку легко пораний Дмитро Донський пролежав під деревом. Згадаймо українську редакцію “Сказанія про Мамаєве побоїще”, вміщено в “Синопсисі” 1680 року Пантелеймона Кохановського [18, 370–372]. Зазначимо, що цю версію заперечували в своїх дослідженнях М. Костомаров, а пізніше і Н. Тихомиров та І. Греков [7], але для переважної більшості читачів початку XIX ст. епізод з Дмитром Донським був відомий саме в інтерпретації “Синопсиса”.

Образ турка, який “все палить, плюндрує”, який зазіхнув на увесь світ, розвінчує козак, що здатен силою народного гніву “розсіять і розвіяТЬ” ворогів, “втопити” в Дунайській хвилі. Гіперболізація образу козака тут вочевидь взята з народнопісенної традиції, з дум на кшталт “Козак Голота”. Але можливе й інше джерело — опублікована 1678 року книга “Чигирин, прикордонне місто, у тяжкій турецькій облозі року 1677”, в якій серед інших творів є поезія О. Бучинського-Яскольда про Чигиринську війну, писана польською мовою. А Л. Боровиковський нею не тільки володів, але й перекладав твори А. Міцкевича російською мовою. Та і образ турчина в давньоукраїнськім вірші виписаний в подібній тональності:

*Хто з нас хоче тут віру тверду  
боронити,  
Серце мужнє потрібно в броню одягати,  
Турок буде при тому, як пір'я, порхати.  
То козак! До коша он вжеє загнаний  
турок,*

*Ti убиті, а інші, подібно до  
курок,  
Що розтріпав їх яструб, і гнізда  
кидають  
I куди впаде око, на конях  
тікають  
[1, 74].*

Як у О. Бучинського-Яскольда, так і у Левка Боровиковського чужинець, бусурманин спалював, плюндрував українські землі, а козак ворога розгромив у пух і пір'я. Порівняємо два твори:

У О. Бучинського-Яскольда	У Л. Боровиковського
<i>Серце мужнє потрібно в броню одягати, Турок буде при тому, як пір'я, порхати [1, 74].</i>	<i>В татарина коней в полях віднімав, Як пух — розвівалися ляхи [3, 72].</i>

Але, на відміну від барокового письменника, Боровиковський не відтворює перемогу-тріумф, а навпаки, не відкидає можливості загибелі героя у бою, коли козацьке тіло стане здобиччю орлів, а кров гаряча поллеться у море... Маємо типову романтичну картину, образ сильного і гордого одинака, мотив світової туги.

Не менш колоритний образ козацького ватажка Палія з однойменної поезії, що була написана не пізніше 1834 і опублікована 1841 року. Зауважимо, що дослідники в переважній більшості акцентували увагу на відході Левка Боровиковського від бурлескного стилю [2, 43]. Водночас в цьому творі простежується його наявність. Звернімось хоча до першого катрену:

*“Люлька в роті зашкварчала,  
Шабля в ніжнах забряжчала,  
Шабля різанину чує,  
Люлька пожари віщує... ”.*

Власне, маємо знижену до простонародної, побутової лексики картину. Образ Палія виписаний в уснопоетичній традиції і несе в собі відбиток козацьких літописів, за якими справжній козак, ватажок часто буває характерником на зразок Сірка. Наприклад, у “Літопису гадяцького полковника Григорія Грабянки” у розділі про причину повстання Палія проти Польщі говориться, що у тих диких та широких степах, де несли добровільно службу козаки, “ні доріжки, ні сліду, як у морі. Однак ватаги добре знали шлях і ходили там немов добре сходженою дорогою” [16, 164]. Подібна характеристика у вірші Л. Боровиковського: “Хто в траві — вріvnі з травою; // Хто в воді — вріvnі з водою, хто у лісі — вріvnі з лісом, // Ніччю — перевертнем бісом? Палій!”. Водночас, автор вдається до широких художніх узагальнень, змальовуючи Палія як невловимого і жорстокого месника, піdnіsши образ до рівня незвичайного, показуючи минуле в романтичному звеличенні [21, 101]. І слушно зауважував свого часу А. Шамрай, що захоплення народною творчістю, козацькими літописами стали ніби за ґрунт, на якому молоді романтики віdnайшли національний матеріал [24, 30].

Образ народного співця, що був характерним для творчості багатьох поетів-романтиків, є і у ранній творчості Боровиковського. Його балада “Бандурист”, написана 1830 року, є своєрідною декларацією поета, який прагне присвятити своє життя духовному звеличенню свого народу. Подібно до пізнішого твору Т. Шевченка (“Перебен-дя”), проза життя для поета виявляється несумісною з “поезією життя”, і співець прагне втекти від цивілізації, поринути у славне минуле. Дослідники слушно наголошують не лише на фольклорних витоках образу, але знаходять спільне з образом лірника за однайменною поезією німецького поета В. Мюллера, яка відома була в колі української інтелігенції тих часів завдяки музичному оформленню твору Ф. Шубертом [21, 99].

Серед російськомовних поезій Л. Боровиковського, які живилися давньоукраїнськими образами і сюжетами, слід назвати ранню поему “Пир Владимира Великого” (1828 р.). Автор епіграфом заявляє про давньоруське джерело твору — “Житіє святого Володимира”. Але у творі Л. Боровиковського Володимир постас не як житійний персонаж, святий, а як Володимир — “красное солнышко” з давньоруських билин. Так само за фольклорною традицією у романтичному стилі змальовано образ Пушкаря в поезії “Смерть Пушкаря” (1830 р.).

Потяг до гумористичного і сатиричного змалювання дійсності, який оформився у Боровиковського в книжку “Байки і прибаутки”, що написані в середині 30-х років і опубліковані у 1852 році, так само джерельною базою мав байкарські традиції давньоукраїнської літератури та українські казки, анекdotи і приказки. Можливо, що автор звертався до байок Антонія Радивиловського та Григорія Сковороди. Частина ж байок наслідувальна — за мотивами І. Красіцького, І. Крилова, на античні сюжети, а більшість — твори оригінальні, побудовані на мотив українського фольклору. Часто героем байки виступає кінь — у різних іпостасях: і як алегоричний образ, і як з діда-прадіда найдавніший помічник і друг селянина і козака. Серед кращих байок можна назвати такі, як “Моя байка”, “Дядько і дядина”, “Клим”, “До друкаря”, “Крила у вітряка”, “Мішок з грішми”.

В цілому, творчість Л. Боровиковського, як і усіх українських поетів-романтиків, розквітла на ґрунті народної поезії і традицій літературних — головним чином давньоукраїнських і західноєвропейських. Тож, ґрунтовний розгляд проблеми впливу давньоукраїнського

письменства на творчість Левка Боровиковського має перспективу і в контексті історії української літератури перших десятиріч XIX століття.

### Цитована література

1. Аполонова лютня. Київські поети XVII — XVIII ст. — К.: Молодь, 1982. — С. 71–80.
2. Бовсунівська Т. В. Історія української естетики першої половини XIX століття. — К.: Вид. дім Дмитра Бураго, 2001. — 343 с.
3. Боровиковський Левко. Повне зібр. тв. — К.: Наукова думка, 1967. — 224 с.
4. Возняк М. До письменницької діяльності Боровиковського // ЗНТШ, 1925. — Т. 136–137. — С. 225–235.
5. Волинський П. К. Теоретична боротьба в українській літературі (перша половина XIX ст.) — К.: Держ. вид-во худ. літератури, 1959. — 441 с.
6. Голубенко П. Україна і Росія у світлі культурних взаємин. — Нью-Йорк — Париж — Торонто: Українське слово, 1987. — С. 157–205.
7. Греков И. О первоначальном варианте “Сказания о Мамаевом побоище”// Советское славяноведение. — 1970. — № 6. — С. 27–36.
8. Дацкевич М. Отзыв о сочинении г. Петрова “Очерки истории украинской литературы XIX столетия” // Отчет о ХХIX присуждении наград гр. Уварова. — СПб.: Имп. АН, 1888. — С. 37–301.
9. Деркач Б. Український поет-романтик // Літературна газета. — 1958. — 16 травня. — С. 2.
10. Єфремов С. Історія українського письменства. — К.: Femina, 1995. — С. 324–357.
11. Зеров М. Українське письменство XIXст. // Твори в двох томах. — К.: Дніпро, 1990. — Т. 2. — С. 4–245.
12. Іларіон, митрополит (Іван Огієнко). Св. Дмитрій Туптало. — Вінніпег: Віра й культура, 1960. — 173 с.
13. Квітка-Основ'яненко Г. Повісті та оповідання. Драматичні твори. — К.: Наукова думка, 1982. — С. 517–518.
14. Комаринець Т. Традиції бароко в системі українського романтизму // Українське бароко. Матеріали І конгресу Міжнародної асоціації україністів (Київ, 27 серпня — 3 вересня 1990 р.). — К.: Інститут української археографії, 1993. — С. 199–209.
15. Крижанівський С., Ротач П. Визначний представник українського романтизму // Боровиковський Левко. Повне зібрання творів. — К.: Наукова думка, 1967. — С. 5–40.
16. Літопис гадяцького полковника Григорія Грабянки. — К.: Тов-во “Знання” України, 1992. — 185 с.

17. Микитась В. Давньоукраїнські студенти і професори. — К.: Абрис, 1994. — 286 с.
18. Повести о Куликовской битве. — М.: АН СССР, 1959. — С. 335–377.
19. Святовець В. “Моя мати — Малоросія” // Історичний календар — 99. — К., 1998. — С. 356–357.
20. Сиповський В. Україна в російському письменстві: Т. 1 (1801 — 1850) — К., 1928. — 130 с.
21. Ткачук М. Поетика балад Левка Боровиковського. — Тернопіль: Збруч, 2000. — 146 с.
22. Франко І. Дещо про “Марусю” Л. Боровиковського та її основу // Твори в двадцяти томах. — К.: Держлітвидав України, 1955. — Т. XVII. — С. 280–293.
23. Харківська школа романтиків. — Х.: ДВУ, 1930. — Т. 1. — 278 с.
24. Шамрай А. Левко Боровиковський як поет-романтик // Харківська школа романтиків. — Х.: ДВУ, 1930. — Т. 1. — С. 3–31.
25. Яценко М. Зачинатель українського романтизму // Наука і культура. Україна, 1981. — К.: Тов-о “Знання” України, 1982. — С. 470–475.

## ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ

*Арнольд Слюсар*



### ЕПОПЕЯ У ГОГОЛЯ

Гоголь, виступивши разом з Пушкіним у якості одного з основоположників російської прози, зробив особливий внесок у перетворення і розвиток епопеї. Це відновлення стародавнього жанру відбувалося в умовах, коли провідне місце в епосі починає займати роман. Героїчний пафос епопеї відповідав душевній настроєності письменника, що мріяв ще в юності присвятити життя служінню батьківщині. У 1827 році він писав матері: “Випробую свої сили для підняття праці важливої, шляхетної: на користь батьківщини, для щастя громадян...”. У бажанні подвигу виявлялося, звичайно, і прагнення до самоствердження, що десять років по тому перетвориться в переконаність у своєму месіанському покликанні. У тім же 1827 році майбутній великий письменник зізнавався в листі Козяровському: “Холодний піт виступав на обличчі моєму при думці, що, може бути, мені доведеться загинути в пилюці, не означивши імені жодною прекрасною справою...”. Віра в субстанціальне значення свого “я” загострювалася внаслідок розладу з життям. У 1827 році Гоголь писав Висоцькому, що закінчив уже Ніжинський ліцей і служив у Петербурзі: “Ти знаєш усіх наших, існувачів, усіх, що населили Ніжин. Вони задавили корою своєї земності, ницього самодоволля високе призначення людини”. Так формується уявлення про життєвий характер сучасної дійсності, у якій людина зайняття винятково влаштовуванням свого благополуччя, втрачає зв’язок зі світом і дрібнішає.

Прозаїчному станові суспільства Гоголь протиставляє у своїх творах стан героїчний, а роздробленим душам сучасників — людину цільну, що бере безпосередню участь в історичному бутті свого народу; і в

його творчості виразно розрізняються три лінії, що виражають по-своєму свідомість кризовості того становища, у якому опинилася країна, і віра в можливість її одужання. Насамперед це відтворення нравів, показаних у той переломний момент, коли руйнувалися феодальні, патріархальні, ідилічні відносини й усе різкіше виявлялася примарність феодально-абсолютистських установ, що зживали себе. Звідси — та сатирична спрямованість, що її сам письменник характеризував у “Мертвих душах” так: “І довго ще визначено мені дивовижною владою йти поруч із моїми дивними героями, оцирати все величезне життя, що несеться, оцирати його крізь видний світові сміх і незримі, невідомі йому сльози!”. Друга лінія полягає у відображені такої цілісності життя, що припускає єдність особистості і народу. На цьому шляху формується епопея. Її виникнення і розвиток були обумовлені такою об’єктивною передумовою, як наростання суспільно-історичної активності народних мас, їх участь у буржуазно-демократичному і національно-візвольному русі. Третя лінія полягала в загостреній увазі письменника до тієї форми цілісності життя, що відрізняється складністю і суперечливістю відносин між індивідуальністю і її соціально-побутовим середовищем, а також людством у цілому. Усі ці три лінії нерідко сполучаються в межах одного твору й утворюють синтетичну єдність у “Мертвих душах” при домінуючій ролі романічності.

Слід зазначити, що до середини 40-х років, коли Гоголь з особливою гостротою відчув потребу осмислити своє ставлення до світу, перед ним постає проблема жанрової структури епосу. На відміну від Пушкіна і Бєлінського, він відводить центральне місце не романові, а епопеї, але визнає по суті, що епопея в новій літературі зближається з романом. У проспекті “Навчальної книги словесності для юнацтва” Гоголь визначає епопею як жанр, у якому відображається особистість, що безпосередньо бере участь в історії свого народу і всього людства. Але ця єдність розпадається і з’являється “малий вид епопеї”, що займає проміжне місце між епопеєю і романом. У якості її героя виступає приватна особа, що проводиться автором “... крізь ланцюг пригод і змін, щоб представити з тим разом живо вірну картину всього чудового в рисах і нравах узятого ним часу”. Герой є ніби “людиною зі сторони”, відчуженою від середовища, у якому він опиняється. Це життя, у якому затвердився прозайчний стан. Виникають картини “недоліків, зловживань, хиб” і, отже, набуває розвитку сміх.

Характеризуючи епопею, Гоголь розглядав її як жанр, що передає в найбільш повному вигляді цілісність як самого життя, так і його відображення. Епопея для нього і модель світу, що відтворює просту, синкретичну форму його єдності, і разом з тим вираження акта синтезу, що дозволяє охопити дійсність у всій повноті. Він писав: “Епопея охоплює... всю епоху... Уесь світ на великий простір висвітлюється навколо самого героя...” Приблизно так само складаються справи і з романом: він є і таким типом твору, в якому особливо виділена особистість героя, і формою синтезу, більш-менш обмеженою в порівнянні з епопеєю, оскільки в романі, як і в драмі, “... усе є тому тільки, що зв’язано надто з долею самого героя”. Свої “Мертві душі” Гоголь вважав епопеєю. Так, у 1843 році він писав Прокоповичу, що квапив його з виданням другого тому: “Де ж ти бачив, щоб той, хто створив епопею, зробив понад те п’ять-шість інших”.

Але, визначаючи жанр “Мертвих душ”, Гоголь скористався терміном “поема”, що означає ту ліро-епічну форму твору, яка набула широкого розповсюдження в російській літературі 20–30-х років. З цим терміном у нього пов’язувалося уявлення про узагальнено-поетичне, піднесене відображення. Поемою він назавв “Бориса Годунова” у заголовку статті, написаної незабаром після виходу у світ пушкінської трагедії, опублікованої наприкінці 1830 р. Міркуючи в 1833 р. в одній зі статей про викладання загальної історії, Гоголь писав: “Вона повинна зібрати в одне всі народи світу... і з’єднати їх в одне струнке ціле: з них скласти одну величну повну поему”. Державі і події в ній — лише “тимчасові форми” загальної історії. Здійснюються, таким чином, синтез, у якому на перший план висувається загальне. Вирішивши в 1836 р. показати “усю” Русь, а не “з одного боку”, як передбачалося спочатку, у 1835 році, Гоголь називає свій твір не “романом”, як колись, а “поемою”. У 1844 р. у проспекті “Навчальної книги словесності” під поемою мається на увазі поетичний різновид повісті. У тексті “Мертвих душ” терміни “поема” і “повість” уживаються як синоніми. Тим часом у повісті Гоголь бачив таке відтворення життя, що не пропонує визначеної моделі світу. Він писав: “Повість обирає своїм предметом випадки...” У ній, отже, не ставиться проблема цілісності світу.

Як же формувалася у творчості Гоголя епопея? У її становленні можна виділити, мабуть, три етапи.

Перший з них припадає на 1827–1833 р., коли Гоголь працює над історичним романом “Гетьман” і створює повість-поему “Страшна помста”. Обидва твори мають міфологічний характер.

Написавши, видимо, ще наприкінці 20-х — початку 30-х років кілька розділів “Гетьмана”, Гоголь їх спалив, два наступні розділи були опубліковані в “Арабесках”: це — “Глава з історичного роману” і уривок “Бранець”. Надалі він створив новий варіант знищених початкових розділів, що побачив світ в 1855 р. В них відображається народження особистості так званої “приватної” людини: герой твору Остраниця вирішує відмовитися від участі в народно-визвольному рухові, тому що головним для нього стає інтимне почуття. Виникає, таким чином, тема відокремлення індивідуальності від народу, і розробляється вона в творі романічного типу. Ale в цьому ж фрагменті зображеній отаман, у якому представлена особистість ідеальна, що живе настроями і помислами козацтва. У зв’язку з зображенням його характеру в роман вкрапляється епопейне начало. Ще яскравіше виражена епопейність у “Главі з історичного роману”, написаній не пізніше 1830 р. У ній створений образ миргородського полковника Глечика, що за способом життя і світосприйманням нічим не відрізняється від селянина. Напевно, тому він показаний у сцені зустрічі з польським шляхтичем, що належить до суспільства з розвинутою соціальною ієрархією.

Схоже, що був задуманий історико-міфологічний роман з елементами епопейності. I якщо в “Главі з історичного роману” фантастичною є лише вставна розповідь, заснована на міфі про викриття убивці його жертвою, дух якої втілився в дереві, то в “Бранці”, пізніше в “Кривавому бандуристі”, як називається розділ в повному вигляді, з’являється фантастичний персонаж, що безпосередньо бере участь у дії. В історико-міфологічному дусі написана частина розповідей і повістей, об’єднаних у циклі “Вечори на хуторі біля Диканьки”, зокрема “Страшна помста”.

Це твір, що продовжує безпосередньо традицію античної епопеї, видозмінену в епоху Середньовіччя. Найближчим зразком для автора “Страшної помсти” було “Слово про Ігорів похід” і, звичайно, народнопоетичний епос, зокрема думи. У “Слові”, як і в “Іліаді” Гомера, відображений той героїчний стан народу, коли людина і світ перебувають ще в синкретичній єдності, але процес його розпадіння

зайшов уже настільки далеко, що постає проблема збереження цього стану. Синкретичність у “Слові” виявляється в різних відносинах: це єдність людини і природи, представлена в міфологічному висвітленні: зображення князя і його дружини у вигляді, як відзначив Дмитро Сергійович Лихачов, багаторукої істоти, що гримить “... о шеломы мечи харалужными”, і, нарешті, карнавальне ототожнення битви і бенкету: “Ту кровавого вина не доста, ту пир докончаша храбрі русичи; сваты попоиша, а сами полегоша за землю рускую...”. Цій синкретичності настає край, оскільки виникає власницька психологія, що породжує розбрать: “рекоста бо брат брату: “се мое, а то мое же”. І начаша князи про малое “се великое” мльвити, а сами на себя крамолу ковати...”. Так виникає уявлення про зміну героїчного стану, оспіваного Бояном, прозаїчним, про який складається піснь “... по былинам сего времени, а не по замышлению Бояню”. Тому створено образи двох поетів — співака Бояна і літописця-автора. Але зміна одного стану іншим ще не закінчилася, іще можливе повернення до колишніх часів, на думку автора, і він, протиставляючи себе Бояну, однак звертається раз по раз до його метафоричного стилю.

У “Страшній помсті” також два автори-оповідачі: один співвіднесений з часом дії, розповідає повість-поему про страшного грішника; інший — сліпий старець-бандурист — викладає у своїй пісні біблійний міф про братовбивство, пристосований до тієї епохи, коли в житті людства зародився злам. У самій повісті зіштовхуються два принципи — роду й індивідуальності. Герой твору стає знедоленим, тому що на ньому лежить гріх його пращура Петра і всіх наступних поколінь. Гегель в “Естетиці” писав, що “... в епоху героїв... індивід... складає нероздільну єдність з вихідним від нього і тому принаджним йому об’єктивним світом... Провина предка тут зазнає помсти на онукові, і цілий рід страждає за першого злочинця; доля провини і проступку переходить у спадщину від одного покоління до іншого”. Але родовому принципові в “Страшній помсті” приходить кінець, і з’являється індивідуальність, що відповідає лише за власні вчинки. На дочку останнього в роді грішника — чаклуна — Катерину вже не поширюється прокляття, намічене на весь рід. Притому ставши дружиною Данила Бурульбаша, вона вступила до іншого роду. У чаклуна немає імені. Його дочка і зять названі на імена. Вони індивідуальності. Але індивідуальність, занурюючись у світ різноманітних інтересів і переплутаних обставин, стає

суперечливою. Данило, підкоряючись благанню Катерини, просить прощення в чаклуна, що образив його, а потім думає, “що зло, не по-козацьки зробив, просивши прощення, не будучи ні в чому винуватий”. Відчуття своєї ущербності переростає в Данила в передчуття близької смерті, і цей душевний стан пов’язується в нього зі станом світу. Він заявляє: “Щось смутно стає на світі. Часи лихі приходять”. Згадуючи про ще недавнє минуле, коли козацтво об’єднувалося навколо першого запорозького гетьмана Сагайдачного, він називає цей час “золотим” і говорить: “... меч вивалюється з рук... Порядку немає на Україні; полковники й осавули гризуться, як собаки, між собою. Немає старшої голови над усіма”. Це по суті розвиток того трагічного мотиву втрати цілісності світу, що є присутнім вже в “Іліаді” і визначає пафос “Слов про Ігорів похід”. Тому в повісті-поемі Гоголя — два поляси: геройзм і зрадництво.

Зміна поетичного стану прозаїчним пояснюється не з історико-міфологічної, а з чисто історичної точки зору в “Тарасі Бульбі”, і створення цієї повісті складає новий, другий етап у формуванні епопеї у творчості Гоголя. На цьому етапі увага письменника зосереджена безпосередньо на історії особистості. Ця тенденція вже намітилася у фрагменті про Остраницю. Історизм тут суб’єктивно-оцінний. Факти беруться в такому зв’язку, щоб вони слугували не тільки відтворенню реальних відносин, а і втіленню авторського ідеалу. Гуковський навіть доводить, що повість Гоголя — “не стільки історична, скільки утопічна”. Це, звичайно, перебільшення. Гоголь не обмежувався зображенням утопії. Він відтворював історичний поворот у житті українського народу, що складався, як доводиться в “Історії русов” псевдо-Кониського, у виникненні національно-визвольного руху проти панської Польщі і разом з тим у загостренні соціально-культурного розшарування. Але при цьому відбувалося не відтворення історичних подій і осіб, а моделювання історичного процесу.

Відображається початок катастрофічного руйнування такої форми цілісності світу як товариство з його винятково розвинутим колективізмом. Це почуття виявляється в різних аспектах, що передають по-своєму синкретичність народного життя: тут і злитість героя повісті Тараса Бульби з народом, і спільність напрямку думок отамана й рядового козака — адже і той, і інший можуть у будь-який момент із волі товариства помінятися місцями, — і карнавальність світосприй-

мання, і, нарешті, героїчна самовідданість запорожців. Вони вмирають на полі бою зі словами: “Нехай же цвіте вічно Руська земля!”. Образ Руської землі, що виростає в символ єднання, ріднить повісті Гоголя з “Словом про Ігорів похід”, і представляє особливу — вищу — форму цілісності світу. І це для письменника запорука морального воскресіння особистості, відродження героїчного стану народного життя.

У “Тарасі Бульбі” передана динаміка руху народних мас: майже половина повісті являє собою картину двох походів проти польських магнатів. Але вирішальне значення належить зображеню соціально-історичних обставин. Гоголь показує, що збереження патріархально-середньовічної цілісності життя стає неможливим. Проти течії йде Тарас. Перед вирішальним боєм він виголошує промову, у якій викладається програма, що відбила погляди самого письменника. Її ідея — єдність людей, вищою формою якої є товариство. Як і в “Слові про Ігорів похід”, указується на виникнення власницьких відносин як на джерело роз’єднаності. І намічається перспектива порятунку, що склала сутність концепції “Мертвих душ”. Це — віра в руський національний характер: “в останнього подлюки... є... крупиця руського почуття. І прокинеться воно коли-небудь, і вдариться він, бідолашний, об полі руками, схопить себе за голову, проклявши голосно підле життя своє, готовий муками спокутувати ганебне діло!”. Так, мабуть, повинно було виглядати в “Мертвих душах” перетворення Чичикова і Плюшкіна.

У повісті Гоголя, як і в “Слові”, відображена не прозаїчна, а поетична форма відчуження, що почалося, особистості від народу, і в цьому відношенні від них принципово відрізняються “Мертві душі” з їхнім прозаїчним героєм, набувачем-підприємцем. Князь Ігор шукає для себе слави, Андрій захоплений інтимним почуттям. Але, зрікаючись товариства заради любові до прекрасної полячки, він втрачає самостійність, властиву героїчній особистості. Йому немає діла до Річі Посполитої, але він із властивою йому захопленістю їй служить. Зображену Андрія в бою після переходу до поляків, Гоголь порівнює його з борзим псом, найшвидшим у зграй: “Атукнув на нього досвідчений мисливець, і він понісся...”.

Бєлінський вважав, що в зраді Андрія проявилася колізія між національним і загальнолюдським. Так, він бачить у поляках не тільки

ворогів, а і людей, що вмирають у муках від голоду у взятому в облогу місті, і відчуває до них співчуття. Звідси — подвійність у його зображенні. Сцена ж загибелі перейнята вже наростаючим співчуттям до Андрія. Зустрівшись у бою з батьком, він за його наказом злазить з коня покірно, як “дитина”. Зображення його смерті — поетичне: “Як хлібний колос, підтятій сталлю... повис він головою і звалився на траву, не сказавши ні слова”. Передаючи незвичайність долі Андрія і суперечливість його характеру, Гоголь вносить у свою повість-епопею романічне начало. І тут виявляється ще одна істотна відмінність “Тараса Бульби” від “Страшної помсти”, що є втіленням епопейності в чистому вигляді.

Третій етап у формуванні епопеї настає в творчості Гоголя, починаючи з 1836 року, коли він свій сатиричний роман “Мертві душі” осмислює як епопею у вигляді поеми в прозі. Ця точка зору, як відомо, заперечувалася Белінським, який виступав проти спроб побачити в “Мертвих душах” твір, що стверджує цілісність російського життя як внутрішню єдність російського народу і самодержавно-крізьпосницької дійсності. У радянському літературознавстві на цей рахунок висловлювалися різні точки зору. Найбільш розповсюджену до останнього часу була думка, сформульована ще Михайлом Борисовичем Храпченком про те, що Гоголь створив роман-поему. Однак у даний час усе частіше лунають голоси, що відкидають положення про синтез жанрів у “Мертвих душах”. Так, Скатов виступив зі статтею, у якій стверджує, що “Капітанська дочка” і “Мертві душі” — дві найбільш сучасні епопеї в російській літературі. Тойбін доводить, що “Капітанську дочку” варто вважати епопеєю, а Смирнова Олена Олександровна розглядає роман-поему Гоголя як епопею.

Очевидчаки, правильніше все-таки вважати “Мертві душі” сатиричним романом, якому разом з тим властиві риси поеми-епопеї. Цей твір є епопеєю, оскільки в ньому персонажі співвіднесені з нацією і представлени в якості її часток. Але їхня духовна сутність перекручена, деформована або навіть цілком зруйнована під впливом соціальних обставин. І ці два аспекти — національний і соціальний — є в “Мертвих душах” провідними. З національним аспектом і зв’язане, переважно, епопейне начало. Але не тільки з ним. Картину наростаючого протесту в народних низах, особливо зображення бунту капітана Копейкіна, можна розглядати як зачатки соціальної епопеї, ге-

рої якої знайшли найбільш повне вираження в поемі Некрасова “Кому на Русі жити добре?”.

Відображаючи національний характер, Гоголь осмислював його як явище суперечливе: піднесене і разом з тим таке, що має недоліки. Загальна тенденція полягала в прагненні відобразити піднесене й у зв’язку з цим у посиленні високого ліричного пафосу. Коли Гоголь говорив про те, що в “Мертвих душах” з’явиться “вся Русь”, то він мав на увазі не стільки розширення охоплення життєвого матеріалу по горизонталі, скільки рух у цьому відношенні по вертикалі. Це той принцип, на якому будується “Божественна комедія” Данте, у якій картина пекла змінюється зображенням чистилища, а потім раю. У фрагментах другого тому “Мертвих душ” зображення персонажів уже має ієрархічний характер: показані “мертві душі”, представлені Кошкарьовим; ті, що пробуджуються, до числа яких відноситься Тентетников; і живі душі — це ідеальний генерал-губернатор, поміщик Костанжогло, відкупщик Муразов.

Разом з тим другий том “Мертвих душ” з особливою виразністю вивляє жанрову природу роману, а не епопеї: у ньому розвивається індивідуальне начало у відображені персонажів. Певною мірою відступає Гоголь і від сатиричного загострення. Смирнова стверджує, що “Мертвим душам”, як і “Тарасу Бульбі”, властива карнавальність, представлена, щоправда, російським варіантом: святом масляної. Але в “Тарасі Бульбі” карнавальне світовідчування зображене як риса суспільної психології, характерна для запорожців, а в “Мертвих душах” виражено у ставленні письменника до дійсності. Тут це особливість авторського світосприймання, специфічна, як вважав Бахтін, для романіста. І, зрозуміло, карнавальність у “Мертвих душах” є основою для соціальної сатири.

Створюючи “Мертві душі”, Гоголь хотів не тільки виразити російську національну самосвідомість, що пробудилася, але і зобразити це пробудження. Недарма через весь твір проходить тема війни 1812 року. Письменник вірив, що почуття національної єдності, яке проявилося, на його думку, у роки Вітчизняної війни, переворить у майбутньому російське життя. І йому хотілося самому брати участь у цій події, наблизити її своїм твором, показавши моральне перетворення його героя, що не втратив, на думку Гоголя, крупицю національного почуття. Але передбачувана еволюція

Чичикова відповідає концепції особистості, характерної для роману, а не для епопеї.

Таким чином, сутність третього етапу в становленні епопеї в Гоголя полягає в тому, що формується епопея нового типу, романічного... І якщо в “Страшній помсті” і особливо в “Тарасі Бульбі” показаний перехід, що почався, від поетичного стану світу до прозаїчного, від патріархально-родового принципу особистості до принципу індивідуальності, то в “Мертвих душах” зображене вже настання прозаїчного стану світу, але воно не є абсолютним. Це лише та “кора земності”, під якою продовжує битися пульс нації — і поетичний стан, що співіснує зі станом прозаїчним, осмислений як майбутнє російського народу.

*Можливо, 2000 рік*

*Оксана Шупта-В'язовська***ДВІ РЕДАКЦІЇ ВІРША “ЛІЧУ В НЕВОЛІ ДНІ І НОЧІ...”  
ТАРАСА ШЕВЧЕНКА У КОНТЕКСТІ ПСИХОЛОГІЇ  
ТВОРЧОСТІ МИТЦЯ**

1850 рік Шевченко відкриває віршем “Лічу в неволі дні і ночі”. Переписуючи його до Більшої книжки, Шевченко вдається до правки, і виникає друга редакція твору, яка суттєво відрізняється від першої. З огляду на те, що для Шевченка загалом характерне мандрування образів, мотивів, тем, характерна принципова інтертекстуальність творів у межах власного доробку, можна вважати названі дві редакції самостійними творами.

Обидві редакції починаються одним і тим же заспівом, у якому наголошується ідея плинності життя. Катастрофічність її підсилюється мотивом неволі, досягаючи апогею у заключних рядках заспіву: “І не благай, бо пропаде // Молитва за богом”. Ще одним драматизуючим началом виступає переживання незворотності часу, який не повертає “І добро і лихо”. Отже, хоча на початку заявлено мотив неволі, він знайде своє втілення в основній частині тексту, заспів же має загальнопілософський характер, він тримається на загальних світоглядних позиціях сприйняття життя як часу індивідуального буття, перегукуючись, зокрема, з першим вступом до “Гайдамаків” (у смисловому аспекті, в інтонаційному ж 1850 року драматизм значно підсилюється, переростаючи у світовідчуття трагічне). Як видеться, саме ця сконцентрована філософічність стала запорукою збереження заспіву у другій редакції.

Основні частини тексту у двох редакціях істотно між собою різняться. Перше, що впадає у вічі, — кількісна невідповідність (перша редакція налічує ... рядків, друга ...). Але справа навіть не стільки в обсязі редакції, скільки в художньому висловленні авторської позиції. У першій редакції вона пов’язана з безпосередньою розлогістю

художнього почуття. У другій редакції виразно домінує принцип художньої концентрації, який призводить до підвищення рівня метафоризації. Дослідники творчості Шевченка відзначають, що в його поезії періоду заслання ми майже не зустрінемо тропів, вона будується на простоті та ясності вислову. У цьому відношенні текст другої редакції вірша відхиляється від зазначеної тенденції, оскільки в ньому художня концентрація знаходить себе саме на рівні метафоризації.

Сказане ніби підтверджує висловлену вище думку про те, що дві редакції можуть сприятатися як окремі твори, але попри це між ними існує глибока внутрішня спорідненість, яка не дозволяє однозначно їх розвести.

Крім заспіву, текст першої редакції складається ще з трьох фрагментів, а другої — з двох. Другий фрагмент другої редакції вкомпонований з дванадцяти рядків, які, на нашу думку, перефразовують, убирають в себе 75 рядків другого та третього фрагментів першої редакції. Другий фрагмент першої редакції окреслює складний психологічний стан Шевченка у неволі. Осердям цього психологічного стану є художнє почуття, пов’язане з переживанням усвідомлення себе на межі існування. Шевченко наголошує на тому, що його муки невимовні, їх не можна розказати словами. По суті він мислить себе мертвим чи, точніше, на межі вмиралня. Це мотивується перебуванням на чужині, причому чужина і неволя накладаються, утворюють, окреслюють простір перебування автора як простір абсолютно чужий, на межі потойбічної безвісті. Цей інфернальний простір не має виразних прикмет (чужина і неволя та й годі), тому що душа і серце поета ще живі, не бачать його, чинять йому опір. Абсолютна чужість простору перебування підкresлена, на перший погляд, елементарно простою констатацією:

...немає слов  
В далекій неволі!  
Немає слов, немає сліз,  
Немає нічого.  
Немає навіть кругом тебе  
Великого бага!

На її основі формується специфічний рівень образності, творимий єдністю смислового та емоційно чуттєвого підтексту (у Шевченка ми спостерігаємо даже цікаве явище, коли смисл і емоційна чуттєвість

невіддільні один від одного на стільки, що перше є другим, а друге — першим). У цьому просторі абсолютної порожнечі існує абсолютно самотня людина (“А сам мусиш жити”). Виходом із цієї ситуації для Шевченка залишається тільки творчість, життедайність якої уже не раз ним стверджувалась.

У вірші “Лічу в неволі дні і ночі...” (перша редакція) відбувається накладання не тільки образів-мотивів чужини і неволі, але і творчості, України, — у певному розумінні задекларована на початку другого фрагменту життедайність творчості згодом заступається образом-мотивом України, яку також можна потрактувати як мету творчості. Україна протиставляється чужині, дістає достатньо широкого зображення, це простір свій, у ньому душа і серце поета знаходять найвищу мету. Та ще більш важливим, ніж протиставлення просторів чужини й України, видається самоототожнення Шевченка з Україною, яке відбувається цілком органічно у потоці втілення художнього почуття. Разом з тим воно має і концептуальну основу з точки зору психології творчості. Постаючи як смисл творчості, а відтак і як її адресат, образ України неминуче починає контамінувати з образом автора — Шевченка — тому, що поза усіма нюансами він перебуває у стані абсолютної самотності.

Третій фрагмент першої редакції тісно пов’язаний з другим. Його виокремлення пов’язане з необхідністю зняття трагічного пафосу, властивого другому фрагментові. Тому закономірно у ньому висловлюється надія “на шире серце молодеє” в Україні, яке сприйме створене автором (діяння автора). Виокремленість третього фрагмента пояснюється й тим, що у ньому накреслене вище самоототожнення Шевченко й Україна руйнується, надія на читача, нехай і гіпотетичного, висловлена прямо й чітко. Це, у свою чергу, зумовлює четвертий, заключний фрагмент першої редакції, який повертає нас до початку другого, тобто початку основної частини тексту. По суті заключний фрагмент більш категорично розставляє акценти, у дієвостверджувальному тоні заявляє неминучість творчості.

Принагідно зауважимо, що у цій поезії, яка відкриває 1850 рік, останній рік перед семирічним мовчанням, Шевченко інтуїтивно ніби передбачає подальшу історію власної творчої практики. Його рядки:

І четверту начинаю  
Книжечку в неволі

Мережати, — змережаю  
Кров’ю та сльозами  
Моє горе на чужині,  
Бо горе словами  
Не розкажеться нікому  
Ніколи, ніколи,  
Нігде на світі!, —

цілком зрозумілі, органічні і у контексті самого вірша. Але пророчого смислу вони набувають саме в перспективі розгортання Шевченкової долі-творчості. Він ніби програмує своє майбутнє мовчання, пояснюю його психологічну природу і битійну значимість.

Таким чином, в першій редакції вірша “Лічу в неволі дні і ночі...” ми маємо справу з твором, у якому лірична рефлексія переходить у психологічний аналіз творчості. Автор як суб’єкт творчого процесу водночас стає його об’єктом. Студії з психології творчості із середини виводять образний світ невольничої поезії Шевченка на якісно новий рівень. І ця нова якість полягає в тому, що у звичайному сенсі лірика дивиться на дійсність через образ, у ньому і через нього від дійсності відсторонюючись, а в зазначеному випадку образ і дійсність набувають можливості злиття неповторно достовірного єднання на ґрунті індивідуального переживання. Межі феномену художнього стають значно ширшими, а його значимість глибиннішою.

У другій редакції творчо-психологічна достовірність стану душі і свідомості поета у неволі, представлена другим і третім фрагментом першої редакції, зникає: немає картини специфічного розгортання творчого процесу та його значимості у катастрофічній, межовій (її цілком можна назвати екзистенційною) ситуації, немає розгорнуто-го уподоблення себе з Україною, а потім необхідного розуподібнення, — натомість є сконцентрована квінтесенція психологічного стану раніше розгорнутого у широку картину. Другий фрагмент другої редакції вінчає один з Шевченкових образів-шедеврів. Своє життя і свою творчість невольничих літ поет уподоблює “незримим скрижалим”, які “незримим писані пером” (“Тії незримі скрижалі, // Незримим писані пером”). Ця метафора, закорінена у світі Біблії, передає одну з центральних тез основної частини першої редакції — неможливість адекватного втілення словом того, що переживалось, відчувалось, розумілось, творилось Тим самим Шевченко надає сакраментально-

го смислу своїм невольничим літам. Він утаємничує “Мої літа, мое добро, // Мою нудьгу, мої печалі”.

У другій редакції ми не знайдемо протиставлення чужого простору своєму. Шевченко подає лише лаконічне, одночасно реально-конкретизоване і метафоризоване зображення чужого простору (“Каламутними болотами, // Меж бур'янами...”, — причому це зображення повторюється двічі), який підспудно набирає ознак житейського моря взагалі (“...за годами // Три года сумно протекли. // Багато дечого взяли // З моєї темної комори // І в море нишком однесли. // І нишком проковтнуло море”). Свій же простір абсолютно згорнутий, раніше представлена у широкому зображені самоототожнення з Україною (уподібнення-розуподібнення) зникає, без будь-яких застережень значення свого простору набирає сфера автора.

Якщо другий і третій фрагменти першої редакції дістають у другій гідну подиву високу художню концентрацію, то заключний фрагмент набуває поширення (замість п'яти рядків — дев'ять). Смисл обох заключних фрагментів співпадає — він полягає в утвердженні магічної влади творчості над поетом, її життєвої необхідності, впевненості у тому, що жодні обставини не в змозі примусити поета розійтися з творчістю. Чому Шевченко не повторив цей фрагмент повністю, як повторив заспів до вірша? Видеться, основною причиною може бути вирівнювання інтонаційно-стильової єдності заключних фрагментів з основною частиною. Крім того, у другій редакції відчувається більш активна, дієва інтонація, пов'язана, швидше за все, зі зміною життєвих ситуацій, що відповідали редакціям. У 1850 році світовідчуття Шевченка трагічніше (“Хоч доведеться розп'ятись!”), він виразніше передає своє підневільне становище (“Нехай як буде, так і буде. // Чи то плисти, чи то бrestи”, “...мережать буду // Тихенько...”). Натомість в редакції 1858 року актуалізується підтекст нехтування цими обставинами, підсилюється особисте дієве начало (“Посижу трошки, погуляю, // На степ, на море подивлюсь, // Згадаю дещо, заспіваю”, замість приреченого “...розп'ятись” — самостверджувальне “Такая заповідь моя!”, яке вивершується експресивним “рушаю”. Сказане, до речі, стосується не тільки заключних фрагментів, але й двох редакцій в цілому).

Не важко помітити, що друга редакція є твором, не так просто, конкретизовано вписаним (порівняно з першою редакцією) у біографіч-

фічний контекст заслання. А це може означати, що Шевченко не робив істотного розрізнення між тією і наступною творчістю. Оте “рушаю” інтенційно стосується уже не стільки майбутніх творів 1850 року, скільки тих, що ще у Шевченка попереду з точки зору року 1858.

Отже, друга редакція вірша “Лічу в неволі дні і ночі...” стислиша і динамічніша, цілий ряд смыслів у ній поглинає підтекст, разом з тим підсилюється пряма текстова образність. У першій редакції вагому роль відіграє широке зображення психології художньої творчості, її процесу, у другій редакції ця процесуальності зникає.

Зіставлення текстів двох редакцій вірша “Лічу в неволі дні і ночі...” дозволяє зробити такі висновки. По-перше, позахудожня ситуація (у даному випадку її можна окреслити як власне біографічну) істотно впливає на ситуацію художню. Перша і друга редакції позначені колізією зустрічі цих двох ситуацій, яка провокує значне розходження текстів. По-друге, логічно припустити, що друга редакція є адаптацією першої до друку, оприлюднення, але це очевидне пояснення саме потребує пояснення, оскільки ніяких “гострих кутів” Шевченку у 1858 р. не знімає, — художньо прямо висловленою концептуальною сферою обох редакцій залишається неприйняття неволі як чужого людському еству начала та утвердження себе у творчості та через творчість. Єдине, що відразу впадає в очі, — це різниця емоційної тоналності двох редакцій — з другої зникає образ-мотив сліз-плачу тощо. Ця емоційна переорієнтація має достатньо глибоке значення: вона, звичайно, несе в собі інформацію про більш оптимістичне світовідчуття Шевченка уже після заслання на волі, та основна її суть пов’язана з виведенням тексту власне психологічної рефлексії (у другій редакції психологічне тяжіє до констатації).

Таким чином, по-третє, друга редакція втрачає те, що можна назвати здійсненим у художній формі дослідженням автора власної психології творчості. Швидше за все, це дослідження мало спонтанно-інтуїтивний характер, будучи включеним у процес загального самоосмислення, зосередження на собі як універсальній цінності (що зумовлене тим критичним, з усіх точок зору, станом, у якому Шевченко опинився). Показовим є те, що Шевченко мислить себе ширше, ніж тільки українським поетом, але саме у контексті психології художньо-словесної творчості процес самоосмислення набуває вищої напруги.

Подібна розбіжність в редакціях сама по собі має пряме відношення до психології творчої діяльності Шевченка. Будучи відвертим і щирим зі своїм читачем, громадою, він, разом з тим, не прагне відкривати йому секрети своєї поетичної творчості, не хоче віддавати себе загалові до останку. Шевченко розуміє, що всі перипетії творчого процесу, тайна творчості, що відкривається поету у трагічний момент самоосягнення далеко не завжди, а тим більше у відкритій формі, потрібна загалові. А це означає, що дві редакції на різного читача орієнтовані, різного читача програмують (перша — ідеального, друга — такого, що наближений до реальної моделі; причому в історичній перспективі ці позиції не змінюються).

Сказане дозволяє зробити висновок і про те, що обидві редакції можуть розглядатися як автономні твори, але більш оптимальною є їхня інтерпретація у взаємозапереченні та взаємодоповненні, у єдиному сімисловому полі.

## Валентина Мусій



### ПРО НАЦІОНАЛЬНО-КОНСОЛІДУЮЧУ ФУНКЦІЮ МІФУ В ТВОРАХ О. СТОРОЖЕНКА

*(“Матусине Благословення” та “Марко Проклятий”)*

Творчість Олекси Стороженка досі не знайшла належного її художньому значенню місця в літературознавстві. Як на наш погляд, головна причина цього полягає в тому, що дослідники, хоч і відзначали в його творах “нахил до характеротворення”, вправність в “імітації народної оповіді” та широку амплітуду “викладово-оповідних форм”, все ж таки відмовляли їм в “соціальній злободенності” [3, 20-21]. І справді, О. Стороженку, як і більшості романтиків, було властиве “некритичне ставлення до патріархальної застигlostі життя” [11, 309] та ілюзії про можливість згуртування суспільства на основі національної спорідненості. Адже ж недалеким був час, коли сформувалася українська нація. Але присутнє в творах письменника прагнення “з’ясувати приховану суть дійсності та надати їй концентрованого вигляду” [7, 88], їх морально-етичний пафос, відтворення особливостей народного світосприйняття демонструють велике значення його прози як для тогочасного, так і для сьогоднішнього суспільства. Мета нашої статті — розглянути міфологічну основу “Марка Проклятого” та “Матусиного Благословення” з точки зору її національно-консолідуючої функції.

Пафос творчості О. П. Стороженка носить перш за все етичний характер і полягає у вимозі моральної чистоти, запорукою якої визнавалися патріархальність, любов до свого народу та людяність. Особистість письменника сформувалася в першій третині XIX століття, і його ідеал склався в значній мірі під впливом дошевченківського романтизму, який “розробляючи проблему особистості в різноманітних зв’язках її із світом на матеріалі історичного минулого”, удержував “... започатковану просвітительським реалізмом увагу до

життя простої людини як естетичного й етичного об'єкта, мірила краси й моральності” [11, 309]. О. П. Стороженко вважав, що за його ідеалом стойть національний характер українського народу.

Найяскравіший вияв українського національного характеру О. П. Стороженко бачив в народно-визвольній боротьбі проти панської Польщі. Зображення з романтичної точки зору народного життя, особливо часів середньовіччя, сприяло розвитку фантастики. Звичайно, досягнення в цьому відношенні стали можливими завдяки художнім відкриттям Т. Г. Шевченка, М. В. Гоголя та Квітки-Основ'яненка. “Стороженко, — пише П. П. Хропко, — як і його попередники, прагнув створити поетичний образ України, овіяній повір’ями, легендами, переказами, піснями. Такий підхід до змалювання життя ґрунтувався на романтичних принципах відбору матеріалу, його своєрідного, незвичного художнього узагальнення. Для українського прозаїка тут найяснішим орієнтиром була добре ним знана творчість славетних попередників” [10, 18]. При цьому інтерес до народного світосприйняття був безпосередньо пов’язаний з активізацією зацікавленості сторінками історичного минулого нації, що було характерним для романтичної естетики взагалі. Звертаючи на це увагу, Т. Бовсунівська пише: “Проекція сучасності в минулому з метою виявлення переджерел духу неодмінно повинна була привести і привела романтиків до фольклорно-етнографічних джерел. (...) Історична тематика починає домінувати в романтичних творах. (...) Історія народу була для них історією виявлення його духу, поезія народу — єдиною його формою, яка збереглася з давніх часів...” [2, 220].

Одним з провідних засобів зближення сучасного та минулого, ствердження необхідності єдності нації було застосування О. П. Стороженком в його творах міфу, зокрема про чудесну родонаочальницю. Це стосується оповідання “Закоханий чорт”, де його розповідає нащадок запорожця та колишньої відьми, який ще застав у молодості вільне запорізьке життя і сам був козаком. За таким же принципом побудовано оповідання “Матусине Благословення”, надруковане в 1862 р. В ньому заможний старий козак розповідає під двохсотлітнім дубом про незвичайне одруження свого пращура Самсона Коротая, який у ті часи “... як Богдан Хмельницький рятував батьківщину”, воював у загоні “славного по всій Україні лицаря”, прозваного за лютість та силу Вовгуром. Після одного з боїв він зустрів дівчину,

у якої загинула вся родина. Вмираючи від рани, її мати заявила козаку: “... не по своїй волі ти сюди нагодився, сам бог тебе заніс до нас порятувати сиротину оцю безпорадню” [9, 124]. І запропонувала йому одружитися з її донькою-красунею. Оскільки ж на ній тоді не було хреста, то благословила вона молодих жолудем. З нього мав вирости дуб, щоб стати втіленням роду. Звертаючись до молодих, стара попередила: “... докіль він стоятиме на землі, доки коріння його не струхне під землею, і ви, і рід ваш увесь будете щасливі, чесні, довговічні” [9, 125].

В свою чергу Маруся допомагає Самсонові. Якось, коли він заснув, перебуваючи з десятком інших вовгурянців в розвідці, то опівночі його нібито розбудив хтось: “Бачить, що перед ним висока жінка, уся в білому, як мара стояла” [9, 126]. Вона відвела його на деяку відстань, і в цей час на його сплячих товаришів напали жовніри. Він кинувся їм на поміч і половину з них встиг врятувати від загибелі. Коли ж після закінчення визвольної війни йому вдалося з величезними труднощами розшукати свою наречену, то почув від неї: “... від бoga мені насланий, матусеоу призначений, серцем моїм нарекований!” [9, 129]. Одруження, таким чином, має субстанціональне значення, притаманне взагалі особистості в національно-історичному епосі.

Міф про родоначальницю та її благословення розповідається не чужому. Дуб — це символ всього козацького роду, а мати, що благословила жолудем, — це сама Україна. І Самсон Коротай, і його далікий нащадок Тарас Самсонович, і давній приятель того, офіцер, якому розповідається про Матусине Благословення, і читач — всі вони мають одну Батьківщину, і доля кожного з них залежить від символічного дерева життя...

До теми спасіння душі, яке залежить від стосунків з людьми та пов’язане з волею родоначальниці, О. П. Стороженко звертається і в незакінченні повісті “Марко Проклятий”, яку він називав “поемою”. Звільнення запорожців з пекла виявилося подвигом недостатнім, на відміну від народної легенди про Марка Пекельного, щоб герой міг спокутувати свій гріх. Мати врятувала його в дитинстві від голодної смерті, випоюючи кров’ю пташенят, і він виріс настільки хижим, що своєю поведінкою поставив себе поза людством. Марко робить рідну сестру своєю дружиною, а коли та, розкаявшись, дорікає йому, то він відрізує голови її та матері, бо саме мати засудила інцест. З цього

часу зв'язок між ним та людством повністю обірвався, і він приреченний, як Агасфер, на вічне життя, отруєне постійними докорами нечистого сумління. Врятувати його може лише любов до людей. Провина перед своїм родом — мотив, що поєднує “Марка Проклятого” з “Страшною помстою” М. В. Гоголя. Але герой “поеми” О. П. Стороженка, на відміну від чаклуна, не стає зрадником своєї Батьківщини.

Цю провину перед людяністю містила вже ситуація народження героя, оскільки був порушений цілий ряд визначальних для колективу заповідей. Його мати стала вагітною на війні, де, як відомо, не було місця для жінки; таким чином вона порушила табу. По-друге, народився він “як звіряка” в пустелі, вдалині від людського простору, тобто там, де зберігалось місце для хаосу і перебування в ньому людини було особливо небезпечним. По-третє, вигодуваний він був кров’ю “од живої тварі”, і тим самим було порушенено табу на їжу.

Підсумком всього цього з’явилось те, що, за словами самого героя, “доля” його “чортова, а не чоловіча” [8, 255]. Закономірне його відчуження від сім’ї, до якої він повертається лише взимку і то, як чужий: “За цілісінку зиму слова од мене, було, не почують, в очі нікому не гляну і ховаюсь од людей, неначе вовченя яке” [8, 255]. Одного разу він ледве не вбив свого батька. А далі зчинилось відчуження від всіх людей: “Не було у мене ні товариша, ні побратима, і ні до кого не лежало у мене серце, ніхто й мене не любив; всі од мене жахались, як од чорта” [8, 255]. З точки зору В. Балушки, опис формування характеру Марка дозволяє ототожнити його з ініціантами архаїчної епохи [1, 74]. Однаке, на наш погляд, на першому плані все ж не перехідний обряд, якому підлягала будь-яка людина, яка ставала повноправним членом племені, але саме опоганення Марка, що вело до відчуження від колективу. І основним мотивом в цій повісті є подальше очищення душі героя.

Адже ініціація утримувала в собі підйом людини на новий, вищий рівень. На час цього перехідного обряду відбувались не тільки іспити, що символізували вмирання-воскресіння, але ініціант утасмничувався в тотемічні міфи і таким чином прилучався до сакрального знання колективу. Що ж стосується Марка, то він іде шляхом все більшого розриву з родиною, іншими людьми і, зрештою, паплюжить себе інцестом, вбивством сестри і матері. Таким чином, герой повісті вмирає для світу і, якщо вже говорити про ініціацію, то тільки стосовно

подальших подій, які повинні були привести його до встановлення зв'язку з людьми. Оскільки ж проклинає Марка його мати, ми вважаємо можливим припустити, що в основі цієї повісті О. Стороженка лежать міфологічні уявлення східних слов'ян про родонаочальницю.

Для українців здавна родина була тією суспільною мікросистемою, усередені якої формувався і матеріальний, і духовний зміст життя окремої людини. Особливо важливою в українській сім'ї була роль жінки. Р. Ф. Кирчів пише: “Історичні матеріали показують, що навіть в умовах давньої патріархальної сім'ї, себто верховенства в ній батька, чоловіка, жінка виступає як першорядна особа в сім'ї. (...). Уже в давніх українських народних колядках йдеться про те, що жінка з чоловіком “радоньку радить”, а коли він у далекій дорозі — керує господарством, “по двору ходить, ключами дзвонить”, збирає мито, гостей приймає, ростить дітей тощо” [4, 324]. Сімейність, відданість матері були поряд з вірою, любов’ю до батьківщини, товариствістю одним з ведучих елементів козацького характеру.

Досліджуючи відображення суспільного життя українців в іх піснях, М. І. Костомаров навів як приклад рядки про материнську молитву, в який козак бачив те, що його оберігало, вона

Зо дна моря душу виймає,  
На полі помагає,  
Од гріхів душу одкупляє,  
До царства небесного проводжає [5, 133].

Звісно, що серед богів, яким слов'яни поклонялися до прийняття християнства, були Род та Рожаниці, предки чоловічої та жіночої статі. Причому, при народженні дитини саме до Рожаниць звертались молитви, їм ставилась їжа. Це, писав М. І. Костомаров, “погоджується з уявленнями про дарування долі переважно матір’ю, а не батьком, звідки і пішло вірування, що материнське благословіння, а однаково і прокляття сильніше за батьківське. Подібно до того, як мати, народжуючи дитину, мала силу дати їй долю, праматері мали таку ж саме силу над своїми нащадками, і, можливо, за ними уважали ще більше сили, ніж за живою матір’ю, так як померлі продовжували життя в такій сфері, де взагалі... визнавалась здібність допомагати тим, що живуть на землі” [5, 275].

Те, що подібні уявлення про зв'язок праматері з долею людини лежать в основі повісті О. Стороженка, підтверджується аналізом

зв'язків між окремими її частинами. Текст незавершеного твору поділений на дванадцять глав. В одних переважає опис якоїсь особи, або такої ж ситуації, інші представляють собою рух дії. Найбільш описовими виявляються третя (розвідка Марка Проклятого про себе) і шоста (оповідання про Єремію Вишневецького) глави. Ці глави можна визначити як історії Великих грішників, які порушили волю матері.

Як і батьки Марка, які “боронили святу віру і хрещений люд”, “князі Вишневецькі держали православну віру і були заступниками руського народу. Скрізь по городах і селах набудували вони монастирів і церков; за те ж і народ поважав їхній рід і під час якої незгоди йшов за своїм князем на оборону рідного краю і віри православної” [8, 270]. Намагаючись сформувати в синові любов до православної віри, мати Єремії, двоюрідна сестра київського митрополита Петра Могили, віддала його до виховання своєму духівнику. А вмираючи, “зарікала сина не піддаватись католицтву” і пригрозила прокляттям в разі порушення її волі: “Сину мій, — казала вона, благословляючи Єремію, — коли ти не покинеш нашої віри, то й Господь милосердний тебе не покине, і благословіння мое по весь твій вік буде над твоєю головою;... як же не послухаєш матері, то я тебе прокляну з того світу, а Бог і люди од тебе одступляться, і рід твій викорениться”. Не послухався-таки Єремія матері і так воно сталося, як вона йому пророчила...” [8, 271]. Таким чином, проклятими в цій повісті Стороженка виявляються два сини, які пішли проти волі матерів.

В значній мірі співвідносні в цій повісті також перша і дванадцята глави. Вони будуються на мотиві зустрічі Кобзи з новою особою. Перша — це розвідь про зустріч його з Марком Проклятим, а дванадцята — про знайомство з Вовгуром. В обох випадках і Марко, і Кривоніс чимось виявляються близькими Кобзі. Від Марка він узнає про зраду того коханій, а пізніше переживає це й сам. З Кривоносом його ріднить те, що обоє збирають навколо себе козаків для того, щоб боротись із шляхтичами. Однак є і принципова різниця. Павло, на відміну від Марка, не страждає Зіньку. В боротьбі з поляками мета його, як і тих, хто збирається навколо нього, — “позбавитися од яропujих ляхів, і заборонить святу віру, і.. життя, і... козацькій вольності” [8, 303]. Що ж стосується Кривоноса, для якого важливішим є помста, то він, як і Єремія Вишневецький, веде війну не тільки з чолові-

ками-воїнами, а й з жінками, дітьми; причому виявляють вони при цьому абсолютну жорстокість.

Безумовно, тут проявилася однобічність письменника-романтика, який моделював характери, виходячи із особистих завдань. Згадаємо, що про вовгурянців йде мова і в оповіданні “Матусине Благословення”. Там вони представлена як герой. В повісті ж “Марко Проклятий”, де створення характерів було побудоване на опозиції “людяність-жорстокість”, Кривонос виявляється протиставленим Павлу Кобзі, тому в ньому підкresлене дике. Хижий Вовгур порівнюється із змієм, який, як наголошує легенда, колись жив на острові (“глита ляхів, наче той змій, що колись тутечки ховавсь та людей ів”), вовком (“мов вовк на ягницию, кинувся він на ляха”). Це виділення в персонажі звірячого дозволяє поставити в один ряд образи Марка Проклятого, “хижого от рождення” Єремії Вишневецького і Вовгуря. Коментуючи співвідношення з вовком, В. Балушок пише: “... цей, фольклорний за походженням образ твору Стороженка, має й свої фольклорні паралелі. Згадаймо легендарного запорізького отамана Івана Сірка, який, за переказами, володів здатністю перекидатися на пса чи навіть на вовка”. Це змішування є характерним для слов'янської міфології та фольклору. І в прадавнину юнаки-ініціанти ритуально перероджувалися не лише на вовків, а й на псів, а іноді вважалися псами-вовками водночас” [1, 75]. Корені подібної віри в перетворення, безумовно, в тотемічних уявленнях, коли існувала віра в допомогу тотемічного Духа предка, охоронця племені.

Однак, у повісті О. Стороженка прояв в людині тваринного оцінююється не з язичницьких, а з християнських позицій як опоганення, оскільки означає спорідненість з демонічним. Згадаємо, що всі вороги України порівнюються з хижаками: “Нема на світі нічого лютішого між хижим звіром, як ляхи, прибрали до рук силу...”. Всі персонажі, в яких виділено хижацьке, звіряче, знаходяться в тому або іншому ступені відчуження від людей. В цьому відношенні можна співвіднести простір, в якому перебувають Вишневецький і Кривоніс. Єремія Вишневецький створює для себе і своїх гостей в своєму родовому замку, який перетворився на ціле місто, рай земний. Але для українського народу і це місто, і сад, які належать Вишневецькому, являють собою щось чужерідне, небезпечне. Ляхи, які зібрались тут, “неначе дряпіжна татарава”, грабують людей на дорогах і в селях, “при-

бгають” гарних дівчат або молодиць, які не встигли сховатися. Не випадково і дерева в “зачарованом саду” описуються як такі, що приховують небезпеку: “Одно стовпом подралось догори або гадюкою скрутилось, друге кущем розпустило свої віти, і листва, неначе шовкові китиці, повисла аж до землі...” [8, 272]. Кривоніс же оселяється в скелі на острові, тобто також віддаленому від козацького братства просторі, збирає навколо себе тільки справжніх силачів і таким чином протиставляє себе іншим. Тобто, навіть серед тих, хто взяв на себе благородне завдання визволити Україну, немає єдності. Козацтво ділиться на тих, хто воює за незалежність вітчизни, і тих, хто жадає помсті і кровопролиття.

Характерним у цьому відношенні являється й те, що Марко Проклятий, який спас козаків, котрих привели на страту, порівнюється вже не з вовком, а з ведмедем: “Широко ступав він, неначе ведмідь-бортняк продирається між заростю, ламав віти, виридав кущі з корінням і прокладав за собою стежку товариству” [8, 293]. Таким чином, небезпечне в героєві зникається, хоча відчуження від інших козаків зберігається. Як відомо, в середньовічній традиції ведмідь частіше визначає не демонічне, а “гріховну тілесну з природи людину” [6, 130]. Ця антитеза “людяне-звіряче” є одним з варіантів тієї бінарної опозиції, яка лежить в основі повісті О. Стороженка: “сім’я, православний люд — грішники, які порушили моральні заповіді колективу”. Чи є вихід з того стану відчуження, в якому з’являється той, хто порушив волю матері? Безумовно, так. Про нього повідомляє Марку Проклятому пустельник у Карпатських горах: “Одпущення гріхів і награду од Господа той тільки добуде, хто сполня його святий закон і волю не з користі і благ будущої жизні, а на втіху і велику радість своїй душі й серцю; хто, як сказав Спаситель, возлюбить близького, як себе самого” [8, 259]. І ця можливість починає реалізовуватись, коли Марко рятує Павла й інших козаків, які потрапили в полон під час весілля в замку Єремії. Тепер торбина з його страшною ношею здається йому легшою. Так в повісті стверджується думка про необхідність згуртування суспільства на основі національної спорідненості. В значній мірі цю консолідуючу функцію й виконує в творах О. Стороженка втілення міфологічних уявлень про сакральну властивість материнської волі, про трагічні наслідки її порушення.

### Цитована література

1. Балушок В. Архаїчні витоки образу Марка Проклятого // Слово і час. — 1996. — № 11-12. — С. 73-76.
2. Бовсунівська Т. В. Історія української естетики першої половини XIX століття. — К., 2001. — 343 с.
3. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX-поч. XX ст. — К., 1981. — 215 с.
4. Кирчів Р. Ф. Сім'я і сімейний побут // Етнографія України. — Львів, 1994. — С. 321-340.
5. Костомаров М. І. Слов'янська міфологія. — К., 1994. — 384 с.
6. Медведь // Мифи народов мира. Энциклопедия: В 2 т. — М., 1988. — Т. 2. — С. 128-130.
7. Слюсар А. О. Фантастична повість в українській літературі другої половини XIX ст. // Розвиток жанрів в українській літературі XIX- початку ХХ ст. — К., 1986. — С. 67-89.
8. Стороженко Олекса. Закоханий чорт. Історико-фантастичні повісті та оповідання. — К., 2001.
9. Стороженко О. Твори. — К., 1927.
10. Хропко П. П. Творчість Олекси Стороженка в контексті української прози і літературно-критичної думки // Радянське літературознавство. — 1988. — № 9. — С. 15-23.
11. Яценко М. Т. Питання реалізму і позитивний герой в українській літературно-естетичній думці першої половини XIX ст. — К., 1979. — 335 с.

*Ніна Раковська*



## АКТУАЛІЗАЦІЯ ПСИХОЛОГІЇ ОСОБИСТОСТІ У КРИТИЧНІЙ РЕФЛЕКСІЇ Н. К. МИХАЙЛОВСЬКОГО

В останні роки значно знизвися інтерес до теорії й історії літературної критики. На це звернули увагу літературознавці (С. Корнілов, Б. Єгоров, автори “Нарисів з історії критики” (СПб., 1999) та ін.). Тому актуально звернутися до спадщини Н. К. Михайловського, котрого стало визнають за критика-народника (К. Слинько, В. Коновалов, Б. Єгоров та ін.). А тим часом нині очевидно, що ця точка зору однобічна. Думаємо, що, відмежувавшись од ідеологічних штампів, необхідно шукати естетичні й етичні норми, котрі розкривають блок інформації, яка лежить в основі статей критика. Серед них виразний інтерес до психології особистості митця, як і загалом до психології творчості. Метою даного наукового дослідження є звернення як до загальної концепції індивідуальності в критиці Н. Михайловського, так і до його окремих суджень, що стосуються творчості духовно близьких йому митців. Актуалізація художнього світу твору з погляду аналізу творчої й особистісної лабораторії письменника визначає неординарність Н. Михайловського і його значимість у ХХІ ст.

Пильний інтерес до особистості митця змушував критика аналізувати сам процес творчості, який уявлявся йому як єдність ряду послідовних етапів, з різною роллю співвідношення свідомого і несвідомого елементів. Значна частина роботи поета, зауважував критик у “Записках профана”, відбувається в тій психічній скарбниці, ім’я якої — несвідоме. Критик підкresлював, що комбінація вражень, яка складає процес художньої творчості, у значній своїй частині відбувається за порогом свідомості, у тайниках несвідомого. Але, за його переконанням, несвідомий елемент, по-перше, є присутнім (по-своєму й у різній мірі) не тільки в художній, але й у всякий іншій творчості

ті, а по-друге, домінує лише на певному етапі. “Безперечно, — пише він, — що робота генія далеко не завжди триває у світлі цілком активної свідомості. Очевидно, робота йде загалом так: думка свідомо й під тиском певного вольового імпульсу спрямовується на відомий план і розробляє його, але з плином часу до праці вливається струмінь автоматизму, що викликає посередництвом пам’яті з надр свідомо і несвідомо засвоєних фактів слушні елементи і комбінує їх у єдине ціле. Потім свідомість і воля знову вступають у свої права, але період несвідомого є необхідним” [6, 3, 331].

Критик порушує питання про увагу до особливостей душевного ладу митця, з одного боку, і до умов, у котрих триває його життя, з іншого. Поняття “душевний лад”, індивідуальність письменника не обмежені тільки кількістю і якістю таланту: “кожен сам по собі, кожний у своїй манері, у кожному є щось, окрім таланту, що за допомогою цього таланту зачіпає серця читачів, принаймні, у дану хвилину, за даних умов. Відкрити секрет успіху письменника, значить знайти це щось, окрім таланту, котре, хоча й за його (таланту) посередництва, привертає загальну увагу, вказати той пункт у його писаннях, який спрямовує до нього радіус інтересу і симпатій сучасних читачів”, — писав він [5, 2, 335].

На думку критика, усяке пояснення художнього твору життям народу і середовищем є недостатнім і неповним, якщо при цьому зникає з поля зору активне значення творчої індивідуальності. М. Бердяєв у книзі “Суб’єктивізм і індивідуалізм у суспільній філософії” писав, що для Н. Михайловського під час оцінки літературних явищ домінувала “етична точка зору” і “верховенство особистості” [1, 97]. У поняття “середовище”, “обставини” Н. К. Михайловський включає не тільки конкретику соціально-економічних умов (обставини “зовнішні”), але й особливості душевного стану людини (обставини “внутрішні”) [4]. Психічний чинник, на його думку, відіграє значну роль навіть у такому явищі, як наслідування, тим більше у творчому процесі, осмислити який неможливо тільки за допомогою теорії Дарвіна або Ф. Гальтона. Важливо зрозуміти механізм своєрідного гіпнозу, яким є творчий акт [5, 2, 159].

Ідеалом Н. Михайловського був “мислячий художник”. І його інтерес до того, як автор створює людей за власним зразком і подобою, вкладаючи в них щось своє задушевне, не затінює різноманітних від-

носин митця зі світом. У цьому плані цікавим є судження К. Юнга: “Художня творчість з одного боку переплетена з особистим життям художника, а з іншого боку — усе-таки піднімається над цим переплетінням” [8, 15, 97].

У зв’язку з появою на літературній арені Салтикова-Щедріна аспект вивчення психології художника у критиці Н. Михайлівського змінюється: тепер його цікавить психологія не окремого індивіда, увага до якого була привернута митцями-психологами, але й психологія натовпу, що знайшла відображення у творчості митців-соціологів (класифікація Фохта). У термінології критика з’являються поняття “індивідуальність”, “герой”, “натовп”, що використовуються ним не тільки в соціологічному, але й у психологічному плані. “Героем ми будемо називати людину, яка зваблює своїм прикладом масу на гарну чи брудну, найблагороднішу або найпідступнішу, розумну чи безглазду справу. Натовпом називатимемо масу, здатну захоплюватися прикладом, знов-таки високо-шляхетним або низьким, або ж морально байдужним”. Спираючись на теорію Карлейля, критик дійде висновку, що герой створює те ж середовище, котре висуває і натовп [5, 2, 197].

Н. Михайлівського цікавить психологія героя і “механіка” масового захоплення під впливом “одиночної волі”. Серед різноманітних почуттів, властивих натовпу, Н. Михайлівський виділяє психологічно домінуючі — “приклад” і “наслідування”. Він посилається на факти “мавпування” у життєвій поведінці людей, на відомі випадки епідемій самогубства й інших масових психозів. Навіть у хрестових походах, де безсумнівно позначалася дія загальної ідеї, було б помилкою, вважав Н. Михайлівський, не зважати на чинник наслідування. Нездоланна сила наслідування різко проступає в ряді патологічних випадків, які виключають наявність ідейних причин і усвідомлених цілей. Констатуючи спорідненість наслідування і покірності, Н. Михайлівський прагне виявити причини їхнього виникнення. Спираючись на судження А. Смітта, Г. Спенсера та ін., він дійде висновку, що наслідувальність засвідчує психологічну пригніченість, яка призводить до “затъмарення свідомості і волі”, пов’язану з особливими обставинами, як “зовнішніми”, так і “внутрішніми”. Психічні чинники відіграють істотну роль у таких наслідувальних явищах, як, наприклад, “мімічність”, “мімікрія”. Н. Михайлівський наводить

багато прикладів, у яких разочі ефекти наслідування досягаються саме з напругою нервово-психічних сил людини. Один із прикладів — “пристрасті Господні”, що переживалися кожної п’ятниці бельгійською дівчиною Луїзою Лато й супроводжувалися появою в неї кровоточивих виразок (стигматів), на зразок хресних ран Христа. Увага до “внутрішніх обставин” наштовхнула Н. Михайловського на явище гіпнозу, в якому, на його погляд, і варто шукати “секрети” наслідування. Критик був переконаний, що проблему “натовпу”, який наслідує, неможливо вирішити ні за допомогою теорії пристосування Дарвіна, ні за допомогою вчення Ф. Гальтона про “сторонні” інстинкти, ні за допомогою теорії Х. Рамбоссона про переход юрби від психічного руху у фізіологічне, ні за допомогою психіатро-зоологічної теорії Ц. Ломброзо, за якою масу може привабити тільки енергія ненормальної людини, психіатричного суб’єкта-“матоїда”. Потрібно шукати причину в гіпнотичному впливі, бо гіпноз сприяє гальмуванню діяльності вищих розумових центрів, відключенню контролю центральної свідомості, внаслідок чого людина втрачає самоуправління і піддається чужому впливові. Можна сказати, пише Н. Михайловський, що людина починає жити одноманітним життям і, вичерпавши себе, перетворюється у виїдене яйце, котре власного змісту не має, а наповнюється тим, що випадково увіллється в нього збоку [5, 2, 159].

У циклі статей про герой і натовп (“Герої і натовп”, “Наукові листи”, “Патологічна магія”, “Ще про герой”, “Ще про натовп”) Н. К. Михайловський створює теорію індивідуальності, скориставшись знаннями біологічної науки і психології. Одностайність вражень, убогість життя, вузькість інтересів, однобічність духовної діяльності є основою поведінки натовпу. Дослідження середньовічний період у житті Європи, який бує прикладами масового гіпнотизму епідемічних психозів-наслідувань, що виражалися в шалених танцях, демономанії, самопаплюженні, Н. Михайловський помітив, що той чи інший дивний вияв людини ставав предметом наслідування. Біля кожного такого незвичайного “героя” збиралася натовп і, зважаючи на нього, “танцював або молився, убивав людей або займався самопаплюженням, вдавався до посту або будь-якого іншого обмеження або ж, навпаки, надзвичайної розпущеності пристрастей” [5, 2, 173].

Таким чином, психологічний чинник виявляється одним з найбільш вагомих. Прикметною психологічною рисою більшості людей

стає самопідпорядкування, поява якоїсь самодостатньої покірності, що виявлялася в різноманітних формах: від “високої самовіданості до пасивного терпіння”.

Створюючи теорію “індивідуальності”, Н. Михайловський ґрунтувався на тектологічних тезах Е. Геккеля, в яких було намічено шість рівнів розвитку індивідуальності за принципом зростаючої складності [5, 2, 346]. Чим вищий розвиток індивідуальності, тим сильніше вона протистоїть натовпові, здатна змінити обставини, “впливати на хід подій”. Акцент на особистості приводить Н. Михайловського до вчення Карлейля про великих людей, які впливають на хід історії. Міркуючи про роль індивідуальності, про причини її дій, критик писав: “Нехай вона не більше аніж знаряддя історії, але історія обрала, однак, своїм знаряддям саме його з десятків і сотень тисяч. Нехай це знаряддя, але це знаряддя, що відчуває, мислить і, головне, працює у певному, свідомо вираному напрямку. Нехай він, з усіма своїми винятковими силами або навіть лише з винятковою удачею, є результатом відомих причин, але досягаючи своєї мети, він сам стає активною й свідомою причиною подальшого розвитку подій...” [5, 2, 382].

Варто відзначити усвідомлення Н. Михайловським того, що невипадково розум і дурість є архетипами культури. Феноменологія російської казки спирається на героя як шукача істини, тим часом і дурень неодмінний персонаж казки. Його допомага постійно потрібна народові (теорія Проппа). Цікаві міркування критика про героя німецьких казок Тіля Уленшпігеля. Опоганюючи святилище, вдаючись до жорстоких витівок, Тіль бореться з жорстокістю і несправедливістю. Розуму і владі протиставлені іронія і сміх. Саме іронія виявляє дурість влади і приневолення особистості там, де їх не помічають. Сміхова культура, як згодом скаже М. Бахтін, сприяє не тільки катарсису, розрядці напруги, але й людській емансирації.

Серед російських письменників найбільше психологія неорганізованої, неосвіченої маси цікавила М. Є. Салтикова-Щедріна, і тому він настільки близький Н. Михайловському. Письменник відчував трагізм російського життя, пов’язаний з несвідомістю людини. Чим зумовлене лихо міста Глупова? — запитує Н. Михайловський. Тільки тим, що місце героїв-градонаочальників посідають недостойні люди, “злєці”? Якщо так, то чому ж тоді кермують містом неодмінно вони? 22 градонаочальники, окрім шести градонаочальниць, поперемінно “володі-

ють” глуповцями, і всі вони незмінно чинять сваволю — “шмагають” обивателя, тільки одні шмагають “абсолютно”, інші посилаються на “вимоги цивілізації”, треті наполягають у всьому покладатися “на їхню відвагу” [7, 12]. Деспотизм може існувати тільки у Глупові, бо його населяє маса, “натовп”, що покірливо скоряється, цілком покладаючись на “панотця правителя”. Глуповці і є класичним натовпом з усіма властивими йому ознаками: доведеною до автоматизму покорою й одночасно психологічною нестійкістю, схильністю до несподіваних ексесів у будь-якому напрямку; засиллям марновірства і відсталості, пануванням бездумності й безликості.

Культ особи управителя в Глупові, — помітив Н. Михайловський, — спаяний зі “зворотним культом — безликості тих, якими управлюють”. Глуповська маса не персоніфікована, безіменна, лише в лічених випадках зустрічаються особи з власним іменем: вищезгаданий “улюблений громадянин Пузанов, ходоки Євсеїч і Пахомич, Стьопка, Порфишка, яких скидають з РОЗКАТУ, та “декілька пронумерованих” Івашок. Індивідуальну свідомість повністю придушено, панує психологія стада. Внаслідок цього глуповці анекдотично легко можуть присягати черговому “герою” і відрікатися від нього. Настильки ж безглаздо вони розправляються зі своїми безсловесними спів-громадянами — Івашкою одним та Івашкою другим.

Критицизм М. Є. Салтикова-Щедріна в оцінках подібного порядку речей постає в двох іпостасях: і у ставленні до “натовпу”, і у ставленні до “героя”. “Двоадресність”, “двообічність” сатири М. Є. Салтикова-Щедріна для Н. Михайловського безсумнівна. Цікаво, що і М. Є. Салтикову-Щедріну була близька теорія Н. Михайловського — теорія “боротьби за індивідуальність”. Саме до неї звертається письменник у хроніці “Наше громадське життя”. Міркуючи про людину як найскладніший з усіх організмів, він відзначав, що уся біда полягає в готовності людини підкоритися “з ентузіазмом” іншій людині, і ця людина наділена розумом “слабким і невпевненим”.

Через декілька років М. Є. Щедрін зазначить: “Немислимо, щоб людина розвинена добровільно відмовилася від права керувати своїми діями на користь сторонньої особи, тому що подібна відмова була б рівносильною приниженню себе на ступінь нижчого організму”.

Слід зазначити, що Н. Михайловський бачив різницю між тлумаченням героя в Салтикова-Щедріна і Карлейля. Культ героїв у Кар-

лейля “по-перше, культ саме герой, а по-друге, не містить у собі нічого раболіпного і примусового”. У розумінні Карлейля, герой — особистість найбільш розвинена в інтелектуальному і моральному відношенні, натура піднесена і діяльна. До героя він відносив: 1) духовних пастирів (Один), 2) пророків (Магомет), 3) поетів (Данте), 4) духовних осіб (Люттер), 5) письменників (Руссо), 6) вождів (Кромвель) [3, 53]. Критерій героїчного в концепції Карлейля має у своїй основі духовне: здатність проникати в сутність явищ. Однак карлейлівська критика суцільного холопства — кореня всіх бід — виявилася близькою як Н. Михайловському, так і Салтикову-Щедріну. Саме тому критик доречно охарактеризував таку логіку життя: в стані тотального холопства важко розраховувати на появу вождя-героя. У цих умовах можливий “лже-герой”, шахраї.

Вимога морального перевиховання Карлейля покладена в основу теорії Н. Михайловського про “правду-істину і правду-справедливість”, про прагнення людини до морального ідеалу, пов’язаного зі “створенням ідеалу релігійності”. Карлейль писав, говорячи стародавньою мовою (“ми забули Бога”), мовлячи і найсучаснішою мовою: по самій суті речей ми прийняли факт цього світу таким, яким він не є... Людина втратила свою душу і тепер, — після відповідного проміжку часу, — починає почувати потребу в ній” [3, 62]. З цього приводу Н. Михайловський скаже: “Історія життя на землі прагне перетворитися на історію людських ідеалів”. У 80-ті роки XIX ст. Н. Михайловський актуалізує питання про психологію особистості в натовпі. Як відомо, симпатії до особистості мають місце ще в “Сказанні ... ченця Перфенія” Салтикова-Щедріна. Життя особистості не повинно вичерпуватися лише саможертовністю, інакше воно втратить сенс. Необхідним є гармонійне сполучення інтересів обох сторін. На цьому наполягає і Н. Михайловський. Вищий суспільний ідеал полягає зовсім не в жертвах і приниженнях, а в тім, щоб інтереси приватної особи й інтереси суспільства йшли пліч-о-пліч, не лише не заважаючи один одному, але й взаємодопомагаючи один одному. Таким чином, осягнення психології юрби дало змогу Н. Михайловському і Салтикову-Щедріну побачити “особистісне суспільство як суспільство внутрішньої свободи”.

Вивчення генези психології творчості сприяло цілісному завершенню власне критичної концепції людини в статтях Н. К. Михайловського.

**Цитована література**

1. *Бердяев Н. А.* Субъективизм и индивидуализм в общественной философии. — СПб, 1901. — 273 с.
2. *Зеньковский В. В.* История русской философии: В 2-х т. — М.: ЭГО, 1991. — Т. 1. — 298 с.
3. *Карлейль Г.* О героях и героическом в истории // Теперь и прежде. — М., 1966. — 210 с.
4. *Коновалов В. Н.* Народническая литературная критика. — Казань, 1975. — 166 с.
5. *Михайловский Н. К.* Сочинения: В 10 т. — СПб., 1896-1909.
6. *Михайловский Н. К.* Записки профана // Отечественные записки. — 1875. — №3. — С. 308-346; №8 — 405с.
7. *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч.: В 20 т. — М., 1977.
8. *Юнг Карл.* Феномен духа в искусстве и науке. Собр. соч.: В 19 т. — М.: Ренессанс, 1992.

*Євген Прісовський*



## ЗАГАЛЬНОЛЮДСЬКІ НАЧАЛА У ПРОЗІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

Епіграфом до всієї творчості В. Стефаника, що сповнена загальнолюдських мотивів, може служити його поезія в прозі “Амбіції”. Свою творчість письменник розуміє як вияв почуттів мільйонів. Ці почуття передаються через образи, що мають загальнолюдську наповненість, що говорять нам про найінтимніші, земні зв’язки людини зі світом; зв’язки людини, що живе працею рук своїх: мама, дитина, дівчина, яка збирається на зустріч із мілим; “небо осіннє уночі”, “плуг, що оре”. Водночас це й ті образи, які передають соціальну значимість праці письменника, силу її впливу на оточуючу дійсність, її активну, перетворючу функцію: “Грими, як грім, що найбільшого дуба коле і палить... Всякай у невинні душі, як каплина роси у чорну землю всяка” [3, 370].

Отже, весь світ з його багатобарвністю і многозвуччям відлунює в теж багатобарвній і многозвучній творчості письменника, яку він називає “бесідою”, тобто задушевною, широю розмовою зі своїми героями, розмовою, що адресована мільйонам. Отож, і саме слово “бесіда” в розумінні Стефаника має загальнолюдську значимість.

Загальнолюдське почуття любові до землі, до рідної домівки, що пронизує всю Стефанікову прозу, особливо виразно передано в новелі “Синя книжечка”. Ми відчуваємо тут діалектичну єдність національно-патріотичного й загальнолюдського начал. Як і більшість творів Стефаника, “Синя книжечка” має відверто, гостро трагедійне забарвлення. Та разом із тим в силі почуттів героя відчутна й оптимістична настроєність. Людина, що так любить землю, не пропаде, вона знайде своє місце в житті. І селянин, справді, має, хоч і наївну, віру в значимість синьої книжечки /паспорта/, що розкріпачує його, що кругом, як здається йому, відчинить для нього двері.

Якщо інші герої Стефаника бачать лише смерть як визволення з пут такого життя /”Новина”, “Катруся”/, то Антін із “Синьої книжечки” вірить, що знайде вихід. Так, розлука з рідною землею — трагедія. Та безнадії, зневіри тут немає. Є впевненість, знов-таки хай і наївна, але ж вона тримає людину в житті, підтримує її.

Не можна, отож, говорити лише про розпуку, про безвихід зі становища, в якому перебувають Стефаникові герої. Ні, і автор, і персонажі багатьох його новел шукають шляхів до виходу з трагічних ситуацій.

Коли говорити про індивідуальне світобачення Стефаника, коли порівнювати його з індивідуальним світобаченням Марка Черемшини, то можна дійти висновку, що в першого письменника переважають ліричний драматизм і трагізм, а в другого — драматичний і трагічний ліризм. Отож, у Стефаника домінуючими началами є драматичне й трагічне, а в Черемшини домінує ліричне начало.

В новелі “Виводили з села” якраз і відчуваємо сполучення трагедійного й ліричного начал, що дається взнаки в пейзажі на початку твору: “Над заходом червона хмара закаменіла. Довкола неї заря обкинула свої біляві пасма і подобала та хмара на закервавлену голову якогось святого. Із-за тої голови проминалися проміні сонця” [3, 48]. З кожним новим абзацем все наростають гостро трагедійне відчуття майбутнього горя, тривожне очікування, а може, й пророкування лиха, яким обернеться призов молодого гуцула до війська: “За людьми вийшов молоденький парубок із обстриженою головою. Всі на нього дивилися. Здавалося їм, що та голова, що тепер буяла у кервавім свіtlі, та має впасти з пліч — десь далеко на ціарську дорогу” [3, 48].

Новела “Виводили з села” перейнята знов-таки загальнолюдським почуттям неприйняття служби в армії як неприродного стану людини. І таке сприйняття, таке розуміння служби йде саме від матері, котра є найвищим суддею, коли йдеться про мораль і про совість, честь, добро, про щастя людини. Вона, мати — найповніше втілення природності і справедливості.

І знову ж, як і в “Синій книжечці”, в цьому творі є той промінчик світла, промінчик надії, наявність якого стверджує, що життя не тільки страшне — в ньому є й краса. Таким заключним акордом новели, обнадійливим акордом є пейзажна зарисовка: “Над ними розстели-

лося осіннє склепіння небесне. Звізди мерехтіли, як золоті чічки на гладкім залізнім тоці” [3, 50].

Проблема служби у війську постійно хвилює Стефаника. В новелі “Стратився” він знову характеризує цю службу як неприродний стан. Батько жалкує, що ще змалку не відтяли синові руку: тоді він був би звільнений від солдатчини. В цьому страшному висновку — початок того ожорсточення, яке прийде до герой “Новини” й “Катруси”. Але за цим зовнішнім ожорсточенням — в підтексті — внутрішня сила батьківської любові до дітей, що органічно поєднується з ненавистю до життя, котре гірше від смерті. Каліцтво /”Стратився”/ або смерть / “Новина”, “Катруся”/ — краї від такого життя. Отож, і самогубство молодого солдата в новелі “Стратився” природніше, ніж перебування в армії.

Характери героїв у Стефаника, за всього трагізму ситуацій, у яких вони перебувають, — неодновимірні. Адже в “Катруси”, в “Новині” поруч ідуть ожорсточеність, огрубілість і найніжніша любов.

І перше, й друге почуття в “Катруси” передані через мову батька. В його відверто жорстоких монологах — побажання якомога скорішої смерті дочці /не мучитиме вже ні себе, ні рідних/, але ж поруч звучать і слова найпалкішої любові. Не випадково батько називає дівчину сином: стільки ж любові, стільки поваги до неї, як і до свого першого помічника в найтрудніших життєвих ситуаціях.

Водночас згадаймо й ту деталь, якою теж передано силу батьківського почуття в новелі “Новина”. Так, ніжність, турбота про дочку, любов до неї — всі ці почуття передано саме через художню деталь, отої бучок, який батько дав донощі, котру тільки-но хотів утопити, аби оборонялася ним від собак.

Так, у кожному творі Стефаника стрічається з його майстерністю творення складного, багатовимірного, але ж і цілісного характеру.

Загальним місцем у всіх характеристиках індивідуального стилю Стефаника стало посилання на Максима Горького: “... як коротко, сильно і страшно пише ця людина”. Але письменник був значно складнішим, багатограннішим, він не завжди вкладається в рамки горьківської характеристики. Так, у новелі “Камінний хрест” він відходить від властивих йому стисlostі, лаконізму, стриманості й часто пише складними реченнями-періодами, вживає і складносурядні, і складнопідрядні речення, будуючи їх на фігури градації, причому від-

ходить він і від суціль діалогічної форми письма, вдаючись і до розлогих авторських характеристик, до психологічних, асоціативних пейзажів, витриманих у характерних для нього трагедійних тонах: “То як часом якась долішня хвиля викарбутить великий камінь із води і покладе його на беріг, то той камінь стоїть на березі тяжкий і бездушний. Сонце лупає з нього черепочки давнього намулу і малює по нім маленькі фосфоричні звізді. Блимає той камінь мертвими бликаами, відбитими від сходу і заходу сонця, і кам’яними очима своїми глядить на живу воду і сумує, що не гнітить його тягар води, як гнітив від віків. Глядить із берега на воду, як на утрачене щастя.

Отак Іван дивився на людей, як той камінь на воду” [3; 109].

Так, тут автор, докладно і глибоко характеризуючи духовний стан героя, не міг укластися в свої короткі речення й потребував саме таких, розлогих, ускладнених синтаксичних побудов.

Загальнолюдське почуття любові до землі, до праці на ній знаходить свій вираз у “Камінному хресті” через гостро-емоційні освідчення: “Я ціле життя лиш роб та й роб. Не раз, як днина кінчиласи, а я впаду на ниву та й ревно молюси до бога: господи, не покинь ні ніколи чорним кавалком хліба, а я буду все працювати, хіба бих не міг ні руков, ні ногов кинути...” [3, 115].

Саме оця любов до землі, ця працьовитість, що сформували характер Івана Дідуха як людини порядної, чесної, справедливої, дають підстави односельчанам охарактеризувати його так, що розуміш: цей селянин цілком відповідає народному етичному ідеалу: “Були-сте порєдній чоловік, не лізли — сте натарапом на нікого, ні кому — сте не переорали ані пересіяли, чужого зеренця-сте не порунтали” [3, 116].

Лірико-драматична нота, що поступово переростає в лірико-трагедійну, звучить в авторській характеристиці прощального співу Івана та Михайла, прощального жіночого плачу. І знову тут не короткі речення, а розлогі речення-періоди, що відтворюють усю складність, багатогранність людських характерів, усю трагічність ситуацій, відтворюють віковічну тугу за молодістю й горе втрати рідної домівки, розлуки з батьківщиною: “Іван та Михайло отак співали за молодії літа, що їх на кедровім мості здогонили, а вони вже не хотіли назад вернутися до них навіть у гості.

Як уходили назад до хати, то ціла хата заридала. Як би хмара плачу, що нависла над селом, прірвалася, як би горе людське дунайську загату розірвало — такий був плач” [3, 118-119].

Відомо, що з 1901 до 1916 р. тривала перерва в письменницькій роботі Стефаника. В цей же час /з 1901 по 1914 р. / не писав нових творів і Черемшина. Серед багатьох причин, індивідуальних для кожного з цих художників, очевидно, можна вказати і спільну причину їхнього відходу від письменницької праці. Це розчарованість у наслідках свого труда, це думка про його неефективність, про відсутність видимої, сьогоденної віддачі, це гірке усвідомлення того, що слово літератора мало що міняє в житті народу. Мабуть, саме тому обидва письменники в цей час так активно віддаються громадській діяльності, намагаючись практично роботою допомогти рідному селянському людові. Саме світова війна, саме цей трагічний, зламний етап в історії народу, в історії людства змусив і Стефаника, і Черемшину знову взятись за перо.

Про першу світову війну як про болючий, трагічний, складний і суперечливий час, коли кривавилося живе тіло народу, але ж коли й закладались основи інтернаціоналізму як норми поведінки мільйонів, норми поведінки цілого народу, коли в тяжкому двобої стикалися загальнолюдські принципи, засади народної моралі й антилюдяні начала, — про цю добу пишуть у своїх антимілітаристичних творах В. Стефаник і Марко Черемшина, О. Кобилянська й О. Маковей, С. Васильченко й Н. Кобринська.

Подіям війни присвячені новели Стефаника “Вона — земля”, “Марія”, “Діточа пригода”, “Пістунка”, “Сини”, “Гріх” /”Думає собі Каціяниха”.../, “Маті”.

Коли говорити про загальнолюдське спрямування антимілітаристичних творів В. Стефаника, не можна не звернути уваги на ті новели, в яких наголошується на соціально-етичних проблемах: війна й діти, війна й сім’я, моральна відповідальність людини, злочин і спокута. Всі ці проблеми мають серйозний загальнолюдський смисл.

Найсильніша в цій групі творів — новела “Діточа пригода”. Вона докладно проаналізована всіма дослідниками творчості Стефаника, а проте не всі вони однаково трактують найголовніше — саму суть трагічного сприйняття світу дітьми, суть ставлення дітей до життя і смерті під впливом війни. В. Лесін пише: “Під громи гармат і свист

куль у небі спалахують освітлювальні ракети. І Василькові війна здається красивою, він милується нею... Контраст між страшною трагедією, що сталася в житті дітей, і тим, як наївно вони її сприймають, ще з більшою силою відтіняє антинародний характер імперіалістичної війни, викликає гострий протест проти неї” [2, 417-418]. В іншій праці В. Лесин зауважує: “Стефаник прямо не говорить, що імперіалістична війна антинародна і жахлива, а малий Василько навіть захоплений нею. Але новела викликала гострий протест проти безглуздої бійні, на одному епізоді розкривала всю її жахливість і антинародність” [1, 339].

Висновки, безумовно, правильні, але неправомірними здаються нам судження дослідника про захоплення Василька війною і про хлоп’ячу наївність. Де ж та наївність, коли хлопчик спокійно-байдуже, з такою вже старечою байдужістю говорить про життя і смерть? Тут творча манера Стефаника саме й обумовлена особливостями світогляду його герой, тими особливостями, які ще загострилися, вияскравились у роки війни. Стефаникове коротке, сильне і страшне письмо стало тут іще коротшим, сильнішим і страшнішим, бо ж ідеться про те, що війна ожорсточила, зробила не по літах дорослішою дитячу душу, що байдужість стає нормою такої небайдужої, такої вразливої й гостро реагуючої особи як дитина. В цьому — вся антигуманість війни, котра призводить до заміни природних особистісних начал неприродними, котра призводить людину, говорячи мовою психіатрів, до деперсоналізації.

Саме в такому запереченні війни, яка калічila найчистішу, найпрекраснішу в своїй недоторканості, найранимішу в своїй незахищенності душу дитини, котра особливо потребує добра, уваги, тепла, а стикалася зі злом, з жорстокою байдужістю смерті, — великий гуманістичний, загальнолюдський пафос новели.

Цим пафосом пройнята й “Пістунка”, де письменник теж “коротко, сильно і страшно” розповідає, як спокійно судять діти про те, що нешлюбна, “гусарева дитина мас вмерти, її мають задушити” [3, 296], як вони грають у похорони, як, граючи, голосять над дитиною, котру /вони спокійно вірять у це/, звичайно ж, задушати. Страшна, не дитяча гра, бо страшним, жорстоким є реальний світ, у якому немає місця для ніжності й любові.

В новелах “Гріх”, “Мати” Стефаник наголошує на проблемах осо-

бистої відповідальності людини за свої моральні вчинки, злочину й покари, спокути за аморальність. Проблеми ці, як і спосіб їх розв'язання, мають у нього гостро трагедійний присмак, та водночас письменник усім ходом розвитку подій, логікою розвитку характерів стверджує в новелі “Гріх” високу гордість жінки-трудівниці, яка сама вищим судом своєї совісті карає свою аморальність, яка вважає, що найкраща спокута — то самій, без будь-чиеї допомоги виховати позашлюбну дитину, виростити людину:

“— Гріху мій, гріху! Я тебе відпокутую, і ти в мене виростеш великий, мій сину” [3, 338].

Інший характер розв'язання конфлікту в новелі “Маті”. В ній ідеться про молоду жінку, яка зганьбила себе зв'язком із російським офіцером, котрому вона допомагала грабувати селян. Маті наказує їй покінчити життя самогубством. Дочка повісила.

Караючи таким чином аморальність, роблячи матір отою вищою й безапеляційною судовою інстанцією у справах моральної чистоти й гідності, Стефаник водночас засуджує й категоричність та нетерпимість, що обертаються фанатичною дикістю і злобою проти людини. Сама маті тяжко покарана. Фактично вбивши дочку, вона виконувала не свою волю, а волю односельців, у даному випадку одурманених ненавистю. Після смерті Катерини вони звинувачують у нелюдяності матір. “Чого ще хочете від мене, дікі звірі?” — запитує стара Верижиха” [3, 341].

Не коментуючи вчинки героїв, автор усім ходом розповіді заперечує ту нетерпимість, ту відсутність намагань допомогти людині вийти з духовної й ідейної кризи, ту некомунікальність, те відчуження між людьми, що порушує гармонію взаємин між особою й суспільством і вбиває особистість.

Безумовно, в такій постановці морально-філософської проблематики — теж значний загальнолюдський смисл творів В. Стефаника.

### **Цитована література**

1. Історія української літератури (кінець XIX — початок ХХ ст.). — К.: Вид-во Київського університету, 1967. — 476 с.
2. Лесін В. Василь Стефаник// Стефаник Василь. Твори. — К.: Дніпро, 1971. — С. 403-407.
3. Стефаник Василь. Твори. — К.: Дніпро, 1971. — 432 с.

*Ольга Садковська*



## ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ СПІВОМОВОК ІВАНА ФРАНКА

Початок XIX століття знаменувався тим, що українці посилили національно-визвольний рух. Це продовжувалося більш ніж століття. Боротьба народу була спрямована на ліквідацію іноземного панування, кріосного права, завоювання національної незалежності, на реалізацію нацією її права на самовизначення, створення національної держави та відродження української мови. Відголосок цієї боротьби ми зустрічаємо у творчості багатьох письменників. Не залишив остроронь цю проблему і Іван Франко. Поет своєрідно подає читачам цей матеріал в оригінальному циклі “Нові співомовки” (збірка “Semper tiro”), де на основі народних анекdotів, приказок та романсів пише політичну сатиру.

Одразу постає питання: чому І. Франко назвав цей цикл “Нові співомовки”? Адже цей жанр “узяв ім’я” від назви збірки “Співомовки” С. Руданського (1880 р.), а остаточно утвердився в літературо-знавстві 1886 року у журналі “Зоря” як національний своєрідний жанр української сатирико-гумористичної поезії. Співомовкам притаманне “використання коломийкового вірша, який має чотирнадцять складів” [3, 543].

І саме І. Франко друкує перші “Співомовки” С. Руданського в журналі “Зоря”, пізніше пише “Студії над С. Руданським”.

Традиції автора “Співомовок”, одного з найоригінальніших сміхотворців у світовій літературі С. Руданського, продовжили І. Манжура, Б. Грінченко, О. Маковей, В. Самійленко. А Іван Франко створив цілий цикл співомовок.

Поет зберіг термін “співомовки”, але додав уточнення: “нові” — тобто створені по-новому. Для співомовок І. Франка характерна лірико-романтична манера, форма, як і в основоположника жанру С. Ру-

данського, близька до фольклору, а ритмомелодика — до народнопісенного вірша. У коломийковій формі поет пише “Цехмістер Купер’ян”, “Як там у небі”. Але він вже відходить від “канонічних” форм співомовок. У співомовках І. Франка порушується кількість складів, наприклад, у таких, як “Сучасна приказка”, “Майстер Свирид”, “Пригода” та ін. Тому можна зробити висновок, що це вже нові співомовки.

Під впливом світогляду, морально-етичних переконань, життєвого досвіду письменник по-новому сприймає, осмислює реальну дійсність. Окрім враження, спостереження, переживання синтезуються в його свідомості в цілі гармонійну картину. Але поет не “фотографує дійсність, не наслідує її, а “ліпить” свій, об’ємний, багатоплановий, може, в деяких випадках ідеальний світ, що з вражуючою точністю охоплює суть явищ, або підноситься над сірою буденністю життя” [2,10].

Але нічого надприродного, виняткового у Франковій ліриці немає. Так, поет наголошує, що “щось зовсім нового, зовсім відірваного від світу його вражень чоловік ніколи не міг і не може створити” [9, 11].

Відомо, що співомовки — це своєрідний жанр, який не має в інших літературах прямих типологічних паралелей. Але все ж таки дещо спільногом з ними мають польські фрашки (XV-XX ст.), французькі мазарінади (XVII ст.) та німецькі шванки (XIII-XVII ст.).

Іван Франко цікавився світовою літературою та активно популяризував її. Отже, можна з упевненістю стверджувати, що саме вплив польських фрашок, німецьких шванок, французьких мазарінад, а також “міжнародних анекdotів” — співомовок С. Руданського і стає поштовхом до написання “Нових співомовок” І. Франка.

Першоджерелом їх були також народні анекdotи, бувальщини, сатирично-гумористичні твори українського та польського фольклору, але у творах Франка вони були переосмислені та трансформовані відповідно до нових суспільних умов життя. Коли митець бере сюжет з народного твору, то передусім типізує образи і ситуації, влучно помічає саме ті деталі і моменти, які гостро висміюють тогочасні народні та суспільно-політичні відносини. “Важливу функцію в цьому осміянні світу зла і кривди відіграє наратор, щедрий дотепник і гуманна людина, що вболіває над нещастям своего народу” [7, 14].

І. Франко виступав за збереження та ствердження української мови. Всіляко намагався показати її велич, красу, милозвуччя. Так, у співомовці “Що за диво?” автор показує багатство нашої української мови і бере за основу слово “мете”.

Але, крім мовного багатства, у творі яскраво виявлене соціальне забарвлення:

... *козак матнею*  
*(У Шевченка) вулицю мете.*  
*Жид мете, знай, зиски,*  
*А голодний з миски...*  
*Наши ж генерали,*  
*Піхти, клерикали,*  
*Раді б нас з лиця землі змести* [8, 142].

Під словами “Наши генерали” Франко має на увазі австрійських генералів, які були б раді змести з лиця землі поневолений український народ. Автор проводить паралель між бідними та багатими. Ні чим не зайняті дами метуть “шлепом”, а бідна покоївка “в хаті робить те щіткою свою”.

М. Мочульський у цій співомовці бачив “дотепний комплімент під адресою української мови, що блищить у нього і грає веселчаними кольорами, наче діамант. Таке звичайне слово “мете” поет вжив у вісімнадцятіврішовій поезії аж дванадцять разів” [5, 481].

У своїх творах комізм ситуації поет створює і за допомогою антиз, порівнянь, іронії, самоіронії та приказки. У співомовці “Що за диво?” слово порівнюється з дивом, а за допомогою слова “мете” автор не тільки показує багатство української мови, а й комічно описує тогочасний стан суспільства.

Співомовка “Притичина” тісно переплітається з народним романськом “Бабуся старенька”. У романці дівчинка підросла, подоросліша і у сні марить про незнані почуття кохання, а потім звертається за порадою до старенької бабусі.

У співомовці І. Франка дівчина теж вже підросла, дійшла до літ кохання, втратила спокій і тане, мов свічка. В дівочому серці — неспокій, “як в млині”.

*Без причини я сміюсь,*  
*Без причини гірко плачу,*

*Щось у млі рожевій бачу,  
Всіх люблю і всіх боюсь* [8, 143].

Дівчина втратила сон, а коли й спить, то уві сні бачить розкішний садок, квіти, а між ними “грації якось син”[8,143]. Але за порадою у творі Франка дівчина звертається не до старенької бабусі, як у романі, а до своєї матері.

Поет в цьому невеличкому, майстерно зробленому образку подає психологічні переживання непорочної дівчини, яка уві сні ганяється за рожевим метеликом і не може збагнути, хто ж їй не дає спати: “чи метелик, чи горобчик, чи рожевий, гарний хлопчик?” [8,143].

У творі з великою майстерністю змальовано підсвідоме бажання дівчини пізнати незнане і таке прекрасне почуття, як кохання.

“Трагедія артистки” є гострою сатирою на митців, які заради, так званого, “чистого мистецтва” відсторонюються від простого народу. Їх не цікавить нічого: ні буденні проблеми, ні жнива, ні державні справи, ні церковні свята. Франко намагається показати той прошарок людей, який ховається від життя і на самоті тягне свою нудну одноманітну пісню. Панна Ванда на своїй віллі весною, влітку, восени, взимку тягне нудне:

*Цідрім-цим-цим! Цідрім-цим-цим!  
Бо іншої не знає* [8, 147].

Під маскою цієї панни автор мав на увазі всіх тих, так званих митців, які не звертають увагу на боротьбу, а лише одноманітно співають, і цей спів навіть після смерті дзвенить у вухах людей. Митець продовжує іронізувати — співачка “захрипла з вищих трудів” [8, 146].

Велику роль відіграє знижено-побутова лексика, принизливі порівняння. Спів артистки уподібнюється до крику сорокопудів. Автор прекрасно описує місцевість, вводить пейзажні описи весни, літа, осені та зими, щоб на фоні прекрасного висміяти і засудити одноманітне та безтурботне життя панни.

Співомовка “Як там у небі” відкривається читачам неначе казка:

*Два панотчики гарненько  
Попразникували  
Та їй удвох собі при чарці  
Ніччу розмовляли....* [8, 144].

Але далі нам відкривається далеко не казка, а вічна філософська тема людства — чи є життя після смерті та яке воно? Кожен мріє по-своєму. Один про:

... братерство, однодушність,  
У якій всі люди  
Зіллються у найвищу спільність, —  
Ось що в небі буде [8, 144].  
Другий же мріє, щоб:  
Кождий жий собі, як хочеш,  
І роби, що знаєш,  
Кождий пан своєї волі,  
Волю й силу маєш [8, 145].

Комізм співомовки будується на спотвореному розумінні Свято-го письма. Через діалог герой самохарактеризуються. Перший бачить Рай, схожий на “соціалізм, бридкий богу”, а другий навіть “пана бога впер в анархісти”. У творі майстерно показано, як люди не можуть дійти згоди, вагаються, все-таки не знають, як буде краще в майбутньому — чи “спільність”, чи “рівність”.

Франко показує, як комічно панотчики виходять з цієї ситуації, вони клянуться, що:

Хто з нас перший світ покине,  
В Раї видвориться,  
Має другому за три дні  
У сні об'явиться  
І сказати, як там в небі  
І які порядки. [8, 145].

У творі висміюються мнимі служителі церкви, які, по-перше, на підпітку дають один одному клятви. А клятви й заклинання відійшли ще з язичництвом. І за християнською мораллю клястися не можна. А, по-друге, панотчики всіляко намагаються дізнатись “тайну божую”, яку проста, смертна людина не може збагнути. На їх думку, якщо за життя не вдається дізнатись, то можна ошукати самого Бога і у вигляді Духа сповістити це невідоме.

Закінчується твір заявою померлого священика, який у сні повідомляє приятеля, що в небі не такі порядки, як вони думали на землі:

*Там порядки — ні по твоїй,  
Ні по моїй мові,  
А зовсім-зовсім інакші, —  
Ta й щез на тім слові* [8, 146].

Лука Луців у співомовці “Цехмістер Купер’ян” вбачає “невдяку громади до тієї одиниці, що вирятувала її із біди”. На його думку, в нас люблять шанувати заслужених людей аж після смерті, бо, як пишеться в співомовці, “коли він живий між нами, то все нам завада, а по смерті можна легким коштом величати героїв, без кривди для нікого живих” [4, 576].

*I насипемо над тілом  
Могилу високу,  
Будем поминки справляти  
Два рази до року* [8, 138].

Але чи саме невдячність всієї громади ми бачимо у співомовці? Можливо, це твердження трохи туманне. Адже з твору видно, що Купер’ян стас ватажком населення під час облоги міста. І після перемоги народ вітає свого переможця. А про те, щоб смертю нагородити переможця, мріють “пузаті бурмістри”, які бояться, що ватажок прийде на їх місце. Не мале місце в творі посідає і церква. Бурмістр казково описує найвищу нагороду Купер’яну, беручи за основу релігійний чинник. А саме: Купер’ян по смерті стане святим, і всі його будуть шанувати. Щоб не зашкодити собі, Бурмістр вводить в оману цілу громаду. Під образом пихатого Бурмістра Франко висміює зрадливих угодовців. Бурмістр не рівався в бій задля перемоги, тоді він не хотів бути ватажком, але всіляко намагається стати ним зараз, намагається стати ватажком для переможців після битви. Навіть швиденько вигадує, передовсім, вигідну для себе, нагороду Купер’яну.

Хоча Купер’ян здобув перемогу і звільнив місто, “бурмістри” бояться і ненавидять його живого. Живі герої зможуть перемогти всіляких бурмістрів.

У творі показана внутрішня роздробленість громади. Вона не може прийняти слухнє рішення, підпадає під вплив, а верхівка вправно цим користується.

У співомовці йдеться про майновий поділ праці, розмежування бідних та багатих. Прості люди завойовують перемогу, а багаті ко-

ристуються цим, але роблять це так вправно, наче не на свою користь, а на благо всіх.

Отже, мова вже йде не про невдячність громади до особи, яка присвятила себе для її блага, а про зрадництво “верхівки”, угодовців, які вправно можуть ввести в оману людей.

Ряд творів спрямовано проти польської шляхти. За всі кривди українському народові, за знущання над ним і сваволю поет дорікає пихатій шляхті і, насамперед, намагається, в комічній формі, якнайскрасіше висвітлити тогочасні події. Так, у співомовці “Майстер Свирид” Іван Франко уособлює в образі майстра-невдахи шляхту, яка ні до чого не здатна, крім глуму над працьовитим українським народом. У співомовці узагальнено українсько-польські стосунки. Автор глузує над “мудруванням” польського політика, який:

*Тут нас топче, там уріжсе,  
Ніде не дарує.  
Тут притлумить, припече,  
Заплює, зогидить,  
Ta ще й злий, що з тої праці  
Ta добра не видить.  
“А най, каже, тую Русь  
Трясця покоцубить —  
І б’ю її, її печу її,  
Ї ще мене не любить”* [8, 142].

І. Франко дотепно малює ситуації та герой: вони найчастіше саморозкриваються й самохарактеризуються. Їдкою сатирою є й співомовка “Сучасна приказка”. В її основі лежить народний анекдот про двох кумів, з якого утворилось народне прислів’я “Не тратьте, куме, сили, спускайтесь на дно”. Але у І. Франка прислів’я набуває не іронічного, а сатиричного змісту. Твір наскрізь пройнятий їдким сміхом.

І. Франко прагне розкрити явища тогочасної доби:

*I наш народ так б’ється  
В матні вже много літ...  
A на безпечнім мості  
Фальшивії брати* [8, 139].

В образі “фальшивих братів” виступає польська шляхта, яка тільки і mrіє та чекає, щоб дати таку “добру” пораду — “спускайтесь на дно”.

В заключній частині критика та сатира досягає апогею. Коли народ сам випливає на берег, виходить з критичного стану і приймає правильне рішення, — тоді “облесні брати” кричать:

“*Се бунт! Се бунт! Се бунт!*”[8, 140].

Адже, коли народ має під ногами твердий ґрунт, його вже важко здолати. За таких обставин зникає спокій шляхти, вона волає про порятунок трону, церкви і вбачає бунт проти тогочасного ладу.

На думку М. Ткачука, “дидактична запрограмованість твору очевидна, але поетові важливо було осміяти тих, хто ігнорував інтересами народу і всіляко обманював, лицемірив йому, прикриваючись псевдовородовою” [7, 15].

Як бачимо, всі сім співомовок І. Франка написані в дусі “реальної поезії” [1, 40]. І можна з певністю сказати, що другий цикл збірки “Semper tiro” — “Нові співомовки” Івана Франка з гідністю продовжує філіації С. Руданського в цьому жанрі.

### Читована література

- Гундорова Т. Франко — не Каменяр / Ун-т ім. Монаша. Відділ славістики. — Мельборн, 1996. — 153 с.
- Корнійчук В. Образотворча функція простору у громадянсько-політичній поезії І. Франка // Українське літературознавство. Вип. 50, 1988. — С. 9-17.
- Лексикон загального та порівняльного літературознавства. — Чернівці: Золоті літаври, 2001. — 636 с.
- Луців Л. Щоб ти не зазнав сирітства духовного, в якому я свій вік коротати мушу. Іван Франко — борець за національну і соціальну справедливість. — Нью-Йорк: Свобода, 1968. — 656 с.
- Мочульський М. “Semper tiro” І. Франка: замітки і враження //ЛНВ. — 1906. — Т. XXXVI. — Кн. XI. — С. 487-488.
- Руданський С. Твори. — Одеса: Маяк, 1997. — 208 с.
- Ткачук М. Парадигма світу збірки “Semper tiro” І. Франка. Навчальний посібник. — Тернопіль: ТДПУ, 1997. — 36 с.
- Франко І. Зібрання творів: У 50 т. Т. 3. — К.: Наукова думка, 1976. — 448 с.
- Франко І. Зібрання творів: У 50 т. Т. 26. — К.: Наукова думка, 1980. — 462 с.
- Цеков Ю. Степан Руданський. Нарис життя і творчості. — К.: Дніпро, 1983. — 176 с.

## XX СТОЛІТТЯ

---

*Іван Осташук*



### РЕЦЕПЦІЯ ФІЛОСОФСЬКО-ТЕОЛОГІЧНИХ СИСТЕМ У РОМАНАХ НАТАЛЕНИ КОРОЛЕВОЇ

Самобутня творчість Наталени Королевої (1888-1966) є одним із прикладів зближення таких духовних сфер, як філософія та література. Універсальна ерудиція, класична європейська освіченість відобразилися в її творах глибоким філософським насыченням.

У статті спробуємо проаналізувати художньо-філософську парадигму Наталени Королевої. Актуальність поставленої проблеми детермінована потребою визначення світоглядних констант естетичної концепції письменниці, без чого неможлива побудова системно-цілісної картини її творчого доробку.

Це проблема ще не була предметом окремого дослідження, хоча окремі, важливі для нашого дослідження думки, висловлювали Олександра Копач [24], О. Мишанич [32], Валерій Шевчук [48], Марта Хороб [46], Ірина Голубовська [12], П. Ісаїв [20], М. Демкович-Добрянський [15]. У розвідці зроблено спробу показати художню рецепцію Наталеною Королевою середньовічних та пізніших мислителів, бо, “як і Леся Українка, письменниця намагалася вийти за вузькі обмежувальні рамки зображення певного історичного періоду і прагнула зробити проекції в сучасність” [12, 14].

За спостереженням Соломії Павличко, література завжди мала філософський підтекст, однак у минулому столітті, в епоху історичних та суспільних катаklіzmів і краху світових філософських систем, філософування стало її домінантою [34, 209]. Подібну думку висловила Оксана Забужко: жорстка криза раціоналізму в ХХ ст. спричинила “повсюдне охудожнення філософії” [17, 118].

Співвідношення філософії та літератури є однією із проблем літературознавства, яка має широкий спектр теоретичного опрацювання.

Ще на світанку науки й мистецтва філософи зверталися до художньо-міфологічного мислення “там, де не могли висловити дискурсивно ту свою істину, котру їх уява настільки ж бо образно сприймала, як і висловлювала” [11, 14] (згадаймо хоча б Платонову образність. — **I. О.**). Це зумовлено тим, що художня свідомість априорно є однією із форм людської свідомості загалом поряд із такими її видами, як логічна, наукова, філософська, естетична тощо [13, 114]. Філософія й мистецтво є своєрідними “формами духовного освоєння дійсності, одна з яких зайнята переважно пізнанням сутності, розкриттям законів навколишнього світу, інша — зображенням його явищ, вираженням конкретних закономірних процесів” [18, 14].

Г.-Г. Гадамер звертає увагу на гносеологічну спільність літератури та філософії: “філософ, на відміну від вченого, якщо говорить щось, то, як і поет, не відсилає при цьому до чогось існуючого в іншому місці”, бо “коли думка прагне до вираження, вона залишається у самій собі, одягаючи себе в слова, вербалізуючи себе” [9, 146]. Крім того, вони “не можуть бути “оманливими”, адже поза ними немає мірила, яким їх можна було б виміряти” [9, 125].

Основоположним принципом, який сприяє зближенню філософії та літератури, є рефлексія [35, 27]. Г.-Г. Гадамер вважає “вірш (можна узагальнити: художню літературу. — **I. О.**) справжнім мірилом змісту філософських висловів” [10, 137]; у той же час красне письменство запозичує в “любові до мудрості” універсальні узагальнення.

Безумовно, цілісну картину світу як “одну з форм світоглядного подання об’єктивної реальності в суспільній свідомості” [44, 271] неможливо осягнути без залучення філософського знання, котре виступає духовною парадигмою кожної історичної епохи. Крім того, “твір не може жити в майбутніх віках, якщо він не увібрає у себе якості і минулих століть” [30, 35]. Зрозуміло, що йдеться не про нагромадження історичного антуражу, а відтворення світоглядних компаративів.

Адекватне розкриття середньовічно-християнського духовно-культурного спектру у творах Наталени Королевої, що є “певною моделлю світу, певним повідомленням на мові мистецтва” [29, 65], обов’язково передбачає залучення “бази систематико-філософської естетики”, без якої поетика “стає сипкою і випадковою” [3, 10]. Герменев-

тичне декодування тексту і світовідчуття автора включає позицію так званого “першопочаткового читача” [33, 233], що передбачає ототожнення себе із письменником, розуміння “авторського шару свідомості”, котрий є “смислом усіх смислів” [31, 408].

У спробах прослідкувати генезу художньо-філософської концепції Наталени Королевої ще сучасники письменниці відзначали її глибокі знання у зображені епохи Середньовіччя [див.: 15; 20; 21; 24].

Упорядник творів та автор ґрунтовного дослідження про белетристику О. Мишанич писав: “Наталена Королева добре знає і відчуває середньовічну духовність, вміло й переконливо проводить середньовічну “філософію історії”, за якою все на землі впорядковано за єдиним законом: в людині дано добру волю вибору між ними” [32, 643].

В уявленні середньовічних мислителів, все існуюче підпорядковується універсальному порядкові. Скажімо, Святий Августин, один із найвпливовіших авторитетів середньовічної філософії, міркував: “... Бог, безсумнівно, любить порядок”, який “від Нього витікає і Ним же утримується” [5, 126]; “якщо ж Бог послав до нас Христа задля виконання порядку, і якщо ми не заперечуємо, що Христос є Бог, то Бог не тільки керує всім у порядку, але й Сам керується порядком” [5, 134], тобто порядок є всеохопним. У християнстві ідея космосу (з грецької — “порядок”) приходить від абсолютноного Бога, до якого він має “відношення покірності” [1, 488]. За Августином Аврелієм, “при створенні світу Бог все впорядкував у ньому, так що всі елементи і явища твірного буття мають своє цілком визначене місце у загальній картині універсуму” [цит. за: 4, 74-75]. Ансельм Кентерберійський вважав, що людина через гріх порушила *ordo universi* (універсальний порядок — лат.), який було відновлено викупною жертвою Ісуса [23, 303-304].

Християнські філософи звертали увагу й на ієрархічну впорядкованість світу [14, 71]. Про цю категорію середньовічної філософії у романі “1313” згадував у 1936 р. М. Демкович-Добрянський [див.: 15], дискутуючи з М. Рудницьким, який заперечував компетентність Наталени Королевої у знанні специфіки зображеній історичної доби.

Дворянський рід Анклітценів загинув через порушення встановленої рівноваги.

Старий феодал замість наслідування високого лицарського обов'язку, що передбачав турботу про слабких і вбогих та виконання релігійних правил, займався розпustoю, пиятикою і розбійницькими грабунками, за що й був покараний несподіваною хворобою й смертю.

Переступ четвертої заповіді, втеча без батьківського благословення (ще й у неповнолітньому віці) були порушенням Божого закону, яке згодом привело до угоди з дияволом.

У родині Анклітценів було зруйновано усталені християнські взаємини батька і сина: “Подумати тільки: батько рідний, пан та богатир отакий — сина — одинака, мов злочинця, оцінює, мало не з собаками шукає! Як на розбійника збройних людей розсилає!” [26, 165].

Константин-Бертолльд нехтував встановленим порядком, спотворював належне відношення до важливих речей, через що вийшов за межі Богом встановленого порядку, впав у гріх і отримав заслужену кару з небес.

Покарана також була вся спільнота, до якої належав молодий аристократ. Відступ від монастирського статуту порушив “рівновагу”, якої мусив дотримуватись кожен чернець. Негідна поведінка монахів зруйнувала встановлений порядок поведінки ордену францисканців: “Між ченцями не було згоди. Почалися скарги, наклепи, переказування меншими старшим різних пліток (...). Не було також порядку і в кляшторнім господарстві. (...) I хоч покути йшли за покутами, — справа не тільки не кращала, а гіршала: вже чимало ченців майже відверто почали противитись наказам гвардіяновим, вважаючи його невідповідним керівником кляшторного життя” [235].

Інших принципів дотримувалась Колумба, яка навіть у час найжорстокіших випробувань пам'ятала про встановлений порядок поводження з богопосвяченими особами, що могли її й невинно стратити, як це вчинили з мамою: “Коли ж озивалась, то завжди з незмінною “скромністю й пошаною, яка личить кожній жінці в присутності осіб духовних”, як це кілька разів було записано в протоколі братасекретаря” [186].

Пошану до ієрархічного церковного порядку виявляє і чернець-відлюдник, який турботливо оберігав інфулу та пасторал — атрибути якогось анонімного єпископа чи ігумена, що знайшов вічний спокій на цвинтарі зруйнованого близькавкою францисканського монастиря.

У романі “Предок” прокляття роду де Кастро і випробування нащадків за гріхи “зеленоокої” Інес де Кастро зумовлені теж всезагальним порядком, який доляє часові й просторові віддалі, “бо ж в світі є рівновага, яка часто збігається з Божою справедливістю...” [25, 310].

Однією з провин роду Лачерд було маловірне апологетство катарської ересі, яка руйнувала єдність церкви Христової та суспільний спокій. Слуга Карлоса Лачерди Херонімо обурюється відступницьким вченням альбігойців, які нехтують навіть багатостолітнimi законами лицарсько-дворянської етики: “Це ж, отче, так можна й лицарського звичаю, й святого побратимства не визнавати! Або ж можна дійти до того, щоб і меча не святити! (...) Що ж буде зо світом, коли порушений буде хоча б той і найменший припис обичаїв лицарських?!” [300]. Порушення порядку обов’язків перед по-кійним королем зумовило ряд містичних знамень, які вимагали виконання встановленого закону: тіло християнина повинно бути похованим у землі, а не мандрувати Європою в марному очікуванні чуда.

Як бачимо, порушення встановленої гармонії в середньовічному світогляді було рівнозначним деструкції мікрокосму героїв творів Наталени Королевої, які або отримували кару, або відновлювали розірвані зв’язки з абсолютним і досконалим світопорядком.

У середньовічному образі світу увага акцентувалася на його дуалістичності. У християнському розумінні Космос розпадався на Civitas Dei та Civitas terrena, причому останній зближався із поняттям Civitas diaboli. Відповідно “людина стоїть на перехресті: один шлях веде до духовного граду Господа, вишнього Єрусалиму або Сіону, другий шлях — до граду Антихриста” [14, 70]. Громадяни земного граду власне марнославство шанують більше за любов і страх Божий [6, 220], живуть тільки за плотю, а не за духом [7, 3]. У бінарній моделі середньовічного віровчення [28, 401] домінувала пара “Диявол” і “Добрий Бог”, “боротьба якої пояснювалася в очах людини середніх віків кожну подієву деталь” [27, 635]. Більше того, кожна людина була учасником цього глобального конфлікту [19, 173]. Отож, “світ середньовічної людини був синкретичним, поєднуючим в собі земну реальність з небесною і набуваючим внаслідок цього безкінечну смислову глибину і складність” [47, 44].

Уже на початку роману “1313” юродивий<sup>1</sup> Абель своїми туманними викриками — закляттями на адресу диявола вводить читача в дуалістичний світ Середньовіччя, в якому представники інфернального світу вважалися цілком реальними.

Під час своєї втечі з родового маєтку Константин Анклітцен острігався блукаючих душ, “що просять молитов та погребання в освяченій землі” [148], та вірив, що “лиха сила”, глузуючи над ним, водить його манівцями” [156].

Блаженний Абель своїм вразливим внутрішнім зором бачив, що молодий Анклітцен перш за все має боятися не батька та його погоні, а диявола, пастка якого значно небезпечніша.

Загалом, середньовічні люди вірили, що в лиху ніч “можна було сподіватися появи істот неживих” [183]. Саме надмірна забобонність і легковірність тогочасної епохи привели до випробувань фрау Тільде та її доньки Колумби: усі вважали, що “відьма Колумба так само, як за давніх часів бісиця Венера лицаря Тангейзера, так тепер лицаря Константина тримала ув’язненим у скелях Меркуріусберга” [177]. Людина Середньовіччя відчувала зв’язок із померлими, які часто допомагали тим, хто ще перебував у земному паломництві [246], реальність буття в потойбіччі була безсумнівною.

Героїв роману “1313” можна умовно поділити на два опозиційних полюси, які репрезентують різні парадигми середньовічного світогляду, що позначені в августиніанській традиції як Civitas Dei та Civitas terrena (diaboli). Якраз конфлікти, “побудовані переважно на принципі полярності ідей і характерів” [43, 15], представлені в колізіях та антагонізмах між героями протилежних ціннісно-світоглядних орієнтацій.

---

<sup>1</sup> Юрдство не було ознакою лише психічної неповноцінності та асоціальності: “Вважалося, що зовнішне безумство, ігнорування загальноприйнятих норм приховували здатність юродивого до пророцтва, вираження Божої волі, виявлення і викриття гріхів, несправедливостей” [38, 387]. Більше того, “те, що Христос відмовився очолити політичну партію, відкидав шлях людської слави та лицарської влади, обравши натомість хресний шлях, — могло тлумачитись Його послідовниками тільки як свідоме божевілля. У цьому глибока спорідненість Спасителя і юродивого. Юрдивий приймає спокусу і божевілля Христа, а понад усе те і Його істинну мудрість (1 Кор. 1, 23-4)” [22, 173].

Civitas Dei	Civitas terrena (diaboli)
Колумба-Адельвіна	Бертрам
фра Нарцис	Константин-Бертольд
Абель	патер Герхард
абатиса Ерентруда	батько Анклітцен ченці-францисканці

Ці конфронтаційні групи сформовані на основі концептуальних позицій, представлених у фіналі їх ідейно-аксіологічної еволюції.

Праведники, фра Нарцис та юродивий Абель, розуміли, що боротьба із духом зла непроста навіть у монастирі, який лише формально належав до “містичного Тіла Христового”: “Та ж з лукавим нелегка боротьба! Як той слизький вугор — водяний гад та змій стародавній, лише крутиться, з рук хрещених вислизає. Але що в саму келію Бертолльдову, тобто в лабораторію його, він входить і що на путь загибелі він брата Бертолльда підштовхує, щодо цього у ловців диявола не могло бути найменшого сумніву. Звідтіль-бо тепер цілі ночі червоне світло виблискує” [238].

Благочестива сестра Адельвіна теж попереджала про небезпеку близькості нечистого: “Пильнуйте уважно, стежками покори Божої мандруючи. Супротивник відвічний не спить! Між вас він блукає. Між вас блукає!” [243].

“Громадяни” Граду Господнього утворюють певну містичну інституцію, “або Живе Тіло, в якому людська особистість не принципно, не конвенційно, а саме реально ототожнюється-розуміється з іншими особами, як із самою собою” [39, 80-81]. Мова йде про церкву. “Громадяни” ж протилежної “держави” лише формально, а не духовно (що є визначальним у даному випадку), належать до християнської спільноти, адже справжня її суть полягає в “трансформації гріха у покаяння, екзистенційної поразки у повноту життя” [49, 32].

Через свою готовність боротися проти диявола вищезгадані герої померли, але до кінця встояли в духовній незаплямованості.

Наталена Королева подала через одну деталь, якій властива “потенційна тяга до смислового та образного розширення” [16, 310], виразну диявольську характеристику брата Бертрама, що свідчить про його першість у Civitas diaboli творів письменниці: “... друга Бертрамова нога, без дзвіночків, була інша. Черевик на товстій підошві про-

гнутий всередині, з наближеним до п'ятки закаблуком, цілком нагадував тріснуте кінське копито” [252]; “Лише одного разу випадково почув Бертольд, що хтось назвав його (Бертрама. — **I. O.**) князем” [227]. Із загального контексту твору можемо зробити висновок, що мова йде про князя сил зла.

У фіналі твору *Civitas diaboli*, на який перетворився францисканський кляштор, було знищено.

Віра в синкретизм небесного й земного буття визначає світовідчуття і герой роману “Предок”.

Королева-вдова Хуана реально сприймає можливість повернення життя в бездиханне тіло свого чоловіка, адже “безмежна віра приводить до здійснення найнеймовірнішого” [277].

Це одна із рис середньовічної картини світу: межа між життям і смертю проникна, “деякі помирають лише на час, і мертві повертаються до живих, з тим аби розповісти їм про муки пекла, що очікують грішників” [14, 24].

Напад скаженого вовка на табір мандрівників Беата тлумачить як кару небес, які посилають “вогненного звіра”, щоб той забрав її через гріхи предків до пекла.

Віщий дід Симеон у своїх оповідях подає середньовічно-християнське уявлення про споконвічну боротьбу сил добра і зла, до якої причетна кожна людина: “З давніх-давен, браття любе, за світ, за душі людські змагається Сатанаїл з Господом-паном (...). А хирен есть чоловік... Тому все меншає правди на світі, а що далі, то меншатиме все дужч, поки в державі Сатанаїловій, з дозволу Божого, за кару землі нерозумній, що сама на ся лихо накликала, вся правда ізнищиться, висхне, осякне” [407].

Проте Бог дає людині свободу вибору, яким шляхом прямувати. За повчанням отців церкви, “началом і коренем гріха є від нас залежне, наша свобода” [42, 145]; саме власна воля керує людиною, її розумом, виступає “еквівокальною твірною причиною по відношенню до пізнання” [8, 467].

Саме свідомий вибір детермінував проекції еволюції характерів у романах Наталени Королевої. Константин Бертольд-Анклітцен розумів деструктивно-антибожественну модель діяльності, спрямовану на примарну безсмертність, під керівництвом брата Бертрама. Для нього не було таємницею, що перед ним втілення сатани: він бачив,

як Берtram розправився одним поглядом з Абелем. Але страх перед нечистим подолав егоїстичним бажанням слави, яку не хотів ділити з анонімною спільнотою. У середньовічній спільноті, особливо чернець, кожен індивід належав до колективу, міг проявити “свою особистісну окремішність лише настільки, наскільки відчував себе частиною суб’єкта всезагального” [37, 44]. Справжній “християнський гноніз на шляхах віри, надії та любові (...) є:

- 1) звільненням робити добро (через тайство хрещення);
- 2) звільненням від пристрастей (через одержання святих заповідей);
- 3) звільненням від богоборчого самоствердження у гордині (через смиреннуудрість) [40, 36-37].

Саме диявольська гордина, через яку головний герой роману “1313” не шанував законів Божих та зневажав близьких, зумовила загибель його, що, зрештою, було неминучим за середньовічною системою морально-етичних парадигм. Адже горді “віддаляються й відриваються від (...) безконечного світла (...), не досліджують з побожністю того, звідки походить їхня геніальність, що дозволяє їм досліджувати й робити відкриття” [41, 68].

Анклітцен, здібний дослідник, не зумів скористатися справжніми можливостями, які б розкрили його талант, бо гріх зменшує свободу [див.: 2, 232].

Інші герої романів — Адельвіна, Абель, Нарцис (“1313”), Карлос, Беата (“Предок”) — з послухом і смиренністю<sup>1</sup> віддали свої дії Божому Провидінню, через що змогли реалізувати парадигму духовного єднання із Творцем. Адже, “віддаючи себе у вільному послухові Богові, людина (...) зможе здобути справжню свободу від зовнішньої необхідності світу, що противиться її волі, від гніту природи поза нами і ще гіршому примусу природи всередині нас” [36, 112].

*Тим часом убогий митар  
Шкапу “Смирність” як запряг,  
To помалу, але певно  
До мети свій віз дотяг” [45, 216-217].*

---

<sup>1</sup> Іван Франко у “Притчі про покору” вказує в алгоритмічній формі на спосіб, як добрatisя до неба: шлях чеснот (піст, молитва, милостиня) через гордину не дозволив фарисеєві піднятися із землі,

Наталена Королева у романах “1313” і “Предок” репрезентувала оригінальний та гармонічний синтез двох форм суспільної свідомості — літератури та філософії — через відтворення екзотичної для українського письменства епохи західноєвропейського Середньовіччя. Проникливе знання світогляду середніх віків постулювано такими домінантними філософсько-етичними категоріями, як всезагальний порядок, дуалістичність світу, боротьба добра і зла, свобода волі, смиренність, що органічно вплетені в художню канву творів.

### Читована література

1. Аверинцев С. С. Порядок космоса и порядок истории // Августин. Pro et contra / Сост. примеч. Р. В. Светлова; сост., вступ. ст., примеч. В. Л. Селиверстова. — СПб.: РХГИ, 2002. — С. 487-514.
2. Ансельм Кентерберийский. О свободном выборе // Антология средневековой мысли: Теология и философия европейского Средневековья: В 2 т. — Т. 1. — СПб.: РХГИ, 2001. — С. 231-250.
3. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. — М.: Худож. литература, 1975. — 504 с.
4. Бычков В. В. Эстетика Аврелия Августина. — М.: Искусство, 1984. — 264 с.
5. Блаженный Августин. О порядке // Блаженный Августин. Творения. — Т. 1: Об истинной религии / Сост. и подгот. текста к печати С. И. Еремеева. — СПб.: Алтейя, К.: УЦИ ММ-Пресс, 1998. — С. 114-183.
6. Блаженный Августин. Творения. — Т. 3: О граде Божием: Книги I-XIII / Сост. и подгот. текста к печати С. И. Еремеева. — СПб.: Алтейя, К.: УЦИ ММ-Пресс, 1998. — 596 с.
7. Блаженный Августин. Творения. — Т. 4: О граде Божием: Книги XIV-XXII / Сост. и подгот. текста к печати С. И. Еремеева. — СПб.: Алтейя, К.: УЦИ ММ-Пресс, 1998. — 588 с.
8. Блаженный Иоанн Дунс Скот. Учение о человеке и обществе // Блаженный Иоанн Дунс Скот. Избранное / Сост. и общ. ред. Г. Г. Майорова. — М.: Изд-во Францисканцев, 2001. — С. 462-554.
9. Гадамер Г. — Г. Актуальность прекрасного / Пер. с нем. — М.: Искусство, 1991. — 367 с.
10. Гадамер Ганс-Георг. Вірш і розмова: Есе / Пер. з нім. — Львів: Незалежний культурологічний журнал “Ї”, 2002. — 186 с.
11. Голосовкер Я. Э. Логика мифа. Приложение: Акад. Н. И. Конрад о труде Я. Э. Голосовкера. — М.: Наука, 1987. — 218 с.
12. Голубовська І. В. Творчість Наталени Королевої у контексті розвитку

- української літератури першої половини ХХ ст.: Автореф. дис.... канд. фіол. наук. — К., 2003. — 20 с.
13. Григорян А. Художественный стиль и структура образа. — Ереван: Изд-во Армянской ССР, 1974. — 308 с.
14. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. — М.: Искусство, 1984. — 350 с.
15. Демкович-Добрянський М. Спец від середньовіччя і повість із середньовіччя // Дзвони. — 1936. — Ч. 1-2. — С. 71-74.
16. Добин Е. Сюжет и действительность: Искусство детали. — М.: Сов. писатель, 1981. — 431 с.
17. Забужко О. Філософія і культурна притомність нації // Сучасність. — 1994. — №3. — С. 117-129.
18. Зись А. Я. Философское мышление и художественное творчество. — М.: Искусство, 1987. — 255 с.
19. Ісаєвич І. Д. Світогляд: дохристиянські і християнські елементи // Історія української культури: У 5 т. — Т. 2. Українська культура ХІІІ — першої половини XVII століття. — К.: наук. думка, 2001. — С. 172-176.
20. Ісаїв П. Рецензії // Дзвони. — 1935. — Ч. 12. — С. 591-595.
21. Ісаїв П. Чи справді повість “буцім-то релігійна?”? // Дзвони. — 1936. — Ч. 1-2. — С. 69-71.
22. Каллист (Уер), єпископ. Внутрішнє царство / Пер. з англ. — К.: Дух і літера, 2003. — 256 с.
23. Каспер В. Ісус Христос / Пер. з нім. — К.: Дух і літера, 2002. — 427с.
24. Копач О. Наталиена Королева. — Вінніпег: Укр. вільна академія наук, 1962. — 36 с.
25. Королева Н. Предок // Королева Н. Предок: Історичні повісті. Легенди старокиївські / Упор., автор післямови та приміток О. В. Мишанич. — К.: Дніпро, 1991. — С. 135-269. Тут і далі, цитуючи твір, посилаємося на це видання.
26. Королева Н. 1313 // Королева Н. Предок... — С. 135-269. Тут і далі, цитуючи твір, посилаємося на це видання.
27. Ле Гофф Жак. Цивилизация средневекового Запада // Книга ангелов: Антология / Сост., вступ. ст. и примеч. Д. Ю. Дорофеева. — СПб.: Амфора, 2001. — С. 629-640.
28. Лотман Ю. М. О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. — Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. — Таллинн: Александра, 1992. — С. 386-407.
29. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М.: Искусство, 1970. — 384 с.
30. М. М. Бахтин как философ / С. Аверинцев и др. — М.: Наука, 1992. — 256 с.

31. Мамардашвили М. К. Необходимость себя: Лекции. Статьи. Философские заметки. — М.: Лабиринт, 1996. — 432с.
32. Мишанич О. В. Дивосвіти Наталени Королевої // Королева Н. Предок... — С. 633-654.
33. Основы онтологии: Учеб. пособие. — Спб.: Изд-во С. — Петербургского ун-та, 1997. — 280с.
34. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. — К.: Либідь, 1999. — 447с.
35. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму: Літературознавчі студії. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. — 296с.
36. Пфлейдерер Отто. Религия и религии // Мистика. Религия. Наука. Классики мирового религиоведения: Антология / Пер. с англ., нем., фр. — М.: Канон +, 1998. — С. 109-148.
37. Рабинович В. Л. Алхимия как феномен средневековой культуры. — М.: Наука, 1979. — 393с.
38. Релігієзнавчий словник / За ред. професорів А. Колодного та Б. Лобовика. — К.: Четверта хвиля, 1996. — 392с.
39. Сватко Ю. І. "... Між іншим, і "цивлізація жесту" (кілька штрихів до розуміння латинського християнського Середньовіччя як певного культурно-історичного типу) // Шміт Жан Клод. Сенс жесту на середньовічному Заході. — Харків: Око, 2002. — С. 5-117.
40. Сватко Ю. І. Святі Антоній і Феодосій у "Києво-Печерському патерику": Досвід життя "во Христі" // Образ Христа в укр. культурі / В. С. Горський, Ю. І. Сватко та ін. — К.: ВЦ "Академія", 2003. — С. 23-47.
41. Святий Августин. Сповідь / Пер. з лат. — К.: Основи, 1997. — 310с.
42. Святитель Василий Великий. Беседы // Восточные Отцы и учителя Церкви IV века: В 3 т. — М.: Изд-во МФТИ, 1999. — Т. 1. — С. 144-175.
43. Фащенко В. В. Вибрані статті. — К.: Дніпро, 1988. — 371с.
44. Філософський енциклопедичний словник. — К.: Абрис, 2002. — 744с.
45. Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. — Т. 2. Поезія. — К.: Наук. думка, 1976. — 544с.
46. Хороб М. Б. Екзистенційність ключових образів у повісті Наталени Королевої "Сон тіні" // Сучасний погляд на літературу: Зб. наук. праць. — Вип. 5. — К.: ІВЦ Держкомстату України, 2001. — С. 100-107.
47. Чорноіваненко Є. Людина і світ в добу середньовіччя: синкретична єдність // Медієвістика: Зб. наук. статей / За ред. О. Мишанича. — Вип. 2. — Одеса: Астропрінт, 2000. — С. 43-51.
48. Шевчук В. Загадковий і мінливий світ Наталени Королевої // УМЛШ. — 1988. — №2. — С. 14-19.
49. Яннарас Х. Ч. Свобода етосу / Пер. з англ. — К.: Дух і літера, 2003. — 268с.

*Леся Синявська*



## ПРОБЛЕМА МИТЦЯ І ВЛАДИ У РОМАНІ Н. РИБАКА “ПОМИЛКА ОНОРЕ ДЕ БАЛЬЗАКА”

“Помилка Оноре де Бальзака” Натана Рибака — перший в українській історико-біографічній прозі роман, головним персонажем якого постав представник зарубіжної літератури. “Тут Натан Рибак, — за словами Олеся Гончара, — був справді першопрохідцем” [4, 85]. Саме цим значною мірою і зумовлюється той факт, що роман був розцінений як подія не тільки у творчій біографії двадцятисемирічного автора, а і в усьому вітчизняному красному письменстві, “Можна, — на думку відомого дослідника Б. Буряка, — без перебільшення сказати: коли б Н. Рибак написав тільки цей роман, він і тоді, безпіречно, посів би своє почесне місце в історії нашої літератури” [2, 52].

Даний прогноз, щоправда, не підтвердили автори “Історії української літератури ХХ століття”, що протягом 1994-1995 років вийшла у двох частинах: в огляді прози 10-30-их років роман Н. Рибака “Помилка Оноре де Бальзака” навіть не згаданий [5, 440-481]. На нашу думку, у цій фігури умовчання виявилися ті неминучі крайнощі, які супроводжують процес переоцінки цінностей, — чи не першим результатом цього процесу в українському літературознавстві і стала згадана “Історія...” Втім, не будемо поспішати з остаточними висновками — їх час настане після детального розгляду твору Н. Рибака.

Перше видання роману “Помилка Оноре де Бальзака” датується 1940-м роком. Слід підкреслити, що з’явилося воно зі вступною статтею такого авторитетного знавця світової літератури, як академік Олександр Білецький. Ця стаття покладена в основу післямови О. Білецького до другого видання роману українською мовою, яке побачило світ у 1956 році і становило собою “перероблений і значною мірою удосконалений варіант” [1, 205] твору. Суттєвих відмінностей між обома поцінуваннями роману, між якими пролягли не тільки пів-

тора десятків років, а й доленосні зміни у суспільно-політичній і літературній атмосфері, нами не виявлено, що свідчить не тільки про послідовність академіка О. Білецького, а й про непересічність твору Н. Рибака. Потверджуючи невипадковість своєї першої оцінки “Помилки Оноре де Бальзака”, О. Білецький наголосив, що “кожний видатний твір — явище завжди нове. В різні періоди свого творчого існування не залишається він одним і тим самим, а сприймається читачем зовсім по-різному. Одні твори, популярні колись і позначені певними позитивними якостями, безнадійно старіють і більш не хвилюють серця читачів, а інші, справді видатні, живуть і надалі і з часом набувають ще більшої сили, більшої актуальності. Це твори великих ідей, широких узагальнень, такі, де в національній формі трактуються загальнолюдські проблеми” [1, 205].

Якщо мати на увазі конкретний твір — у нашому випадку роман Н. Рибака “Помилка Оноре де Бальзака”, то слід визнати, що однією із проблем, які досліджуються у творі і які, не втрачаючи своєї часової і національної специфіки, виявляються на різних етапах розвитку людської цивілізації і в різних суспільних організмах, є проблема взаємовідносин митця і влади. Історія її давня, як давні і саме мистецтво, і сама влада, але щораз означена проблема набуває нових нюансів і відтінків, особливо ж тоді, коли йдеться про митця, наділеного талантом могутнім і спроможного завдяки цьому завойовувати владу над мільйонами.

Саме таким талантом був наділений видатний французький письменник Оноре де Бальзак — головний персонаж роману Н. Рибака. І хоча в основу сюжету твору покладені події, пов’язані з одруженням Бальзака та графині Евеліні Ганської, ця історія одруження, за спостереженням М. Сиротюка, “в романі щільно пов’язана зі світоглядом, політичними позиціями і творчим методом французького письменника, його стосунками з російським царятом, королівським троном, з його ставленням до липневої революції 1848 року у Франції...” [9, 63].

Андре Моруа, автор романізованої біографії “Прометеї, або Життя Бальзака”, наголошував у “Вступному слові” до свого твору, що “ніхто з письменників, окрім Шекспіра, не викликав такого загального шанування, як Бальзак; жоден письменник не заслуговував на таку увагу, як Бальзак. Його досліджували, його досліджують понині, немовби всесвіт, бо ж і сам він неначе всесвіт” [7, 3].

Якою ж мірою цей всесвіт віддзеркалився на сторінках роману Н. Рибака? Чи не є це віддзеркалення, з огляду на часову відстань між персонажем твору і автором твору, на принадлежність персонажа до інонаціональної культурної традиції, нечітким або спотвореним?

Часткова, але посутня відповідь на ці питання наявна, на нашу думку, у тому, як саме автор роману “Помилка Оноре де Бальзака” витрактував взаємовідносини головного персонажа твору і влади.

В основу сюжету свого роману Н. Рибак поклав події і факти, що мали місце в біографії Бальзака протягом останніх трьох років його життя. Центральною з-поміж цих подій є, принаймі у трактуванні українського письменника, одруження Оноре де Бальзака з Евеліною Ганською.

Історія їхніх взаємин почалася ще у 1832 році, коли Бальзак одержав першого листа від “таємничої Іноземки”. Нею, як з’ясувалося пізніше, була графіня Евеліна Ганська, що “походила з відомої польської родини Ржевуцьких, тісно зв’язаної з Росією. В 1819 році вона побралася з Венцеславом Ганським — маршалком дворянства на Волині, котрий був на двадцять два роки старший за неї” [7, 226] і “мав на Україні замок Верхівню, земельних угідь 21000 гектарів і 3035 душ кріпаків” [7, 226].

Поява у житті Бальзака “таємничої Іноземки” була для нього черговою його перемогою, яка, проте, суттєво відрізнялася від попередніх. За словами Андре Моруа, “в очах Бальзака його нова перемога мовби вернулася із східних казок. Його гордість, принижена невдачею з маркізою де Кастрі, тепер могла взяти реванш. У Ганській, здавалося, поєднувалось усе: молодість (на той час пані Ганській минуло тридцять три роки, хоч вона казала, що їй двадцять сім), краса (в цьому він не мав сумніву), казкове багатство і до всього вже старий чоловік” [7, 226].

Через рік після листовного знайомства відбулася перша зустріч Оноре де Бальзака та Евеліни Ганської, і з тих пір закохані жили чеканням можливості поєднати свої долі. Невдовзі не стало найголовнішої перешкоди — Венцеслав Ганський помер: “Тепер не доводилось більше ховатися, боятися страшного людського поголосу, пліток і пересудів” [8, 33].

Однак це не означало, що у взаєминах закоханих запанувала гармонія. “Добре знаючи французьке суспільство, Бальзак, — за точним

спостереженням А. Моруа, — погано уявляв собі складність обставин у слов'янському світі. І це була основна причина непорозуміння між ним і Ганською. Поляки на Україні зазнавали тяжкого гноблення — і як бунтівливі піддані, і як католики. Київський генерал-губернатор мав, по суті, необмежену владу і міг в разі конфлікту простим розпорядженням накласти арешт на все успадковане майно. Річ у тім, що київська судова палата відмовила визнати законність заповіту, такого вигідного для вдови. Ганська звернулася з клопотанням до Сенату і через нього до імператора” [7, 467].

Так справа одруження перестала бути приватною справою для закоханих — французького письменника Оноре де Бальзака і підданої Росії, графині Евеліни Ганської. Внаслідок цього у всій своїй складності постала (і в житті, і в романі Н. Рибака) проблема взаємовідносин Бальзака і царської влади.

Щоправда, складність даної проблеми визначалася не тільки справою з успадкуванням майна і дозволом на шлюб. Важливу роль відіграла тут і книга “Росія 1839 року”, видана французьким літератором Кюстіним. Свого часу він побував у Росії, мав кілька зустрічей з Миколою I, а потім, за словами Ганської, “знеславив царя”, і тому “в Росії іноземцям не вірять. І мають рацію” [8, 33].

Ось чому для Бальзака “дозволу на в’їзд довго не було” [8, 33]. Причина зволікання стає зрозумілою зі слів імператора Миколи I, який є одним із персонажів роману Н. Рибака. Ведучи мову про приїзд Бальзака, Микола I підкresлює: “Ta сама історія буде, що з Кюстіним. Вийде в Париж, напише пасквіль, охрестить жандармом, скнарою, негідником” [8, 50].

Таким чином, проблема взаємовідносин Бальзака з царською владою мала не тільки економічний, а й політичний аспект. Обидва вони, як показав автор роману “Помилка Оноре де Бальзака”, “спровокували” третій — творчий. Романна версія Н. Рибака ґрунтуються на інформації, яку свого часу надіслав у Санкт-Петербург російський повірений у справах в Парижі П. Д. Кисельов і яка цитується у книзі А. Моруа “Прометеї, або Життя Бальзака”. “Цей письменник, — як зазначав, характеризуючи Бальзака, російський дипломат, — завжди перебуває в скрутному становищі, а зараз — у більш скрутному, ніж будь-коли, і тому цілком можливо, що літературна спекуляція — одна з цілей його поїздки... В такому разі, зважаючи на грошові утруднен-

ня пана де Бальзака, може, варто використати перо цього автора, котрий зберігає ще тут, як і у всій Європі, популярність, для спростування наклепницької книжки пана де Кюстіна” [7, 486].

На думку А. Моруа, “це були тільки поради Кисельова. До Бальзака ніхто не звертався з такими пропозиціями” [7, 486].

По-іншому — і не безпідставно! — трактує ці “поради” автор роману “Помилка Оноре де Бальзака”. На підставі документального свідчення він видаштовує одну із важливих для розуміння життєвої і творчої долі Бальзака сюжетних ліній роману. Започатковується вона промовистим діалогом, що відбувається між імператором Миколою І і графом Орловим — шефом жандармського корпусу:

“- Чи можна вірити повідомленням нашого посла з Парижа, що Бальзак твердо дотримується легітимізму?

Шеф жандармського корпусу розвів руками. Вірити якомусь літераторові взагалі не варто. Якщо з-під пера француза з’явиться відповідь Кюстіну...

— А якщо ні?

— У Кюстіна не було Ганської, ваша величність... — тихо проказав Орлов.

— Ти маєш рацію, — вдоволено погодився цар.

Підбадьорений Орлов повів далі:

- Минулого року, ваша величність, я мав приватну розмову з Ганською в Києві на балі у Фундуклея. Я недвозначно дозволив собі підкреслити в цій розмові, від чого залежатиме височайший дозвіл на шлюб з французом і вирішення спадкових справ з її маєтністю” [8, 51].

І даний епізод, і ряд інших, у яких розвивається означена проблема, переконливо свідчать, на нашу думку, про те, що Н. Рибак з належним тактом художньо трансформує документальне свідчення. До Бальзака — головного персонажа роману українського автора — ніхто безпосередньо не звертається з “пропозиціями”, про які писав А. Моруа, але вони стають зрозумілими з натяків і напівнатяків, їх “підказують” сіті, що їх розставила, очікуючи Бальзака, влада.

Творчою знахідкою є, безперечно, промовиста художня деталь, що її зустрічаємо в одному з розділів, присвячених першому приїзду Бальзака у Верхівню, який відбувся восени 1847 року. В одній із кімнат, приготовлених для французького гостя, “повісили над ліжком порт-

рет Миколи I і трохи нижче, ліворуч, мініатюру імператора Наполеона” [8, 43].

Самій Евеліні Ганській, яка наглядала за підготовкою кімнат, здається, що “цар Микола I з золотої рами щурить око на ліжко” [8, 45].

І дійсно, взаємовідносини Бальзака і Ганської не тільки відстежувалися царською владою, а й спрямовувалися у вигідне для неї русло. Зусилля можновладців, як показано у романі Н. Рибака, не минали безслідно. Одне із свідчень цього — діалог Бальзака і його майбутньої дружини:

“— Треба забути про все, Оноре, коли мова йде про наше майбутнє.  
— Ти кажеш правду, Єво!

Він прокинувся. Стріпнув головою. Розлетілось на всі сторони каштанове волосся, заясніло чоло, тільки очі були задумливі, суворі.

— Я напишу царю. Сьогодні ж напишу. Я буду просити міністра Уварова. Заради тебе я зроблю це, Єво” [8, 73].

Це лише один із мікроепізодів роману, у яких вчинки головного персонажа не в усьому, а то й повністю не відповідають його переконанням. Виснажений чеканням, невідомістю, Бальзак ще напередодні першої своєї подорожі до Верхівні “відчув у собі силу переступити веління власної совісті, наче нащерблений, збитий поріг” [8, 34]. Наталя Рибак наголошує, що ця “сила” не є наслідком переконань, а породжена обставинами. Більш точним у даному разі було б слово “безсилля” — якраз воно розкривало б психічний стан письменника, який опинився віч-на-віч з владою, котра відзначалася своєрідним ставленням до літераторів, — досить згадати долі Пушкіна, Лермонтова, Шевченка.

Про обставини, у яких відбувалися обидва приїзди Бальзака до Верхівні, досить повне уявлення дає документ, що його вмістив у своїй книзі Андре Моруа. Це — секретна інструкція київського губернатора шефові жандармерії Одеси: “Його імператорська величність милостиво дозволили французькому літераторові Бальзаку, котрий приїздив торік, знову приїхати до Росії... Маю честь просити ваше превосходительство встановити за ним суворий нагляд і ретельно повідомляти мене про наслідки цього нагляду”. [7, 575].

Не менш цікавою і важливою є і примітка автора, яка вміщена у книзі А. Моруа і яка стосується процитованої інструкції: “Офіційне повідомлення за № 2597 від 4 листопада 1848 року. І ці документи опу-

бліковані в “Аршів Руж” 1923 року, зберігаються в урядових архівах м. Одеси, серед яких є папка з таким написом: “Про нагляд за письменником Бальзаком” [7, 575].

Таким чином, сюжетна лінія роману Н. Рибака, пов’язана з протистоянням Бальзака і російського царизму, ґрунтується на незаперечній історичній основі. “І заслуга Рибака, — на думку академіка О. Білецького, — тим більша, його художня проникливість — тим дивовижніша, що далеко не всі документи, що могли б підтвердити вірність основних тенденцій роману, були йому відомими” [1, 209].

Важливо підкреслити, що протистояння митця і влади, відтворене автором роману “Помилка Оноре де Бальзака”, не набуває форм відкритої боротьби. Натан Рибак щасливо уникнув прямолінійного витлумачення слів Віктора Гюго про те, що Бальзак належав до “могутньої породи письменників-революціонерів”. Більше того, головний персонаж твору українського прозаїка показаний прихильником твердої і стабільної влади, що, однак, не значить, що Бальзак був готовий такій владі бездумно додогоджати, слухняно виконувати її забаганки. Характерним, з огляду на це, є епізод роману, пов’язаний з початком роботи над твором, що бачиться Евеліні Ганській “новим шедевром”, у якому “її Оноре” “проспіває гімн необмеженій владі російського імператора і змалює рай, котрий панує на підвладній цареві землі...” [8, 142]. Робота над твором посувалася повільно: “І, замість того, щоб винуватити себе, він картав і висміював своє перо. Воно було не досить добре обрізане і не дуже загострене на кінчику, тому погано тримає чорнило, і доводилося частіше, ніж завжди, опускати його в чорнильницю, і папір, зрештою, був не той що треба. Наче хтось навмисне підсунув йому такий волохатий папір, що перо раз у раз надибує на якісь горбки, чіпляється і уповільнює лет мислі, котра мала випереджати, як завжди воно велося, рухи його руки.

І проте він писав. Він відважно ступав уперед. Якщо спинявся, то це ще не означало поразки. Він тільки збирав сили, кусав губи і постукував ногою під столом, одбиваючи такт своїм млявим думкам, він підганяв сам себе. Коли набралося з десять дрібно списаних сторінок і він несміливо накидав над ними давно вже придуману назву “Листи з Києва”, Бальзак подумав, що можна і перепочити. Треба прочитати, що ж написав. І, наче перевіряючи себе, він півголосом почав читати.

Щось схоже на лицедійство пробивалось крізь вищуканість обережних фраз. Йому захотілось знищити написане, але він стримав себе, і це коштувало значних зусиль. Обережним кроком відійшов від стола і кинув аркуші рукопису в шухляду. Він заходив по кімнаті нерівними кроками, гризучи кінчики вусів, ламаючи за спиною пальці. Спинився перед столом, швидким рухом висмикнув шухляду, дістав списані аркуші. Перечитав знову. Важкою рукою, неспокійними широкими пальцями, вкритими рудуватим волоссям, притис рукопис до стола. Кюстін — його приятель, принаймні так, приятель, а не друг, — міг би поглузувати з нього, прочитавши ці блюзнірські сторінки. Збувалося Кюстінове пророцтво: “Лев стане ягнятком в степах півночі”.

Бальзак похмуро, спідлоба глянув у люстро на стіні.

— Лев стане ягнятком, — вимовив він на повний голос, трохи хрипко і високо затягуючи останнє слово, як говорив завжди, хвилюючись.

— Ні! Лев є лев!

Він кинув це тому, другому Бальзаку, що дивився на нього з люстра розгубленими очима, з чолом, поораним зморшками: він не пізнавав себе” [8, 142-143].

Оцінюючи і даний вчинок Бальзака, і всю його поведінку загалом, не можна не погодитися з висновком академіка О. Білецького про те, що Н. Рибаку “пощастило створити живий образ Бальзака і, мабуть, уперше в художній літературі показати Бальзака — митця і людину — в усій його діалектичній суперечності” [1, 210]. Ця “діалектична суперечність” яскраво виявилася передовсім у тих епізодах роману, які стосуються взаємовідносин Бальзака і влади. Насамперед — влади російської, що зумовлено обраним для романного дослідження періодом біографії великого французького письменника.

Прикінцеві сторінки аналізованого роману засвідчують, що Оноре де Бальзак та Евеліна Ганська врешті-решт поєднали свої долі, але сталося це тільки у 1850 році — всього за кілька місяців до смерті митця. У тому, що Бальзаку не судилося сповна зазнати щастя подружнього життя, немалу роль, як, згідно з правдою історії, показав Н. Рибак, відіграла і російська влада.

На нашу думку, роман Натана Рибака є помітним твором української історико-біографічної прози. Він не підвладний кон’юнктурі і не підлягає забуттю. “Перекладений на французьку мову, він зна-

йшов схвалення серед французького народу саме за правдиве, реалістичне відтворення образу улюблена письменника як людини, як особи величної і складної в своїх прагненнях, жаданнях, суперечностях” [6, 38].

### Цитована література

1. Білецький О. Роман Натана Рибака про “Оноре де Бальзак // Білецький О. Зібрання праць у п’яти томах. — Том 3. — К.: Наукова думка, 1966. — С. 205-214.
2. Буряк Б. Збагатив проблематику нашої літератури// Про Натана Рибака. — К.: Радянський письменник, 1983. — С. 51-58.
3. Герbstман А. И. Оноре Бальзак. Биография писателя. — Л.: Просвещение, 1972. — 119 с.
4. Гончар О. У Веймарі //Про Натана Рибака. — К.: Радянський письменник, 1983. — С. 81-85.
5. Історія української літератури ХХ століття. У двох книгах. Книга перша (1910-1930-ті роки). — К.: Либідь, 1994. — 784 с.
6. Кобилецький Ю. Натаан Рибак. — К.: Радянський письменник, 1963. — 127 с.
7. Моруа Андре. Прометей, або Життя Бальзака. — К.: Дніпро, 1969. — 623 с.
8. Рибак Н. Помилка Оноре де Бальзака //Рибак Н. Твори в п’яти томах. — Том третій. — К.: Дніпро, 1981. — С. 5 -320.
9. Сиротюк М. Живий перегук епох і народів. — К.: Дніпро, 1981. — 248 с.

*Світлана Вірченко*



**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ  
БОГДАНА ХМЕЛЬНИЦЬКОГО У РОМАНІ  
М. ГОЛУБЦЯ “ЖОВТІ ВОДИ”**

Романна інтерпретація образу гетьмана Богдана Хмельницького має в українській літературі тривалу історію. Початок її пов'язуємо з відомою трилогією М. Старицького “Богдан Хмельницький”, яка була створена протягом 1894-1897 років. Тоді ж таки, наприкінці XIX століття, Богдан Хмельницький постав персонажем, але вже не центральним, а лише епізодичним, на сторінках романів І. Нечуя-Левицького “Князь Єремія Вишневецький” /1897/ та “Гетьман Іван Виговський” /1899/.

У XX столітті романна інтерпретація образу Богдана Хмельницького тривала. Якщо вірити радянським дослідникам, то її досягнення слід пов'язувати передовсім з другою половиною століття, коли з'явилися такі твори, як “Гомоніла Україна” П. Панча, “Переяславська рада” Н. Рибака, “Хмельницький” І. Ле. Ведучи ж мову про першу половину століття, літературознавці називали лише один-єдиний роман, де наявний образ видатного гетьмана, — “Богун” /1931/ О. Соколовського. Ця перша у XX віці спроба романного осмислення Хмельниччини, за твердженням М. Сиротюка, “не була вдалою: образи Богдана Хмельницького та Івана Богуна вийшли суперечливими і не всюди історично відповідними, а теза про українсько-російську дружбу не розкрита...” [7, 23].

В умовах панування комуністичної доктрини дослідники змушені були ігнорувати той очевидний факт, що романна інтерпретація образу Богдана Хмельницького здійснювалася не лише на території радянської України. Саме тому, зокрема, й замовчувався протягом тривалого часу, наприклад, роман Миколи Голубця “Жовті Води”, який був створений 1937 року у Західній Україні, де історична проза

розвивалася до “золотого вересня”, за словами І. Дзюби, “по-іншому”: “Тут на вибір тем і мотивів впливав не політичний диктат і не “соціальне замовлення”, а особисті міркування та зацікавлення авторів, звичайно ж, зумовлені — більшою або меншою мірою — настроями та ідеологічними уподобаннями певних кіл суспільства, почасти й читацькою “модою”. Переважала, сказати б, патріотична, національно-героїчна тематика з княжої та козацько-гетьманської доби, її можна порівняти з відповідними мотивами в поезії “празької” та “варшавської” груп, з тією лише різницею, що проза не сягала такого рівня сугестивності й мистецької досконалості...” [3, 479]. З’ясовуючи особливості розвитку історичної прози, І. Дзюба наголосив на тому, що “у літературі Західної України переважали пошуки опертя на державницькі традиції та на вольову патріотичну особистість” [3, 480].

Саме “вольова патріотична особистість” — Богдан Хмельницький — є головним персонажем роману М. Голубця “Жовті Води”.

Цей твір “випав” з поля зору дослідників ще й тому, що написаний він людиною, громадянська і творча позиція якої була неприйнятною для радянської системи. Народився Микола Голубець 1891 року у Львові. У літературі дебютував вісімнадцятирічним, видавши поетичну збірку “Фрагменти” /1909/. Микола Голубець наділений був багатогранним талантом: писав не лише поетичні, а й прозові твори, виступав з публіцистичними статтями, опублікував кілька мистецтвознавчих праць. Зокрема, його перу належать дослідження “Українське малярство XVI-XVII ст.” /1920/, “Начерк історії українського мистецтва” /1922/, “Шевченко-маляр” /1924/, але той факт, що М. Голубець перебував свого часу у лавах Січових стрільців [1], перепинив досліднику шлях на сторінки “Шевченківського словника” /1976/. Не могли вибачити радянські ідеологи М. Голубцю і те, що у період німецької окупації Львова він очолював літературно-мистецький клуб, який “об’єднував усі творчі спілки” [4, 128]. За словами М. Ільницького, дослідника літературного життя Львова періоду війни, “урочисте відкриття Клубу відбулося 2 листопада 1941 р. У промові на відкритті клубу його голова, письменник і мистецтвознавець Микола Голубець окреслив програму цієї громадсько-культурної установи, яка мала намір охопити всі ділянки духовного життя і поширювати свій вплив не тільки на Львів, а й на всю Україну. Він підкресловав свідомість обов’язку творити літературу й мистецтво для на-

ції: “немає ніякої жертви, якої ми не принесли б, раз цього вимагає її добро” [4, 128]. Будучи “людиною широких зацікавлень і громадської активності” [4, 128], М. Голубець працював багато і плідно, але недовго. У 1942 році його не стало. У радянські часи твори М. Голубця були заборонені, ім’я його приречене на забуття. І навіть тоді, коли настала перебудова і в її атмосфері був виданий перший том “Української літературної енциклопедії”, у статті про М. Голубця все ще наголошувалося на тому, що у деяких його історичних та мистецтвознавчих працях “помітний вплив буржуазно-націоналістичних тенденцій” [6, 448]. Зрозуміло, що таке трактування творчої спадщини письменника не сприяло її поверненню до читача, і тому єдиний у доробку М. Голубця історичний роман “Жовті Води” був перевиданий лише у 1997 році — “після 60-річної перерви” [2, 1] з часу першої публікації.

Роман М. Голубця присвячений “наймасштабнішій, найвеличнішій й воднораз найtragічнішій події в історії визвольних змагань українців за незалежність Батьківщини впродовж XIV — XX ст.” [8, 8] — “національний революції 1648–1676 рр.” [8, 8], яка своєї кульмінації “досягла у 1648–1657 рр., коли керівництво боротьбою перебувало в руках Великого гетьмана Богдана Хмельницького” [8, 8]. Жоден із науковців, як наголошують українські історики В. Смолій та В. Степанков у монографії “Богдан Хмельницький”, “не зміг обґрунтовано заперечити винятково важливої ролі постаті Великого гетьмана в революційних подіях 1648–1657 рр. Інше питання — це розбіжність в їхніх оцінках рис його характеру та світогляду, державотворчих зусиль, внутрішньої і зовнішньої політики, проведених воєнних кампаній тощо. Вони є цілком зрозумілими й неминучими, оскільки, по-перше, кожен дослідник, намагаючись осягти сутність тих чи інших гетьманових задумів, вчинків і дій, все ж свідомо чи ні тлумачив їх, виходячи з обраної методології, власного розуміння змісту і смислу тогочасної епохи та ролі в ній Богдана. По-друге, сама особистість гетьмана відзначалася вражаючою динамічністю, імпульсивністю, мінливістю й суперечливістю. По-третє, джерельна база вивчення його життя та діяльності характеризується вузькістю й однобічністю (її основу становлять не українські, а польські й російські джерела), внаслідок чого багато аспектів з’ясувати просто неможливо” [8, 8-9]. І тому, незважаючи на помітний поступ історичної науки в незалежній

Україні, “поки що не вдалося реконструювати історично правдивий і воднораз живий образ гетьмана в усій складності його натури, з усіма чеснотами і вадами вдачі, великими діяннями і згубними прорахунками на тлі подій, творцем і активним учасником якої він був” [8, 9].

“Історично правдивий і воднораз живий образ гетьмана” — це мета не лише наукової, а й художньої, зокрема романної, реконструкції постаті Богдана Хмельницького.

Зрозуміло, що художня реконструкція відрізняється від наукової, вона здійснюється іншими способами і засобами, але зв’язок між цими двома видами відтворення образу історичного діяча очевидний і незаперечний. Варто лише наголосити, що цей зв’язок в жодному разі не можна спрощувати і внаслідок цього встановлювати пряму залежність художньої концепції від концепції наукової.

Ясна річ, що тривала історія романної інтерпретації образу Богдана Хмельницького знає і таку залежність, але у випадку з романом М. Голубця “Жовті Води” маємо підстави вести мову про полеміку письменника з істориками. Роман М. Голубця був створений, як уже зазначалося, в 1937 році у Західній Україні, яка тоді перебувала у складі Польщі. Як відомо, польська історіографія витворила однозначно негативний образ Богдана Хмельницького. Такий образ, зрозуміло, не міг бути взірцем для українського письменника-патріота. Не могла зарадити М. Голубцю й орієнтація на тогочасну історичну науку в радянській Україні, де постать гетьмана трактувалася тенденційно, під впливом зафіксованого у “Великій Радянській Енциклопедії” /1935/ твердження про те, що Богдан Хмельницький — це зрадник і лютий ворог повсталого українського селянства.

З огляду на обставини, у яких творився роман “Жовті Води”, інтерпретація образу головного персонажа в цьому творі становить для дослідників незаперечний інтерес.

“Жовті Води” М. Голубця — це хроніка подій, які відбулися протягом нетривалого, але дуже важливого в житті Богдана Хмельницького періоду: від нападу Чаплинського на Суботів, що датується 1647-м роком, і до першої переможної битви гетьмана, яку він виграв у поляків у травні 1648-го року. Неповний рік — ось той відтинок часу, який круто змінив не лише долю Богдана Хмельницького, а й долю всього українського народу. Йдеться, отож, про злам епох, до якого Хмельницький був безпосередньо причетний і який, з одного боку,

зумовив, а з іншого — засвідчив еволюцію характеру головного персонажа роману М. Голубця.

У першому розділі цього твору постає опосередкований образ Богдана Хмельницького. Розповідається тут про хутір Суботів, власник якого — сотник Богдан — перебуває у від'їзді. Опис хутора, багатств, на ньому зосереджених, порядків, на ньому запроваджених, відтворення діалогів мешканців хутора — все це характеризує власника Суботова як дбайливого і мудрого господаря.

Однак вже наступний розділ роману представляє головного персонажа в інших, набагато масштабніших, вимірах: йдеться про зафіксовану історію зустріч Богдана Хмельницького з коронним канцлером Польщі Осолінським. Передумовою зустрічі було, за словами романіста, те, що “король Володислав і канцлер Осолінський думали про велиki речі. “Золотий спокiй”, що ним до оп’яніння впивалася шляхта, наповняв їх турботою й неспокоєm. Шляхетська самоволя підіймала голову все вище корони, вище маєстату Речі Посполитої. Приборканя Україна хвилювалася й затискала пястуки й тільки сліпий мiг не бачити, що скорше чи пiзнiше козаччина зiрветься до кривавої вiдплати. Але в Польщi всi послiпли й поглухли, мов заворожені гуляючи над кратером вулкану.

Прикоротити шляхті її “золоту своєволю”, привернути Україні почуття її людської гiдностi й вдячнiстю припратити її до ридвану Речі Посполитої, вiдродити традицiю Ягайлонiв, оживити великорiдженiй пляни Баторого, оце були тi думи, що зганяли сон з повiк коронного канцлера Юрiя Осолiнського. Сам наче вирiзаний з Плютарха, шукав собi союзника в чигиринському сотнику.

Правда, oцiнюючи Хмельницького як добру, биту карту, не закривав канцлер очей на її закритий оборот. Вiн знав, що з чигиринським сотником нелегка справа. Люди його покрою не надаються на бездушне знаряддя. Знають чого хочуть і скермuvати їх куди-небудь проти їхньої волi — неможливо” [2, 21].

Як свiдчить вiдтворений у романi дiалог, чигиринському сотнику Богдановi Хмельницькому вiдвodилася ключова роль удалекосяжних планах короля i коронного канцлера Речі Посполитої. Хмельницький, якому надавався високий титул гетьмана Вiйська Його Королiвської Милостi Запорiзького, запевнив, що вiн — “слуга Його Милостi й пidnjжок, готов кожної хвилини, кожної години кинuti дiти

й худобу свою мізерну, кров з серця виточити й головою лягти за Його Милість [2, 31].

Нішо не давало підстав співбесіднику Хмельницького сумніватися в щирості цього запевнення, але події, що сталися в Суботові, — пограбування хутора, вбивство сина Михайлика, — помітно вплинули на наміри і подальші дії Богдана. Страшна звістка, що зустріла Хмельницького в дорозі додому, спричинила потрясіння головного персонажа роману: Богдан “стрілою примчав до хутора, переступивши браму, наче здеревів; ішов спроквола, спотикаючись. Ніби діловито розглядався по спустошенному господарстві, та ледве чи багато бачив, його оливкове обличчя ще дужче потемніло, насуплені брови так і не розходилися, очі потухли [2, 69].

Детально і психологічно достовірно виписаний у романі М. Голубця епізод, який відтворює незглибиме батьківське горе і який безпосередньо стосується мотивів подальших дій Богдана Хмельницького: “Сотник стояв і вдивлявся в сина. Наче не думав і не відчував нічого. Підняв руку, розправив синову чупринку й відсунув її від чола. Насуплене личко хлопчина ніби повеселіло. Сотник оглянувся, чи нема кого в кімнаті. Не було нікого. Ніжно, мов мати, взяв синову голову в долоні й повернувши лицем до себе, припав устами до холodних губ дитини.

— Вибач, Михайлику! Прости, синочку, батькові окаянному, що замість залишити тебе поміж звірями лютими, залишив тебе між людьми, — заридав сотник, а насилу стримувані слізи посыпалися мов каплі гарячого дощу на обличчя сина.

— Прощавай, соколе мій ясний, моя пташечко неопірена! — лементував нещасний батько, сам не відаючи, відкіля в нього стільки жалібних слів набралося.

— Не згадуй лихом на Страшному Суді Господньому, — бився в груди, аж гомін ішов по кімнаті.

Коліна під сотником угиналися й він, з головою на грудях сина, впав навколошки перед марами” [2, 71-72].

Глибоко вражений виявленою щодо нього несправедливістю і смертю сина, Богдан Хмельницький, однак, керується у подальших діях не лише особистими мотивами, не втрачає здатності мислити масштабно, бачити першопричини своєї біди. У розмові з полковником Кричевським Хмельницький, звертаючись до співбесідника, говорить:

“Коли вже того буде треба, то можете показати пальцем на мою кривду, на мої нещастия. Кривда, що кричить до неба за помсту. Кривда, що кров у жилах стинає!.. Там лежить трупик моєї ні в чому невинної дитини. Там румовища праці моїх рук, там усе, з кожного вугла кричить: Крови! Помсти! Так, крові й помсти! Та на кому? На Чаплинському? Та хіба ж він один виродок, а все довкола нього чесне й шляхетне? Коли б так було, то вистачило б станути перед городськими актами й зажадати не помсти, а слушної карі на злочинця. Та треба, щоб при тих актах не стояв другий Чаплинський, треба, щоб у трибуналі не засідала їх ціла зграя, треба, щоб були інші люди при законах, щоб інші люди були при конституціях...” [2, 80-81].

Засуджуючи свавілля шляхти, усвідомлюючи необхідність корінних змін у внутрішній політиці Речі Посполитої, Богдан Хмельницький, як показав автор роману “Жовті Води”, воднораз вірить у чесність і справедливість короля. За словами Хмельницького, ситуація у Польщі така: “Один чесний, благородний, лицарський король його милість на горі й мільйони посполитого народу внизу, а поміж ними ота жменька упривілейованих ледарів і злочинців! [2, 173-174].

Процитовані репліки важливі для розуміння мотивів, якими керувався Богдан Хмельницький — головний персонаж роману М. Голубця, зважуючись на збройний виступ. Як відомо, з приводу цих мотивів серед істориків немає одностайності. Сучасні вчені В. Смолій та В. Степанков, аналізуючи ситуацію, яка склалася в Україні у першій половині XVII століття, наголошують на тому, що “невдоволення існуючим режимом серед козацтва було масовим і серед них було чимало осіб, готових знову піднятися на боротьбу за свої права, за права і свободи Війська Запорозького. Серед них виявився і Б. Хмельницький. Вочевидь, немає потреби дискутувати, чи вплинула на прийняття Богданом такого рішення його особиста кривда. Безперечно так, адже через відчуття радості життя за зброю не беруться, ризикуючи власним життям і життям членів сім'ї. Однак пояснення причин цього кроку Богдана лише почуттями образи, ненависті й помсти (хоча вони нуртували в душі), яке можна знайти в історичній літературі, також виглядає спрощеним підходом до розуміння сутності цього вчинку. Подальший спосіб дій Б. Хмельницького і його соратників свідчить, що вони домагалися не тільки і навіть не стільки відшкодування завданих їм збитків і сatisфакції за заподіяні кривди,

скільки скасування “Ординації”, поновлення прав і свобод Війська Запорозького, надання козацькому регіону певної автономії та припинення переслідувань православної церкви. Таким чином, не відкидаючи і не применшуючи значущості особистих мотивів, які штовхали Богдана на шлях боротьби, у жодному разі не слід замовчувати роль політичних чинників, а саме: прагнення зміни статусу козацтва у суспільстві Речі Посполитої” [8, 81].

Доречним, на нашу думку, є зіставлення висновку істориків, зробленого в умовах незалежної України, з монологом головного персонажа роману М. Голубця “Жовті Води”. Звертаючись до свого співбесідника – одного із персонажів твору, Хмельницький говорить: “Я не хочу брехати й тому не буду вам говорити, що моя кривда, моя власна кривда, моя привата не грає тут ролі. Але хіба ви думаєте, що якби я один з своєю кривдою перед тисячами непокривдженіх ставнув, якби я найшов був суд і право на власну кривду, то послухав би хто моєго заклику? А втім, чи не крапля це в безмежному морі сліз даремно пролитих, крові неповинної ота моя кривда? Ви кажете — нехтування заслуг, грабунок майна, смерть сина... Так, це велика кривда, але хіба одним тільки хлібом живе людина, хіба тільки від неповинно пролитої крові здригається в нас серце? А що ж зроблено з душою, з серцем, з сумлінням сотень, тисячів, мільйонів? Чи не поганьблено, чи в болото не втоптано того, що в людині найдорожчого, з усіх святощів найсвятіше!” [2, 174].

Зіставлення монологу головного персонажа твору і висновку науковців дає підставу твердити, що автор роману “Жовті Води” у непростих обставинах, які зумовлювалися у 30-і роки підневільним статусом Західної України, зумів віднайти ключ до розуміння мотивів і сутності діянь “найбільшого гетьмана запорізького козацтва” [5, 81].

Усупереч панівній думці польської історіографії, усупереч класовим оцінкам радянських істориків М. Голубець обрав для себе орієнтиром “історично правдивий і воднораз живий образ гетьмана”. Реконструкція такого образу здійснена на матеріалі початкового етапу національної революції XVII століття, коли політична програма Богдана Хмельницького ще тільки формувалася. Ось чому така важлива роль у творенні образу гетьмана відведена романістом діалогу. Діалоги-диспути, діалоги-переконання, учасником яких є Богдан Хмель-

ницький, засвідчують еволюцію його поглядів, відбивають складний процес становлення полководця і політичного діяча.

“Жовті Води” М. Голубця — перший у ХХ столітті роман української літератури, у якому головним персонажем постав Богдан Хмельницький. Дослідникам не належить визначити місце і роль цього твору в історії романної інтерпретації образу видатного гетьмана.

### Читована література

1. Головацький І. Дещо про Миколу Голубця// Скрипторій історичної прози. — Том IX. — Львів: Червона Калина, 1998. — С. 380-385.
2. Голубець Микола. Жовті Води//Голубець М. Жовті Води. Історичний роман. Повісті. — Львів: Червона Калина, 1997. — С. 4-252.
3. Дзюба І. Проза// Історія української літератури ХХ століття. Книга перша. — К.: Либідь, 1994. — С. 440-481.
4. Ільницький М. Під вогнем і смерчем. Літературне життя Львова періоду німецької окупації 1941-1944 рр. //Дзвін. — 1998. — № 7. — С. 125-133.
5. Качмарчик Януш. Гетьман Богдан Хмельницький. — Перемишль-Львів, 1996. — 328 с.
6. Мороз Л. З. Голубець Микола//Українська літературна енциклопедія. — Т. 1. — К., 1988. — С. 448.
7. Сиротюк М. Живий перегук епох і народів. — К.: Дніпро, 1981. — 248 с.
8. Смолій В., Степанков В. Богдан Хмельницький. — К.: Видавничий дім “Альтернативи”, 2003. — 400 с.

*Олеся Лихачова*



## АРХЕТИПНА ПІДОСНОВА ОБРАЗУ НАЦІОНАЛЬНОГО ФІЛОСОФА В ДИЛОГІЇ ВАСИЛЯ ЗЕМЛЯКА “ЛЕБЕДИНА ЗГРАЯ” І “ЗЕЛЕНІ МЛИНИ”

Як наголошують більшість вітчизняних і зарубіжних літературознавців, дослідників творчості Василя Земляка, романічна дилогія нашого видатного художника слова є, поза всяки сумніви, епічне новаторське полотно з виразно концентрованою “філософсько-аналітичною націленістю”. І хоча філософія уже тисячоліття розглядається як незалежна, об’єктивована та строго логізована наука, вона в “художній, метафоричній інтерпретації” завжди має яскраво виражений національно-ментальний характер та спрямування: адже, як акцентує англійський філософ Джордж Генрі Льюіс, “і любомудріє, себто філософія давніх еллінів, має власне, грецьке оفارблення, навіть темперамент...” [4,114], адже, уточнює Льюіс, “ми ніколи не підмінимо Сократа Гегелем, а Платона Кантом...” [4,121].

Філософічність української літератури ось уже майже три століття має свій визначально-стержневий напрям — це “філософія серця”, що як найповніше “відображає специфіку ментальної свідомості, яка проявляється в яскравих емоційних формах “кордоцентризму”, пов’язуючи ентузіастичні настанови з чуттєвою сферою, з прагненням охопити в обмеженому безмежне, у відносному — абсолютне. “Серце” як прихованій центр центрів людського буття не є проблемою тільки української душі... Уперше найповніше формулювання “філософії серця” спостерігається у вчені Григорія Сковороди” [3,709].

Оце “осерцення історії”, рідної історії Василем Земляком, напевне, одним із найперших помітив академік Микола Жулинський, коли заступував воїстину новітні “філософеми” митця, знову ж таки так гранично наближені до конкретної, української, “найменшої” людини: “Людина щось витворює для себе, на перший погляд, наче й вели-

ке та вічне, сподіваючись вразити світ, та й самому мати від того радість бодай наприкінці життя *А життя мудріше за людину*. Її не стає, вона віднурутувала свою мить і вгасла, спалила себе на власному багатті, яке кожна людина розводить на самім початку, щоб потім спалити й себе. І тепло багаття доброї людини ще довго гріє інших, а може, навіть не згасає ніколи, і тим вільно скористатися кожному, хто здатний не відкидати пріч тепло життів, які горіли до нього, не ставити одне своє життя в центрі всесвіту, серед безмежної галактики життів” [1,8].

Природньо те, що філософія Василя Земляка аж ніяким чином не могла не перегукуватися із філософською системою “українського Сократа”, Григорія СКОВОРОДИ: напевне, в ПРИЧИНУ цього його такий “заземлений любомудр” Левко Хоробрий — Фабіян так “внутрішньо” нагадує нам “філософа, якого світ ловив, але так і не вловив”, а саме Сковороду.

Тут завважмо, що Земляків любомудр Фабіян не любить мандрувати Україною, як те робив Григорій Савович, а надзвичайно кревно та постійно прив’язаний до одного свого найсвященнішого місця, многостражданального й такого трагічного Вавилону: тут — він увесь, реальний, немов щойна сльоза: він самим серцем своїм розділяє усі — усі драми своїх вавілонян; він — філософ — воїстину народний!

Він може сказати вслід за Сковородою: “Боится народ сойти гнить во гроб, Чтоб не был после участный, Где горит огонь неугасный; А смерть есть святая, кончит наша злая, Изводит злой войны в покой. О, смерть ся свята!” [6,25].

Переконані — це найголовніший ключ до розуміння й осягнення філософії, естетики й поетики навіть обох авторів, Сковороди та Земляка; власне сам Василь Сидорович відкритим текстом інформує нас, що його Фабіян, не кажучи вже про Левка Хороброго, надзвичайно багато в чім і чим “закорінений” у сутності філософії Григорія Савовича: “Оскільки ж цапа кликали Фабіяном, то це рідкісне ім’я, не без допомоги вавілонських дотепників, дуже швидко вчепилось і до самого філософа. Через деякий час Левко Хоробрий залишився лише в пам’яті вавілонян та шнурових книгах сільради. Інший повстав би проти цього свавілля вавілонян і неодмінно вдався й до захисту сільради, тоді як наш філософ знайшов своє нове ім’я мало сказати доречним, а навіть доконче необхідним, адже був певен із самого почат-

ку, що кожен справжній філософ мусить мати передусім якесь незвичайне ім'я, що вже само по собі вирізняло б його з юрби та спонукало б до роздумів. Платон, Сократ, Сенека, Спіноза, Сковорода. І по великий перерви — Фабіян” [4,63].

Як відомо, Василь Земляк мріяв написати і роман про видатного українського філософа Григорія Сковороду... “Але ота одна — єдина фраза /про Сковороду/ незримо присутня в “Лебединій зграї”, як прозірливо пише Микола Жулинський..., — в характері і принципах світосприймання філософа Фабіяна, котрий в житті своєму і в житті вавілонян вбачав і пізнавав світло і пітьму, голову і хвіст, добро і зло, вічність і час, який прагнув, як і славетний Сковорода, до душевного миру, до радості серця” [1,12].

Письменник свідомо “роздвоює” сутність свого неповторного любомудра Левка Хороброго на дві “іпостасі”: сuto чоловіка — філософа і його неначе другу, але таку наближену “відтінь” свого не менш знаменитого цапа “Фабіяна”: митець неначе заглиблює Левка у прадавні язичеські чари, додає своєму премудрому персонажу “другий простір” — архетип і хронотоп його сутності та дійства... Цап водночас живе-існує мовби живий характер із народу — та якась “наднебесна”, “інша, вища сутність”, “істина”... Цап Фабіян одночасно нагадує дядька — вавилонянина — і разом з тим свого “ідеалізованого” ним же самим, свого “хазяїна”, Хороброго; а ще більше — якусь надвисоку, надреальну істину, котрій мусить “поклонятися” усі жителі цього химерного й такого правдивого у своїй естетизованій екзистенції Вавилону. Водночас прозаїк і не поминає моменту, щоби покепкувати- насміятися злегка та й з добром над оцім “втіленням” цапа “у велику філософію”: “Він /Фабіян/, на відміну від свого господаря /Левка Хороброго/, який тримався у затінку через свою природжену скромність та далекоглядність... вважав осоружним життя без подвигу, умів виходити на авансцену у відповідальні хвилини і тоді перероджувався просто на очах” [2,64-65].

Як переконуємося, “філософський двійник” Левка неначе доповнює характер свого ж таки хазяїна; “підштовхує” його на пряме дійство; є начеб “другим дзеркалом” сутності Хороброго...

Цап Фабіян навіть певною мірою далеко незалежніший свого господаря, адже бувають часи, коли він навіть порятовує Левка Хороброго; ця “язичеська істота” “мислити себе” звище і самого Вавилона,

і Левка: “Фабіян із великудущя дозволяв собі зачекати на неї /ававилонську череду/, потім займав місце ассирійський візир, сповнений гідності й провидіння... В такі хвилини він здавався трагічно смішним, як людина, що звершила подвиг в ім’я нічого...” [2, 65].

Тут, як зазначав Павло Загребельний, “воїстину сміється серце моого народу”, а літературознавець Григорій Сивокінь знову ж таки не оминає такої, надзвичайно важливої для розуміння підтекстів дилогії “двоопостаті”: філософа і його “любомудрої тіні” — цапа Фабіяна: “Походеньки і пригоди цапа тісно пов’язані з біографією його хазяїна Левка Хороброго, що подібно до давньоримського полководця, який дав ім’я своє фабіянцям, спочатку інертний, стоїть вище подій і лише коментує їх, але потім і сам стає активним учасником нового життя” [5, 137].

Як переконуємося, “під фінал” романічної дилогії В. Земляка “Лебединя зграя” і “Зелені млини” “світ таки упіймав” спочатку інертного та “споглядального” дещо філософа, його “збудили” трагічні події, що почали вершитися в українському селі в часи революційного вибуху та хаосу громадянської війни, періоду “великого насилия”, тобто тотальної колективізації, коли, як пише Василь Земляк, “земля начеб стала для нещасного українського селянина на вагу його ж, власної крові й рани...”

Отож, вихор колективізації, численні повстання селян супроти того навісного насилия “зривають із стану філософічного стану” і Левка Хороброго: ясна річ, що він на боці найбідніших, найірроманніших своїх вавилонян: “—Окуляри, окуляри!—почулося з натовпу...

Добра господиня, знаючи природжену сліпоту Левка Хороброго, принесла йому на йордань окуляри, які він загубив учора в неї в хаті; сьогодні вона топила піч, знайшла їх у соломі, і тепер золоті окуляри передавали з рук на руки... Без них він був нічим на помості, а з ними одразу відчув себе філософом, володарем цієї розбурханої юрби, яка притихла й остаточно була скорена, коли ще й цап вискочив на поміст, на диво по-молодечому, і став поруч зі своїм хазяйном” [2, 216-217].

Варто зазначити, що не всі вавилоняни сприймають такого “однокровного, рідного філософа” захоплено, навпаки, — наглі глитаї куркулі навіть зневажають Левка, ясна річ, за його гостре відчуття справедливості, тому й вигукує глитай Кочубей: “— Цього блазня я не хочу слухати і вам не раджу. Його підкупив Рубан, а я чую грім

свободи, — проголошує Кочубей, — за яку билися наші батьки і ми, старші... [2, 217].

Дика розправа глитаїв Вавилону над його біднотою чимось нагадує картину саморозправи і самосуду селян у повісті Михайла Коцюбинського “Fata morgana”, але варто відзначити, що саме у Василя Земляка це дійство зображене набагато динамічніше, “кольористіше” та експресивніше.

Куркульня збирається розстрілювати тих найактивніших селян, що забрали в них землю і майно тому, що “у Ілинську вже стоїть порожняк, яким мають вивезти /їх, багатіїв/ із Вавілона...”

І філософ Фабіян стає на бік кривджених: “Зав’яжи, Джуро, і мені (очі. — О. Л.). Краще я тут загину, — стоїчи твердить рішучий на ту мить любомудр, — аніж терпіти такий сором, вічний для Вавілона сором, що ви його вчините” [2, 220].

Як переконуємося, Земляків філософ “дещо інший”, відмінний від “усталеного архетипа” нашого національного любомудра: адже він не тільки “тревожить одне вічне”, — Левко Хоробрий, на відміну від подібного “типу” філософів, активно поринає у трагічні вихори життя; Фабіяна–людину у передчутті смерті не покидає предоброго Левка щира людяність. — Доки я маю чекати?- сердився Фабіян. — Стріляйте! Але якщо ви хоч пальцем торкнете Мальву, — прокляну вас з того світу навіки. Чуєте, ви, бусурмани? Римська право не дозволяло собі цього звірства [2, 222].

Багато дослідників творчості В. Земляка розглядають одну із центральних постатей дилогії, а саме “іпостась філософа” Фабіяна як “зв’язуючий епіцентр” головного задуму чи філософсько-естетичної парадигми твору, тому не випадково, як наголошує Григорій Сивокінь, “... трохи не все, що відбувається у Вавілоні чи поблизу нього, знаходить відповідний коментар в устах доморощеного “самодіяльного” філософа Левка Хороброго; це, так би мовити, перша спроба осмислення історії, доступна очевидцю, перше посильне узагальнення, до якого ще доведеться повернутись нащадкам” [5, 647].

Й тут відомий літературознавець зірко підмічає істину, що і за Хоробрим, і за юним /потім і за дорослим/ Валахом, “приховується” сама постать видатного художника, Василя Земляка, і найголовніші персонажі дилогії нагадують дзеркальні “сколи” душі, задумів і філософії митця.

На наше глибоке переконання, при витворенні такого оригінального (“зовнішньо” і “внутрішньо”) персонажа *письменник досяг найвищого “сенсу”*: *його філософ вдивовиж український!* Напевне, в причину цього часом він так подібний до Григорія Савовича Сковороди. Начеб на свого “рідного брата”! Й саме у сутності цього характеру спостерігаємо таке “типове” для елітарного українця “поєднання індивідуалізму з ідеєю рівності та непримиримості насильства влади”, і як пише відомий культуролог Вікторія Храмова у праці “До проблеми української ментальності”, “... це чи не найстійкіший інваріант української душі, а отже, й національного характеру впродовж усієї трагічної історії України. Звідси — непереборний і невтримний, органічний і масовий потяг до Волі, що спалахує полум’ям знову і знову. Його не заллють ніякі моря крові, бо такою є українська вдача, зовсім не пристосована до будь-якої форми тоталітаризму (чи то фашизму, чи то “реального” соціалізму) [7, 32].

Можливо й насправді Василь Земляк найпершим в українській прозі (та й найглибше) відкрив нам отой “інваріант” національного мислителя (і саме — “з народу”) та вдивовиж “щільно” наблизився до розуміння, осянення того “архетипу” любомудра, котрий споконвіку живе в Розумі, а ще більше — в підсвідомості нації...

Вторячи думкам нашого видатного “діаспорного” філософа Миколи Шлемкевича, напевне, можемо сказати, що як людина, як філософ Левко Хоробрий все-таки “загублена українська людина”: такі неймовірно жорстокі та несприятливі соціальні, національні, духовні умови “оточували” цього вистражданого Земляком героя.

### Цитована література

1. Жулинський М.”Я поведу вас у вічність...”// Наближення. — К.: Дніпро, 1986. — С. 8-32.
2. Земляк В. Твори: В 4т. — К.: Дніпро, 1984. — Т. III. — 618с.
3. Літературознавчий словник-довідник. — К.: Академія, 1997. — 752с.
4. Льюїс Дж. Г. Античная философия. — Минск: Галаксис, 1997. — 207с.
5. Сивокін Г. Визначеність таланту. — К.: Молодь, 1978. — 173с.
6. Сивокін Г. Василь Земляк// Історія української літератури: у 2т. — К.: Наукова думка, 1988. — Т. II. — С. 642-649.
7. Храмова В. До проблеми української ментальності// Українська душа. — К.: Фенікс, 1992. — С. 3-35.
8. Шлемкевич М. Загублена українська людина. — К.: Фенікс, 1992. — 156с.

## *Ганна Віват*



### **ВІРА, РЕЛІГІЯ, БОГ У ЖИТТІ І ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ СТУСА**

З огляду на те, що Василь Стус зображав небо і все, що з ним пов’язане, як символ високості почувань, дум, стремлінь, надій, виникає питання про те, чи був поет віруючою людиною, а якщо так — то в якого Бога він вірив, яку релігію сповідував? Багато дослідників творчості Стуса схиляються до думки, що поет вірив у Бога, але розходяться у думці щодо релігійних поглядів митця.

Микола Жулинський з цього приводу писав: “З часом, особливо під час перебування у таборі, у поезіях Василя Стуса з’являються релігійні образи, звучать молитовні інтонації, вірші-сповіді переростають у клятви—запевнення вистояти, здолати зневіру, упевнитися в силі духу...” [1]. І Дмитро Стус висловив думку: “Уже давно зазначено, що в тематичному розвої поетична творчість Василя Стуса доволі парадоксальна... після арешту 1972-го публіцистика цілковито витісняється філософською лірикою, центральне місце в якій відведено онтологічній проблематиці” [2]. Михайлина Коцюбинська теж відзначила, що в творчості В. Стуса є рядки, присвячені релігійній темі, є звертання до Бога, але, на її думку, “Стусів Бог далекий від канонічної церковної атрибутики. Це категорія філософсько-естетична, втілення висоти і потуги духу”. Також М. Коцюбинська вважає, що наближення до Бога відчувається у вірші “За читанням Ясунарі Кавабаті”. У специфічних японських “чотирьох татамі”, на яких “розпросторюється” душа поета, на думку авторки статті, вгадується знак хреста [3]. Олександра Черненко висловлювала теж подібні міркування. Зокрема вона твердить, що число чотири у християнській містичній символіці, так само, як чотири кінці хреста, має значення духовної повноти і духовного прозріння. Тому і — “четири татамі” у вірші “За читанням Ясунарі Кавабаті” [4].

Аналізуючи вірш “Як добре те, що смерті не боюсь я...”, В. Я. Неділько писав: “Автор виводить Біблійний образ важкого хреста через асоціацію з образом Ісуса Христоса, що сам ніс свій тяжкий хрест, на якому його розіп’яли” [5]. А ось думка Юрія Коваліва щодо цього вірша: “Поезія “Як добре те, що смерті не боюсь я...” виникла в результаті пошукувів справжнього буття як заперечення та подолання панівного марнотного та фальшивого світу. Це — тернистий шлях до Бога, з яким спілкувався поет у тюремних камерах та за колючими дротами радянських концтаборів, — шлях, указаний духовним подвигом Ісуса Христа, без нарікань, без скарг” [6].

Рудницький Леонід вважає, що в поезії Стуса відчувається вплив Рільке і Гете. “Вірші Стуса більше філософські, інтелектуальні, ніж емоційні. Саме цим вони близькі до німецької поезії. Разом з тим мотиви поезії Стуса набирають християнського характеру”, - впевнений автор статті [7].

Костянтин Москалець зазначив, що Стусове розуміння і відчування релігії виходить поза рамки будь-яких конвенційних і конфесійних віросповідань: він не просто живе перед обличчям свого живого Бога, але він сам цього Бога народжує. “... пасеїстичний дух православ’я пригнобив незміцнілу душу української нації, притлумив її життєвий порив, і тому Стус не любить християнства...”, — писав автор статті [8].

А вірш Василя Стуса “В мені уже народжується Бог” наштовхнув Ярослава Мельника на таку думку: “Стус чи не вперше в українській культурі демонструє буддистське світовідчуття, таке не характерне для українсько-християнського сприймання Бога як утішника, захисника, котрий перебуває зовні (на небесах). Це не традиційно християнський душевний бог-я, це дух, що “одміняє душу”...” [9].

Як бачимо, існують дуже різні думки щодо релігійної орієнтації Василя Стуса. Одні вважають його прихильником християнства, інші, навпаки, думають, що поет не любив християнства. Є думки, що поетове світовідчуття було близьче за духом до східних релігій, а деято вважає, що його розуміння Бога далеке “від канонічної церковної атрибутики”.

Спробуємо ми проаналізувати і зрозуміти цю грань життя митця за допомогою його поетичної творчості.

З одного боку, в поезії Василя Стуса зустрічаємо багато символів,

яким поклонялися наші пращури-язичники: дерева, вогонь, сонце, небеса. Він вживає багато давньоукраїнських слів: *вівериця*, *зигзига*, *буй-тури*, *пахолки*, *ретязі*, *поторочча*, *ритуальні кради*, згадує про *Ярилів день*, описує язичницький обряд накликання дощу з жертво-принесеннями. У вірші “Тисячолітньому Києву закортіло омолодитися” поет нагадує читачеві, що наш Київ “язичницький” і що наш родинний ланцюг тягнеться ще від наших пращурів-язичників. Але поряд з цим читаємо:

*Причинивши двері,  
колінкую: **Отче ти наш!**  
Тож ніхто не верне  
руки, рухи, радощи нам?!*

(Костомаров у Саратові) [10,83]

Або:

*Отак і вікувати,  
пізнавши роки мсти  
(це за добро заплата).  
**I—Господи прости.**  
**Не нарікаю, Боже,**  
**на іспити важкі:**  
одним стражденним дрожем  
злютовано віки.*

.....

*Держи ж свій біль на грани,  
ти з ним з одним зріднивесь  
із клекотінням магми.  
**Натужний біль століть**  
**заповідав нам Ягве.**  
Кричи, коли болить.*

(“Отак і вікувати...”) [10,149]

З прочитаного можна зробити висновок, що поет знав християнські молитви, був знайомий з Біблією. Помічамо, що коли поет пише про Бога чи згадує Святе Письмо, то вживає церковнослов'янську лексику. Думаємо, для того, щоб підкреслити урочистість сказаного:

*Даждь нам, Боже, днесь! Не треба завтра —  
Даждь нам днесь, мій Боже! Даждь нам днесь!*

(“Даждь нам, Боже, днесь!”) [10,15]

*Несуть тобі три царіє со дари  
скапарене озлоблення свое.*

(“Не можу я без посмішки Івана...”) [11,601]

Згідно з Біблією три царі (волхви) принесли новонародженному Ісусу дари, так вони вітали новонародженого месію. А побратиму В. Стуса, Івану Світличному, дісталося від влади лише “скапарене озлоблення”.

*Хай пробуде в віках — десниця твоя простерта.  
багряна твоя тога і голубий хітон.*

(“Ніч — хай буде тъмяніша”) [12,381]

Не рука, а десница, не червоний, а багряний хітон. Таким високим стилем, небуденню кольорів автор підкреслює своє шанобливе ставлення до описуваного.

*Над цей тюремний мур, над цю журу  
і над Софіївську дзвіницю зносить  
мене мій дух. Нехай-но я помру —  
та він за мене відтонкоголосить.*

(“Уже мое життя в інвентарі...”) [1,433]

*Та жди мене. Чекай мене. Чекай,  
нехай і марно, але жди, блаженна.*

*I Господові помолись за мене.  
А вмру — то й з того світа виглядай.*

(“Весь обшир мій — чотири на чотири”) [1,434]

В тяжкий для митця час йому хочеться, щоб за нього помолились Господові. Поетові було не байдуже, що буде після його смерті. Він був упевнений, що дух його піднесеться високо і після фізичної смерті митця буде існувати, продовжити його стремління.

З усього вищезазначеного можна зробити висновок, що Василь Стус був віруючою людиною, але це не була сліпа фанатична віра. Поет хотів осмислити сенс життя, своє призначення в цьому світі. Поет хотів піznати те, що можна пізнати і зрозуміти самого себе. Він вбачав у своїй долі якусь високу місію і готовий був її виконати до кінця. Намагався простити навіть своїм ворогам всі наруги та знушення:

*Прощаю вас, лихі кати мої,  
прощаю вас,*

*коли вже смерти жду видимої,  
коли вже час.*

(“Прощаю вас, лихі кати мої...”) [13,94]

Не нарікав і на свою долю чи, як він її називав, “недолю”:

*Що тебе клясти, моя недоле?  
Не клену, не кляв, не проклену.  
Хай життя — одне стерністе поле,  
але перейти не помину.*

(“Присмеркові сутінки опали...”) [11,602]

*I не марнуй чеканням плинних днів  
і не гніві Господнього величия.  
Життя — то кара. Кара — благостиня.  
А ми коткі, мов валуни віків.*

(“Пахтять кульбаби золоті меди..”) [12,401]

Коли вже дуже було важко, нестерпно жити, поет просив у Господа смерті, але за християнською вірою самогубство — то дуже важкий гріх. Митець це знає і тому через деякий час кається і просить у Бога прощення за грішні думки і готовий знову терпіти всі життєві незгоди:

*За що мене, Отче, караєш життям,  
пошли мені смерть — і тобі я воздам  
за вічне вспокоєння — спокій століть  
засів, ніби дразка, у серці й щемить.  
Наблизь мене, Боже, і в смерть угорни,  
пірну я у тебе — ти в мене пірни.*

.....  
*Хай світ збожеволів, та розум ясний  
ізісподу входить у витлілі сни.  
Це треба терпіти і марне — клясти.  
А ти мене, Господи Боже, прости.*

(“Між клятих паливод, іуд, хрестів...”) [14,108]

Поет хоче жити, все стерпіти і вижити, а якщо померти — то гідно, так, як і жив, і просить у Бога тільки великої сили духу для “високого краху”:

*Поорана чорна дорога кипить.  
Нема ні знаку од прадавнього шляху.*

*Сподоб мене, Боже, високого краху!*

*Вольготно гойдається зламана віть.*

(“Гойдається вечора зламана віть...”) [12,402]

Але поряд із смиренністю, намаганням покоритися долі і примиритися з цим світом, все стерпіти Василіва бунтарська вдача не дозволяє йому смиренно “підставляти ліву щоку”, він переборює бажання “упасті Господові в ноги” і випросити собі кращої долі. Поет бунтує і закликає до непокори весь людський рід. Мусить же світла зоря освітити життєву долю його народу, і тільки в упертій боротьбі можна цього досягти, можна заставити свою зорю освічувати свій життєвий шлях, упевнений митець:

*Упасті Господові в ноги  
і відмолити всі гріхи,  
і попалити всі дороги,  
і загубити всі шляхи.  
Не діжде, проклятий, не діжде.  
Я стану з Господом на прю!  
Перечекаю ніч і вижду  
чи вирву з посмерку зорю  
і почеплю її на небо:  
хай світить, бісова, як слід!  
Бо тільки так, бо так і треба  
людський виховувати рід.*

(“Упасті Господові в ноги...”) [14,188]

Гострий допитливий розум митця хоче докопатися до істини. Василь полемізує з Богом, піддає сумніву навіть деякі твердження Біблії:

*Великий гріх на серці я пошу.  
Вже від народження берем  
правічний гріх собі на душу:  
його покутувати змушені,  
його ми вистраждали ревне...*

*.....  
Всі погріхи минулих душ,  
катевне, ще від неоліту  
в'їйшли у серце, оповите  
гріховністю.*

.....

*Від народження  
нам кожному душа болить  
за тим, що досі ніби спить,  
а нишком научає, врочить,  
наказує: і мста, і мста —  
за довгу німоту розплата,  
**(І в кожному хотує кати,  
так, ніби помста — це мета).***

.....  
*Ми від народження берем  
правічний гріх. І день проворний,  
зaledве крила розпросторить,  
вже видається тягарем.*

.....  
*I хай нова доба гряде —  
В ній мезозою темні души...  
Старі гріхи епоха душить  
**І людство душиться, в Едем**  
**Даремне прагнучи...***

(Потоки) [10,80]

За біблійними твердженнями — кожна людина грізна, бо, уже народжуючись, ми беремо першорідний гріх на душу. Тобто людина грізна вже тому, що вона народилася. І за ці гріхи нас Бог карає. Покарання митець називає помстою, а хіба помста може бути метою життя? То що ж це виходить, людина страждає уже від народження за гріхи попередніх поколінь? То як же людина може потрапити до раю, коли над нею тяжіють гріхи ще з мезозою чи неоліту? За таких умов ніхто не зможе потрапити до Едему, робить висновок поет.

В наступній розглянутій нами поезії митець підтверджує свої переважання, що людство не зможе потрапити до раю, бо потрапити туди — всеодно, що пролізти “в голки вушко”. Щоб потрапити до раю, треба плавувати, викручуватися, а хіба це гідно людини?:

*Заким пролізеш у голки вушко —  
обдерешся, як пес в шелюгах.  
Все побільше — лишається з одягом,  
все поменше — з собою  
На тім боці, вузькім, мов штара,  
ніби цвинтар обпатраних душ.*

*На цім боці — все на одну мірку.  
Все плазує.*

(Шлях грішного до раю) [10,88]

Митець звертається до Бога з питанням, за що він судить людей, адже людині не дано “пролізти в голки вушко”. Тобто не можна вимагати від людини того, чого вона зробити не може:

*За що ти судиш цілий світ,  
діставшиесь берега, коли  
ти в світі місця не знайдеш  
як вікове багаття душитъ.*

.....  
*Кому, Єгово, догоditъ,  
щоби пролізти в голки вушко?  
За що ти судиш цілий світ?*

(“За що ти судиш цілий світ...”) [15,73]

Виходить, що Бог вимагає від людей більше того, що вони можуть зробити. А за те, що вони не можуть здійснити нездійсненне, Господь їх карає. Де ж логіка, в чому сенс таких діянь? До цих і багатьох інших питань Василь Стус шукає відповідей.

У поезіях митця ми не завжди бачимо Бога, який проповідував би любов, добро, ласку, прощав би гріхи людям і науčав би їх добру, а іноді бачимо Бога лютого, мстивого, який “постав, як лютий бич і можновладця”:

*Валує дим — то дні несамовиті  
вершать а чи розпочинають путь —  
по спогадах, що в пам'яті гніздяться,  
по втратах, що тебе з усіх спромог  
угору поривають, коли Бог  
постав, як лютий бич і можновладця.*

(“Тюремних вечорів смертельні алкоголі...”) [15,29]

*Бодай би чорт узяв хурдигу,  
подів би, розтрощив би день.  
Папій-Господь розклав багаття  
і на антоновім вогні  
іспитуватиме завзяття —  
на опір, на вагу, на гніт.*

(“Страшні твої нурти печерні...”) [15,53]

Та поет нічого не просить у Бога для себе. Єдине, про що він благає Господа, — дати сили витримати всі його випробування:

*Боже, не літості — лютості,  
Боже, не ласки, а мсти,  
дай розірвати нам пута ці,  
ретязі дай рознести.*

.....  
*Боже, розплати шаленої  
Боже, шаленої мсти,  
лютості всенаученої  
нам на всечас відпусти!*

(“Боже, не літості — лютості...”) [1,439]

А в поезії “Горить сосна — од низу до гори...” поет дуже обурений жорстокістю, яку вчинили козаки над невинною дівчиною. Але ще більше поет обурюється тим, що Бог допустив таку наругу, адже згідно з Біблією жодна волосина не впаде з голови кожного з нас без Господньої на те волі. То чому Господь не втрутися, не захистив молоде дівчатко, а дозволив таке свавілля і такі нелюдські знущання над молодою дівчиною, дивується поет. Тут він вдається до сарказму, закликаючи цілувати Господню ризу за те, що Бог дозволив спалити чисту невинну дівчину:

*Голосить Гала, криком промовляє,  
і полуум'я з розпуки розпускає,  
а Пан-Господь — і дивиться їй мовчить.*

.....  
*Горить сосна — од низу до гори,  
сосна палає — од гори до низу,  
йде Пан-Господь. Цілуй Господню ризу...*

(“Горить сосна — од низу до гори...”) [11,597]

До сатири вдається митець і в поезії “За літописом самовидця”, в якій він Бога називає зневажливо “збайдужілим божам”, через те, що він допустив таку руїну на Україні, байдуже спостерігав за винищеннем цілого народу і не допоміг йому:

*Украдене сонце зизить схарапудженим оком,  
мов кінь навіжений, що чує під серцем ножса,  
за хмарами хмари, за димом пожарниц — високо  
зоріс на пустку давно збайдужіле божса.* [11,598]

А в поезії “Червонорукими вождів малюйте...” поет поставив боїв у один ряд з катами й завойовниками. Митець вважає, що в них у всіх руки в крові, тому їх всіх малювати треба червонорукими:

*Червонорукими вождів малюйте,  
Так, як боїв, як воїв, як катів.* [15,35]

Жінці, яка втратила сина і зістарилася в самоті, здається, що не має Бога на землі, інакше, як би він допустив її одиноку безрадісну старість?:

... і висхла, вижовкла її рука  
ще образи обманує нерадо.  
**Бо де там син? Де Бог? Нема обох,**  
і смерть обсіла пустку, наче льох.

(“Націлений у небо обеліск”) [10,194]

Іноді поетові здається, що Бог покинув нашу землю, наш край, що навіть він не зміг дивитися на кривди, підлоти та окрутенства, які творять люди на цій землі. Потворні люди вклоняються такому ж богові, для них немає нічого святого, тому і Бог правди їх покинув:

**Немає Господа на цій землі,**  
не стерпів Бог — сперед очей тікає,  
аби не бачити нелюдських кривд,  
диявольських тортур і окрутенств.  
**В краю потворнім є потворний бог...**

(“Немає Господа на цій землі...”) [16,72]

**Як тихо на землі! Як тихо**  
**і як нестерпно — без небес.**  
Пантрує нас за лихом лихо,  
щоб не помер і не воскрес.  
**Ця Богом послана Голгота**  
**веде у паділ, не до зір.**

(“Як тихо на землі!”) [12,396]

Чому Бог послав Голготу, яка веде у “паділ”, а “не до зір”? Хіба мученики не повинні потрапити на небо? Отого неба, того відчуття “небес” якраз і не вистачає ліричному герою в поезії “Як тихо на землі!”.

А як розуміти вірш “В мені уже народжується Бог...”? Чи не є він відгуком буддистської філософії? За віруваннями Будди, просвітлен-

ня не приходить ззовні від Бога, а народжується в самій людині через її добре вчинки, правильний спосіб життя та мислення.

З усього вищезазначеного можна зробити висновок, що Василь Стус був віруючою людиною, але, досліджуючи релігійні й філософські погляди Василя Стуса, ми не забували, що то була людина непересічна. То був поет-мислитель, філософ, глибокий аналітик. В. Стус цікавився релігійними та філософськими поглядами багатьох вчених, філософів, глибоко вивчав релігійні та філософські вчення різних народів світу. Звичайно, в його творчості зустрічаємо багато нагадувань про наше давньоукраїнське походження, язичницькі вірування: про культ неба та об'єктів, що з ним пов'язані. У цьому язичництво близьке до даосизму та конфуціанства: культом вірувань цих релігій є провидіння, воля неба або просто саме небо [17]. Можливо, звідси в Стуса: “Моя душа запрагла неба...” або “Як тихо на землі! Як тихо і як нестерпно без небес...” Також ці вірування направлені на єднання з природою, як і вірування язичників. Язичницька віра не мала офіційного віровчення (відсутні заповіді) і виражалася в обрядових ритуалах і святах. Один з таких язичницьких ритуалів описано в поезії Василя Стуса “Накликання дощу”.

Близькі поетові були і християнські заповіді, особливо — терпіння і всепрощення. Можливо, звідси слова: “Прощаю вас, лихі кати мої, прощаю вас...” Хоч, як і в кожній мислячої людини, у митця виникали сумніви щодо правильності тих чи інших постулатів християнської релігії. Про це дізнаємося з його поезій: “Упасти Господові в ноги...”, “Потоки”, “Шлях грішного до раю”, “За що ти судиш цілий світ...”, “Страшні твої нурти печерні...”, “Тюремних вечорів смертельні алкоголь...” Подекуди поет навіть сперечачеться з Богом та вдається до сарказму і навіть до сатири. (“За літописом самовидця”, “Горить сосна — од низу до гори...”, “Немає Господа на цій землі...”).

Знайомий поет був і з буддизмом. Можливо, тому душа ліричного героя у вірші “За читанням Ясунарі Кавабаті” розпросторилася “на чотири татамі”. “Чотири татамі” — це, очевидно, “четири благородні істини”, які Будда рекомендував своїм учням зrozуміти і дотримуватися їх. Та ще більше відчувається вплив буддизму на поета у вірші “В мені уже народжується Бог...”. За філософією буддизму шлях до досконалості, доброти й мудрості йде через себе, тобто треба шукати Бога в собі. За переказами, саме Будда сказав своїм учням: “Шукайте

спасіння в істині, не чекайте підтримки ні від кого,крім себе” [17]. Отже, за словами Будди, просвітлення не приходить від Бога, ззовні, а досягається особистими стараннями людини, тобто людина повинна розвинути правильний спосіб життя та виконувати добрі вчинки. Можливо, звідси й Стусове “самособоюнаповнення”.

З усього досліженого матеріалу ми зробили висновок, що релігійні та філософські погляди Василя Семеновича Стуса не можна трактувати однозначно. Це була людина глибоко мисляча, неординарна. Його погляди постійно еволюціонували. Василь Стус усе своє життя розвивав і шліфував свої найкращі душевні якості, як і свій талант. Єдине, що залишалося незмінним у душі поета, — це любов до України. Україна була єдиною святынею, якій він поклонявся усе своє життя і заради якої жив та творив. Заради неї, її сучасного і майбутнього поет пожертвував усім. На її олтар він поклав сімейне благополуччя, можливість спілкуватися з сином, кар’єру, спокій, волю, здоров’я і навіть життя. Mrіяв про щасливве майбутнє свого краю і жадав хоч краєчком руки торкнутися того щасливого майбуття своєї України:

Земле рідна! Тобі одній  
Я волів би служити до скону.  
До твоїх до прийдешніх днів  
Дотягнутися б хоч рукою.

(Вереснева земля) [10,204].

### Цитована література

1. Жулинський М. Г. Із забуття — в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини). — К.: Дніпро, 1990. — 448 с.
2. Стус Д. В. Берегами конспектів Василя Стуса // Слово і час. — 2000. — № 9. — С. 42 — 44.
3. Коцюбинська М. Х. Поет // Василь Стус. Твори у чотирьох томах, шести книгах. Т. 1: кн. 1. — Львів: Видавничча спілка “Просвіта”, 1994. — С. 7-38.
4. Черненко О. Нове духовне світовідчуваання в поезіях українських дисидентів // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. — К.: Рось, 1994. — С. 440 — 450.
5. Неділько В. Я. Василь Стус. Доля, життя, поезія // Українська мова і література в школі. — 1992. — №2. — С. 21-30.
6. Ковалів Ю. І. Українська література. 11 клас: Підручник для середньої школи. — К.: Ірпінь, 2001. — С. 443 — 457.

7. Рудницький Л. Василь Стус і німецька література. Відношення поета до Гете і Рільке // Василь Стус в житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників. — Українське видавництво “Смолоскип” ім. В. Симоненка. Балтимор — Торонто, 1987. — С. 352 — 363.
8. Москалець К. Передмова // Василь Стус Вечір. Зламана віть. — К.: Дух і літера, Задруга. — 1999. — С. 3 — 6.
9. Мельник Я. “В мені уже народжується Бог” // Вітчизна. — 1990. — № 10. — С. 157 — 161.
10. Стус Василь. Твори у чотирьох томах, шести книгах. Т. 1: кн. 1. — Львів: Видавнича спілка “Просвіта”, 1994. — 432 с.
11. Золотий гомін. Українська література: Хрестоматія для 11 класу середньої школи. — К.: Освіта, 1995. — 624 с.
12. Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: В Зт. — К.: Росія, 1994. — Т. 3. — 688 с.
13. Стус Василь. Твори у чотирьох томах, шести книгах. Т. 3: кн. 2. — Львів: Видавнича спілка “Просвіта”, 1999. — 496 с.
14. Стус Василь. Твори у чотирьох томах, шести книгах. Т. 2. — Львів: Видавнича спілка “Просвіта”, 1995. — 430 с.
15. Стус Василь. Твори у чотирьох томах, шести книгах. Т. 1: кн. 2. — Львів: Видавнича спілка “Просвіта”, 1994. — 302 с.
16. Стус Василь. Твори у чотирьох томах, шести книгах. Т. 3: кн. 1. — Львів: Видавнича спілка “Просвіта”, 1999. — 486 с.
17. Людство в пошуках Бога. — WATCH TOWER BIBLE AND TRACT SOCIETY OF PENNSYLVANIA, 2001. — 384 с.

*Тетяна Крук*



**ХАРАКТЕРОТВОРЧА РОЛЬ ВИМИСЛУ І ДОМИСЛУ  
В ІСТОРИКО-БІОГРАФІЧНОМУ РОМАНІ ВАСИЛЯ  
ШЕВЧУКА “БІТВА, АБО СІМ ЗВАБ ЧЕНЦЯ  
ІВАНА З ВІШНІ”**

Під час літературної дискусії, яка велася на початку 70-х років минулого століття довкола шляхів розвитку історико-біографічної прози, Анатолій Погрібний зауважив: “Я... mrію побачити колись на полицях книгарень гарну повість про І. Вишенського. Але як же мало ми знаємо про нього! Невже ця обставина мусить відлякувати наших майстрів пера?” [14, 3].

Протягом тривалого часу інтерес до найвизначнішого українського полеміста був невеликий. Історія повернення його в нашу пам'ять постає у розвідці Валерія Шевчука “Мандрівничий, котрий розпіав людське сумління”, де автор зазначає, що “саме ім'я Івана Вишенського з'являється вперше у науковій літературі тільки у 1848 році”, коли “у Києві вийшов... перший том “Памятников, изданных комиссиею для розбора древних актов”, де... згадувався Іван, названий Вишенським...” [23, 68]. Щоправда, С. Пінчук називає іншу дату — 1845-й рік [13, 52].

Наступний етап у хронології повернення із забуття — 1860 рік: “П. Петрушевич у “Зорі галицькій, яко албум” видає “Житіє і життя преподобного отця нашого Іова, засновника скиту Манявського, написане Ігнатієм із Любарова”, в якому оповідалось про дружбу І. Вишенського з Йо. Княгиницьким” [23, 68].

Далі, за Вал. Шевчуком, у 1874 році виходить об'ємна монографія П. Куліша “Істория воссоединения Руси”, де він “перший творить апологію Івану Вишенському” [23, 69].

Безумовно, виправдано вживається Вал. Шевчуком слово “апологія” в даному контексті. І. Вишенському і його творчості потрібен

був такий беззастережний, категоричний захисник, як П. Куліш. Між цими двома ключовими постатями української культури, безперечно, проглядається певна світоглядна близькість.

Зрештою, І. Вишенським цікавляться вчені різних світоглядів, про нього пишуть О. Пипін, С. Лебедєв, Філарет, В. Завітневич, М. Сумцов, О. Огоновський, І. Житецький” [23, 39].

Особливу роль у вивченні життєвого і творчого шляху Вишенського відіграли праці І. Я. Франка. Це дві статті поета та монографія “Іван Вишенський і його твори”.

Вихід у світ монографії І. Франка дав привід ще одному дослідникові, Агатангелу Кримському, написати розгорнуту полемічну статтю “Іоаннъ Вишенскій, его жизнь и сочинения”. Кримський не залишив нічого від, здавалось би, переконливо розробленої Франком біографічної канви полеміста. Зі всіх ключових моментів третього розділу монографії Аг. Кримський висуває власні версії, і, зважаючи на переконливість викладу, яскравість мови та стилю, його докази і припущення здаються не такими вже і непереконливими.

У наступні після Франка роки інтерес до постаті І. Вишенського ніяк не зменшується: “Про нього пишуть В. Перетц, М. Возняк, С. Цимбалюк, П. Загоруйко, Ф. Шолом, С. Пінчук, О. Білецький, В. Микитась, Л. Махновець та інші, а особлива заслуга належить ...І. Єрьоміну, який здійснив... два повні видання творів Вишенського, супроводячи їх грунтовними розвідками” [23, 69].

Та й автор процитованих рядків — Валерій Шевчук — на сьогоднішній день є одним із тих науковців, які продовжують вивчати і популяризувати життя і творче надбання найвизначнішого українського полеміста.

Так, у 1986 році виходить з друку книга “Іван Вишенський. Твори”, де Вал. Шевчук є автором передмови та “бліскучого перекладу... творів на новітню українську мову” [2, 50].

Однак на сьогодні проблема вивчення біографії та творчого наробку І. Вишенського не завершена. Літературознавство чекає нових грунтовних монографічних досліджень.

Трохи пізніше, ніж науковці, долею Івана Вишенського — життєвою і творчою — зацікавилися й українські письменники. Не можна стверджувати, що саме побажання А. Погрібного змусило прозаїків, які працюють на терені історико-біографічної романістики, зверну-

тися до постаті нашого найвідомішого полеміста. На нашу думку, це стало виявом закономірного поступального розвитку української художньої біографії, коло героїв якої особливо розширяється у другій половині ХХ століття. Важливо і те, що персонажем художнього твору, хоча й епізодичним, Іван Вишенський уже став задовго до згаданої літературної дискусії — у повіті письменника української діаспори Василя Тирси “Несмертельна слава” (Лондон, 1953).

Якщо мати на увазі літературу материкової України, то слід назвати твір Романа Іваничука “Манускрипт з вулиці Руської” (1979), головним героєм якої є Юрій Рогатинець — відомий політичний і громадський діяч Галичини кінця XVI — початку XVII століття, який стояв на чолі ставропогійського братства у Львові. І природно, що одним із персонажів названого роману є Іван Вишенський, адже відомо: долі цих двох історичних постатей перехрещувались, про що свідчить “Послання до Домнікі”, де полеміст веде заочну суперечку з головою львівських братчиків.

У романі відтворено той проміжок часу, коли Іван Вишенський прибув з Афону. Автор показує, з одного боку, захоплення головного героя ченцем-афонітом: “...слава Богу, що прибув Вишенський, з ним, славетним словотворцем, ми станемо в сто крат сильнішими” [6, 301]; а з іншого — нарastaючий протест: “Ні, старче, мусимо служити цьому світові, на те ми й прийшли” [6, 303]. Неспівпадання поглядів на ключові моменти суспільного життя того часу ставропогійського братства і полеміста — це факт, підтверджений посланням самого Вишенського.

Наступним кроком у розробці образу Івана Вишенського в українській прозі став роман Григорія Книша “Магічний кристал” (1979). Цей твір, на відміну від “Манскрипта з вулиці Руської”, уже повністю присвячено життю і творчій діяльності ченця Івана з Вишні. Роман охоплює період перебування Вишенського на Афоні.

Очевидним, на нашу думку, є відчутний вплив на дану художню версію поеми Франка “Іван Вишенський”. Порівняймо, для прикладу, фінальні епізоди творів.

У поемі читаємо:  
А в печері пустельнецькій  
тільки білій хрест лишився,  
мов скелет всіх мрій, ілюзій,  
і невпинний моря шум [18, 524].

З процитованими рядками перегукуються останні фрази роману Г. Книша: “Вранці, коли один з братів приніс щотижневу воду і поживу до склепу, йому ніхто не обізвався... В печері нікого не було... А може, просто висох від голодування і його тіло всмокталося в камінь?...” [7, 374].

У 1992 році було надруковано роман Василя Шевчука “Битва, або Сім зваб ченця Івана з Вишні”, що став логічним продовженням розроблюваної теми і засвідчив неабияке уміння автора трансформувати історичні документи та створювати переконливі художні образи.

“Роман “Битва...” — відзначив у рецензії Василь Омельянчук, — це плід тривалої праці досвідченого майстра історичної прози. Як і при роботі над попередніми творами, автор ґрунтово вивчив документальний матеріал, епоху, оточення, місце подій, глибоко осмислив і подав осмислене у формі стрімкого, хвилюючого психологічного роману” [12, 84].

Будь-який письменник, приступаючи до написання історико-біографічного твору про Івана Вишенського, може оперувати дуже незначною кількістю історичних фактів. Ось чому процес творення неможливий без художнього вимислу та домислу. Теоретичне обґрунтування поняття вимислу дається ще в праці Арістотеля “Поетика”, де античний мудрець стверджує, що “поет веде мову не про дійсні факти, а про те, що могло б трапитись, відповідно про вірогідно можливе і необхідне” [15, 55].

І надалі письменники та літературознавці виявляють поглиблену увагу до проблеми наявності у творах художнього вимислу і домислу.

З термінами “вимисел”, “домисел” тісно пов’язані поняття “історична правда” та “художня правда”, що стали предметом детального розгляду в одному із розділів монографії сучасного українського дослідника Богдана Мельничука “Випробування істиною”. Тут літературознавець, зокрема, зазначає: “Процес перетворення історичної правди в правду художню... невіддільний від таких понять, як художній вимисел і художній домисел” [11, 29].

Аналізуючи опрацьований Б. Мельничуком матеріал, можна зробити висновок, що на сьогодні існує кілька точок зору стосовно тлумачення згаданих вище літературознавчих термінів.

Так, В. Лесин та О. Пулинець у “Словнику літературознавчих термінів” констатують: “Вимисел у художній літературі — це те, що

створене творчою уявою, фантазією письменника. Вимисел — один із засобів створення художніх образів і картин на матеріалі, здобутому митцем при вивчені життя. Без нього неможлива справжня література [9, 49]. А “домисел — це такий здогад чи припущення, для якого немає достатніх підстав і яке не підтверджують життєві факти, надумані, непереконливі картини та образи твору. Цим відрізняється домисел від художнього вимислу, заснованого на глибокому знанні життя й широко використовуваного письменниками у творчій роботі” [9, 83-84].

Тобто автори словника стоять на тій позиції, що “художній вимисел” — категорія позитивної творчої роботи уяви митця, а домисел — це явище, яке має бути відсутнє у високохудожньому літературному творі. Отже, терміном “домисел”, за Лесином і Пулинцем, мають користуватися критики лише тоді, коли вказують на низькопробіність художнього твору.

На противагу В. Лесину та О. Пулинцю виступає О. Бандура з діаметрально протилежною точкою зору. Він стверджує, що стосовно художньої літератури термін “вимисел” слід вживати в негативному значенні (“довільне вигадування”), а “домисел” — навпаки — означає якості художнього твору.

Заслуговує уваги тлумачення термінів “вимисел” і “домисел” у згадуваній уже монографії Б. Мельничука “Випробування істиною”. Автор монографії вважає доцільним надати як вимислу, так і домиселу однозначно позитивного значення з різницею у змісті й чітким розмежуванням функцій. Обґрунтовуючи свою позицію, Б. Мельничук залучає “Словарль української мови” Б. Д. Грінченка, де читаємо: “Вимишляти — вимишлять, вигадувати, вигадувати. Я тобі таку кару вимишлю, що ти й не бачила й не чула” [16, 170]. “Домисел… Догадка, предположеніе” [16, 419].

Отже, за Грінченком, вимислювати — це створити те, чого ніхто не бачив і не чув, вифантазувати, вигадати з допомогою творчої уяви. А домислити — це висловити здогад (“предположеніе”) на основі побаченого, почутого, пережитого.

Близькою до цієї є думка й відомого російського лінгвіста В. Даля. Ось як він тлумачить дані терміни: “Вимисел — сам предмет, те, що вигадано, видумка, відкриття, винахід” [3,302]. “Домисел, догадка, розумний висновок” [3,467].

Опираючись, напевне, як на ці твердження, так і на власні роздуми, Б. Мельничук наголошує, що письменник вимислює тоді, коли “моделює образи—персонажі в творі на неісторичну тему чи в історичному полотні оточує загальновідому особу людьми, які ніколи не існували, коли подає важливі для характеристики образів—персонажів картини, сцени, епізоди, яким немає жодних документальних підтвердженень”.

Що ж до художнього домислу, то він являє собою дофантазування, допридумування, інакше кажучи, додавання до того, що справді існувало чи існує, чому можна знайти документальне... підтвердження, і полягає в тому, що письменник художньо розробляє задокументований чи просто відомий факт” [11, 39-40].

Погоджуючись з таким тлумаченням вимислу і домислу, спробуємо з’ясувати їх характеротворчу роль в історико-біографічному романі Василя Шевчука “Битва, або Сім зваб ченця Івана з Вишні”.

Перед тим, як приступити до написання будь-якого історичного твору, Вас. Шевчук доскілько вивчав історичні документи про описану ним епоху.

Досконале володіння документальними матеріалами завжди прочitується в історико-біографічних романах Вас. Шевчука. Але якби письменник володів і оперував би лише фактичним матеріалом й особливо таким нечисленним, як у біографії Івана Вишенського, то з-під його пера вийшов би коротенький документальний опус і не більше. З допомогою ж творчої фантазії, художнього домисловання Вас. Шевчуку вдалося створити дійсно повноцінний, повнокровний історико-біографічний роман, в якому образ головного персонажа виписаний яскраво і переконливо.

Вплив Франкових праць про І. Вишенського й особливо його художнього твору — поеми “Іван Вишенський” — відчувається при ознайомленні як з романом Вас. Шевчука, так із творами його попередників. Письменниками “узято на озброєння такі важливі особливості твору (Франкового — Т. К.) про видатного полеміста, як прийом внутрішнього монолога... та зосередження особливої уваги на кульмінаційному, призахідному моменті з життя героя” [11, 94].

Зацікавлює назва роману Вас. Шевчука, яка, з одного боку, є фактом письменницького домислу, а з іншого — найголовнішим штрихом в окресленні постаті Івана Вишенського у ракурсі притаманного йому дуалістичного світогляду.

Що стосується домислу в назві, то Вас. Шевчук відштовхується від одного з послань полеміста, а саме “Короткого звідомлення про латинські зваби”, яке містить сім своєрідних положень (звідси — і сім розділів у романі). У першій частині послання Вишенський дає власне трактування слова “зваба”: “...це замість істини утримувати неправду і в ній нудитися [1, 59]. “Істина” для ченця Івана Вишенського — в абсолютному відреченні від світського життя і самовіданому служінні православній вірі, дотримуванні її канонів. Зваба для героя — це заміна істини неправдою через душевну чи тілесну слабкість.

“Ченцеві смерть — наближення, крок до мети... Чому ж гінці біжать від неї, плачуть і нарікають, коли надходить їх смертельний час?.. Згинь, сатано!..” [24, 88].

Сатана ще не раз на сторінках роману стане на прю, битву з духом ченця, про що свідчать численні ситуації вибору, у яких показаний головний персонаж твору. Поняття “битва”, як і поняття “зваба”, передбачає дві протидіючі сторони. Іван Вишенський бореться з бісами, з ворогами, з самим собою. Ось внутрішній монолог полеміста: “Прагнув писати вільно!.. То що ж ти сидиш пеньком? Пиши, твори, борися!.. [24, 209-210]. Домислючи, Вас. Шевчук “вкладає” в уста свого персонажа такі слова, які узгоджуються з логічним розвитком подій, а також з характером героя.

Це один із найважливіших моментів у створенні художньої біографії відомої людини — іти не за буквою документа, а за логікою розвитку людського характеру. Про дану проблему неодноразово було заявлено науковцями та письменниками.

Так, А. Чаковський, міркуючи про роль домислу в своєму романі “Блокада”, відзначає: “... в цих описах я не повинен був, — якщо це не суперечить логіці їх стосунків (мова йде про Жданова і Жукова — Т. К.), тобто не суперечить внутрішній логіці характерів — відмовитися від свободи творчої фантазії, а інакше було б взагалі неможливи написати роман” [21, 139].

Також про це мовить Марія Чудакова в дискусії, розгорненій на сторінках журналу “Вопросы литературы”. Аналізуючи особливості створення М. Булгаковим роману “Мольєр”, дослідниця зазначає, що письменник “не володів ні рукописами Мольєра, ні його листами, а лише двома рядками фактів — надзвичайно прозорою біографічною канвою і текстами комедій. Особистість великого комедіографа і мо-

жлива логіка його дій відображені були біографом тільки на цьому матеріалі” [22, 70].

Зберігаючи правду факту, тобто історичну правду, Вас. Шевчук починає розповідь у романі так само, як і його попередники І. Франко та Г. Книш, — з часів перебування Вишенського на Афоні. Це зумовлено, напевне, тим, що, описуючи даний період життя полеміста, можна покладатися на його твори, лише домислюючи деталі. Зображення ж дитячих та юнацьких років життя Вишенського вимагають суцільного вимислу. А, як зазначив Б. Мельничук, “стосовно голovного героя історико-біографічного твору правомірний не стільки художній вимисел, скільки домисел” [11, 46]. Ось чому про дитячі та юнацькі роки ченця Івана ми дізнаємося з коротких внутрішніх монологів-спогадів, які базуються в основному на суцільному авторському вимислі, бо, як резонно зауважував Аг. Кримський, “стосовно життя нашого полеміста ми оперуємо двома-трьома коротенькими відомостями” [8, 217].

Опираючись на “Житіє і життя преподобного отця “нашого Іова, засновника скиту Манявського”, можемо визначити приблизну дату народження Івана Вишенського. В цьому документі сказано (цитуємо за Аг. Кримським): “Іоанн Вишенський був другом Іова...” Отже, дослідники, а разом з ними і письменник Вас. Шевчук дійшли висновку, що це були люди приблизно одного віку.

Далі в “Житії” Ігнатій із Любарова “повідомляє, що Іов Княгиницький... помер 29 грудня 1621 року у віці близько сімдесяти років. Співставлення цих дат дозволяє віднести час народження Вишенського на половину XVI ст.” [5, 6].

Щодо місця народження, то науковці опираються на послання самого полеміста, які він неодноразово підписував “Іван мніх із Вишні”, і визначають, що рідне місто Івана Вишенського — містечко Судова Вишня на Львівщині. Назва “Судова Вишня” походить, очевидно, від того, що Вишня була традиційним місцем, де засідав польсько-шляхетський суд” [13, 38]. Як вважає Вал. Шевчук, “Viщенський у рідному місті добре міг придивитися до життя, справ і поводження панства” [23, 70].

Зображені подорож афоніта Івана Вишенського на Україну, Вас. Шевчук не міг не відправити свого героя на батьківщину в Судову Вишню. Але старець не побачив свого дому: “...хати там не

було!.. Натомість кам'яниця, хлів, стодола... Усе чуже, не знане ним...” [24, 171].

Не випадково, напевне, автор селить на подвір’ї Вишенського сім’ю поляків. Єзуїти забрали у нього все: дім, рідні спогади, Україну, долю. Тому такими переконливими видаються рядки, де романіст описує стан людини, яку позбавили останньої надії — вмерти на рідній землі: “Тікає з дому... З дому? Нема тепер на всій землі домівки, яка б була йому своєю!” [24, 173]. І далі: “Метався полем — лугом, ішов то в той, то в другий бік... У скронях билось море... Десь гуркотів камінням віз... Чи то скидали камінь на кам’яницю в ріднім його дворі?”... [24, 173].

Найменення “Вишенський” викликає також багато суперечок. І. Франко схильний вважати, опираючись на дослідження В. Щура-та, що Вишенський — родове прізвище полеміста, оскільки є факт — в Судовій Вишні справді мешкали Вишенські.

Але доречним є і той факт, який наводить А. Кримський: “Деякі твори полеміста підписані “странник реченный Вышенській”, а це значить “так званий” чи “названий” [8, 219]. Отже, Вишенський — це псевдонім.

Цієї ж думки дотримується і Вас. Шевчук. Власну версію він вкладає в уста вимисленого персонажа Ісакія, коли той пропонує ченцю Івану, як краще підписати “Книжицю” послан:

“— Може... Іван із Вишні... Або простіше — Іван Вишенський...

Вони мовчали довго... Іван звикав до імені “Іван Вишенський...” Гарно. От тільки трохи на панський лад... Іван Вишенський... Василь Острозький...” [24, 121].

Про батьків, соціальне походження та молоді роки Вишенського нічого не відомо, за винятком того свідчення, яке він дав сам. “В Луцьку, як згадує полеміст (“Короткослівна відповідь Феодула” — Т. К.), доля звела його з якимсь латинським майстром (містром)... До того майстра полеміст був настільки близький, що той звірявся перед ним у своїх любовних пригодах” [23, 70].

Ів. Франко припускає, що Вишенський родом з “не так-то дуже бідних міщан, або дрібної... шляхти” [19, 266]. Таке припущення, очевидно, випливає з того, що оскільки Іван Вишенський був близьким другом знатного шляхтича, то й сам займав неабияке становище. Аг. Кримський зазначає: “Вишенський був у нього козачком і дові-

реним “личардой”, перед яким знатний “мистрь” не вважав за потрібне конфузитись” [8,223].

Вас. Шевчук показує нам молодого Івана Вишенського як людину невисокого соціального стану: “Рванув же так од брами, мов молодий. Тепер ось брів і хекав, як гончий пес на полюванні... Невже те правда, що й він колись брав участь у цій забаві панській, мчав на коні, стріляв, кричав у захваті, на слуг, на псів?.. Ще слава Богу, що на чужих!.. У Луцьку він, як і тут, не мав свого нічого, лиш на потребу. Може, тому Кирило, — нині єпископ луцький, — звіряв йому свої сердечні тайни, що не вважав собі за рівню ...” [24, 48].

Відомості про освіту полеміста дослідники одностайно беруть зі свідчень самого Вишенського. У передмові до “Книжки” він повідомляє:

“А про себе я сам свідчення вам даю, що граматичного дроб’язку я не вивчав, риторичних іграшок не вивчав, філософського високозносного сліду не гув”[1,22].

Але важко не погодитись з думкою, висловленою І. Ходорківським у монографії “Історико-біографічні твори з життя письменників: “Людина не говорить головного, є ще головніше ... Якщо ви ввійшли в життя нашого героя, ви можете іноді багато про що здогадуватися самі” [20,135].

Рядки твору, де Вас. Шевчук повідомляє про молоді роки та освіту Івана Вишенського, перегукуються з названими дослідженнями Франка та Кримського.

Так, Франкова версія про те, “що пробування при дворі такого пана (Костянтина Василя Острозького — Т. К.) мусило бути дуже корисне для молодого І. Вишенського, навіть коли б він і не був учнем Академії Острозької”[19, 267], — трактується в романі наступним чином: “Тут, на Афоні, є і його давніший приятель, друг по Острозькій школі Іван (в чернецтві Єзекіїл) Княгиницький”, “Не розпитав, нічим не поцікавився, не одізвався серцем на спомин про Острозьку школу” [24, 26].

Така позиція романіста повністю заперечує твердження Аг. Кримського про невисокий початковий рівень освіти Вишенського, здобутий в церковно-приходській школі.

Як у “Посланні до єпископів” самого Вишенського, так і в статті Кримського не дається точного імені латинському єзуїту, з яким то-

варишує молодий Іван Вишеньський. Вас. Шевчук пропонує власну гіпотезу (що, безперечно, є вимислом) щодо імені цього шляхтича. Романіст називає ім'я луцького єпископа Кирила Терлецького. І. Франко дає таку характеристику даній історичній постаті: “Єпископом луцьким і острозьким був Кирило Терлецький, розпусник, забіяка, про котрого говорили, що держав спілку зі злодіями і розбійниками, фальшував гроши і котрому в судах доказували множество різних злочинів, розбоїв, калічення людей і убийств”[19,265].

Безперечно, Вас. Шевчук не міг не знати цієї характеристики. Тому і з'являються в романі рядки, де Вишеньський, уже будучи на Афоні, з болем говорять про пережите в Луцьку. Про Терлецького афоніт задує як про “старого знайомого”[24,62]. Далі це виливається у тираду, повну болю та відчая: “Я вірив у єдність слова й діла, у чистоту людських думок і помислів, у святість віри й совісті!.. Таких, як твій Кирило?.. Хто ж знов!.. Хіба не бачив, не помічав?.. Ні. Дружба, як і любов, буває глуха й сліпа”[24,73].

В одному з епізодів роману Вас. Шевчук вводить вимисленого персонажа — синьооку красуню, — пов’язує долі всіх трьох — Вишеньського, Терлецького та дівчини — їй подає власну версію відходу Івана Вишеньського на Афон: “Колись вони з Кирилом... пережили на лузі місячну чудову ніч!.. Вони були здорові й молоді... Вона — як ясне сонечко!.. Зламалася коляса їхня... Власне, та ніч була трагічною, бо з неї все їй заварилося. Ті сині очі їх розвели, розкидали...” [24, 54]. І далі: “Чи є у тому його вина, що мила серцю дівчина дісталась на поталу розпусній шляхті? Чи він, а не Кирило підступно звабив ніжну її цноту й пустив по світу” [24, 73].

Розвиваючи цю вимислену сюжетну лінію, яка зображується на різних сторінках твору вкрапленнями—спогадами, Вас. Шевчук продовжує: “Та, власне, він і не вмів розважним бути, стриманим” [24, 55]. Дівчина “була краплиною, що переповнила велику чашу... терпіння” [24, 90], “Кирило мстився люто за те безчестя, якого він прилюдно завдав йому на ринку в Луцьку. Все знищив, стер, розсіяв! А перебравши на себе сан єпископський, піддав його анафемі, прокляв його з амфона в храмі як ворога свого народу й церкви” [24, 74].

Стосовно анафеми ніяких документальних свідчень немає, за винятком загадкових, на думку Вал. Шевчука, слів з “Короткого звідомлення про латинські звabi”: “Коли ж братська любов виводить мене

з природних меж, так само й анафема...” [23, 79]. Цей рядок може бути прокоментований як завгодно, в тому числі й так, як його “прочитав” Василь Шевчук.

Цікавими є роздуми Аг. Кримського про молоді роки Вишенського: “Вишенський був захопленою людиною ...людиною, яка вміє сильно любити і сильно ненавидіти...”, “людиною рішучою в добром і злому...”, “невже ж він у молодості не віддав данини молодості, а так одразу ледве не з пелюшок став думати про монастир. Чому ж би він зненавидів суєту світу, якщо б цієї суєти не випробував на собі...”; “Ta це ледве чи не закон, що всі енергічні аскети-моралісти мали молодість дуже бурхливу і повну захоплень” [8, 223]. За повної відсутності будь-яких документальних свідчень і така думка має право на існування.

На Афоні, як вважають дослідники, Вишенський пробув приблизно 40 років, не враховуючи двох років подорожі на Україну.

Що змусило афоніта повернутися на Україну, достеменно невідомо. Про дати повернення теж існують різні думки. Франко вважає, що це сталося в 1605 році. У праці І. Єрьоміна є інша версія: “З розповіді Ігнатія віходить, що Вишенський приїхав на Україну, в Угорники, до Іова Княгиницького, коли той тільки-но повернувся з Дерманського монастиря, де допомагав друкувати “Ох-аї Дерманський “Охтаїк” почали друкувати 12 квітня 1603 р... закінчили 12 вересня 1604 р. (вказано у післямові). Це дає підставу віднести приїзд Вишенського на Україну... на осінь 1604 року” [5, 8].

У романі Вас. Шевчука знаходимо авторське пояснення і підтвердження цього: “Покликали його на Русь. І Юрій, Гедеон прислали йому листи, благаючи прибути якнайшвидше. А тут ще “Книжка...” Голос йому вночі почувся і повелів рушати в путь...

Скоро — його земля!.. Хліба повсюди зжаті, збирають он виноград...” [24, 140-141].

Правдоподібним видається також припущення Вас. Шевчука, в якому романіст пов’язує ім’я черниці Домінікій й образ тієї незабутньої дівчини: “Йому весь час стояла перед очима стариця Домна, її лице, постава, руки, що накладалися на милий давній спомин” [24, 154]. Він не наважується спитати її про Луцьк — не дозволяє чернечча ряса.

На сторінках “Битви...” знаходимо пояснення, чому і як з’являється “Послання до Домнікії”.

У посланнях самого полеміста Вас. Шевчук намагається знайти причину різких, пристрасних і викривальних слів, звернених до земляків. Не зовсім скромно, з погляду Вал. Шевчука, звучать слова Вишенського: “Бог із вами і я повсякчас з вами” [1, 59].

У романі “Битва...” автор розкриває розуміння Вишенським своєї місії. Полеміст завершив “Послання до єпископів”. Він розумів, що слова його “...як меч: хоча лежить у піхвах, та є готовий до нападу й оборони... Добрячий меч духовний! Не сором буде його послати укладти в руки воїнам за віру й Русь!” [24, 102].

Дуже часто такі діячі, як Іван Вишенський, ні з боку сучасників, ні з боку нащадків не знаходять розуміння і підтримки. Але це не при меншує їх рушійної пробуджуючої ролі. “Відомий іспанський філософ Хосе Ортега-і-Гассет в “Темі нашої доби” дійшов висновку, що далеко не кожне покоління має право на утвердження власних ідеалів. На його думку, в історії існує феномен, який можна назвати “поколіннєцикліністю”. Покоління війовничої полеміки накидає, сугестує суспільству нові цінності, змушує його рухатися” [4, 75].

Хоча Іван Вишенський намагався зберегти старі цінності, повернути люд в лоно православної церкви, але робив він це виключно для того, щоб українці не перетворились на стояче, малорухоме, загниваюче багно. Ось слова-звернення до земляків: “...Від голови до ніг острупіли всі! Від начальників та священиків і до простих зечестилися! Осмерділись гноем суетнолюбства!” [24, 31].

І далі риторичне питання-біль, питання-виклик: “Заради чого ви збайдужіли, поважчали й окам’яніли серцем й помислами?.. [24, 31].

Відображаючи на сторінках свого роману діяльність нашого найвідомішого полеміста, його стосунки з друзями і ворогами, внутрішні монологи, роздуми над своїм життям та долею народу, Вас. Шевчук показує надзвичайно самотню, одиноку людину, яка часом і прагне цієї одинокості, щоб не споганитись скверною: “...найдужче мучилася його душа... Він не знайшов ні спокою, ні товариства вірних борців за рідну землю і свій народ... Його всі прагли використати в тій метушні, в нікчемній битві мишей і жаб” [24, 200].

Такий письменницький домисел співзвучний з розвитком філософської думки про закономірності буття творчої людини: “Одинокість — ...нею коронують боги. Вона є стигматом обраних, а не покинутих” [10, 18].

Прекрасним прикладом глибокого, психологічного, проникаючого в тайни людського характеру домислювання є сторінки роману, де мовиться про останній лист Вишенського до Іова Княгиницького. Всього лише кілька рядків послання — “Бажання мав відвідати вас нині, та воля Божа й хвороби мої тілесні завадили зробити це...” [24, 225], — переросли в щемну розповідь про трагедію буреної душі.

Намір ченців із сусіднього монастиря йти на Україну викликав у Вишенського цілу бурю переживань: “Господи! Прости його і науч!.. Де істина? Яким шляхом йому іти до правди? Як далі жити? В чому його спасіння, Господи?..” [24, 217].

Остаточне рішення визрівало недовго: іти. “Всі помисли й мрії вже там. Усім простив й розкаявся у втечі. Але... Схопився... Ледь не впавши, ступив два кроки й мусив присісти знову... Невже це все, на що він здатний нині?.. За вішо ти так караєш ченця Івана, Господи?.. За те, що вдруге прийшов сюди? Спасіння прагнув, вічності!.. А може, вічність тільки в своїй землі, в народі, що дав тобі і тіло, й душу” [24, 220].

Інтерес до постаті полеміста пояснив у своїй монографії ще І. Франко: “Коли що в житті Івана Вишенського цікаве і навчаюче нас, так це те, що... він покинув цей світ... не для безтурботного прожитку... Вже сам його вихід на пустинне життя і потім його недовгий побут на Русі були вчинки, що доказували його життеву незалежність і горожанську відвагу. Бо подумайте, чи багато знайдеться у нас людей, які би зважились для своєго переконання поразитися іншому, страшному, або цілому загалові, стратити ласку начальника, відректися посади, аби хоч тільки невеликої користі?” [19, 271].

Зі складним завданням — створенням художньої біографії відомого полеміста — Василь Шевчук справився з честю. Він створив характер, в якому “відображені у світлі авторського ідеалу відносно сталі властивості і змінні відношення індивіда, які утворюють закономірну своєрідну соціально-психологічну єдність, що формується і виявляється в зовнішній і внутрішній діяльності людини у найрізноманітніших ситуаціях” [17, 7].

Створюючи художній характер видатної історичної постаті, Вас. Шевчук використовує у своєму творі як художній вимисел, так і художній домисел.

Зважаючи на наявність білих плям у життеписі полеміста, пись-

менник часто вдається до вимислу, хоча домисел, природно, переважає в романі.

Як вимисел, так і домисел в історико-біографічному романі Вас. Шевчука використані майстерно. Саме завдяки цьому і постав перед нами історично переконливий образ видатного полеміста.

### Цитована література

1. Вишенський Іван. Твори. — К.: Дніпро, 1986. — 247с.
2. Грабович Г. Авторство і авторитет у Івана Вишенського: діалектика відсутності// Слово і час. — 1990. — №6. — С. 45-53.
3. Даль Владимир. Толковый словарь живого великорусского языка. — М.: Русский язык, 1978. — Т. I. — 699 с.
4. Доній Олесь. Покоління оксамитової революції// Сучасність. — 1999. — №1. — С. 71-78.
5. Єрьомін І. П. Іван Вишенський і його громадсько-літературна діяльність // Іван Вишенський. Твори. — К.: Державне видавництво художньої літератури, 1959. — С. 6-39.
6. Іваничук Роман. Манускрипт з вулиці Руської// Твори в трьох томах. — К.: Дніпро, 1988. — Т. I. — 381с.
7. Книш Григорій. Магічний кристал. — К.: Радянський письменник, 1989. — 366 с.
8. Кримський Агатангел. Іван Вишенський, його життя і твори// Київська старовина. — 1895. — Т. 9. — С. 211-247.
9. Лесин В. М., Пулинець О. С. Словник літературознавчих термінів. — К.: Радянська школа, 1971. — 486 с.
10. Малащук Андрій. Атентат на Герострата, або рецензія на ненаписаний роман// Сучасність. — 1999. — №1. — С. 6-20.
11. Мельничук Богдан. Випробування істиною. — К.: ВЦ “Академія”, 1996. — 272 с.
12. Омелянчук Василь. Диптих Василя Шевчука// Слово і час. — 1993. — №10. — С. 83-84.
13. Пінчук С. П. Іван Вишенський. Життя і творчість. — К.: Радянська школа, 1968 — 150 с.
14. Погрібний Анатолій. Орієнтири, суперечки, вимоги// Літературна Україна. — 1972. — 30 травня. — С. 3.
15. Словарь литературоведческих терминов. — М.: Просвещение, 1974. — 509с.
16. Словарь української мови. — К.: Лексикон, 1996. — Т. I. — 494с.
17. Фащенко В. Життєва і художня правда характеру// Проблема характеру в радянській багатонаціональній літературі. — Київ-Одеса: Вища школа, 1977. — С. 5-52.

18. Франко Іван. Вишенський// Твори в трьох томах. — К.: Наукова думка, 1991. — т. 3. — С. 496–524.
19. Франко Іван. Іван Вишенський, його час і письменницька діяльність// Зібрання творів у п'ятдесяти томах. — К.: Наукова думка, 1990. — Т. 28. — С. 260–278.
20. Ходорківський І. Д. Історико-біографічні твори з життя письменників. — К.: Радянська школа, 1963. — 169с.
21. Чаковский А. Документ, вымысел, образ// Вопросы литературы. — 1973. — №8. — С. 134-141.
22. Чудакова М. Дело поэта //Вопросы литературы. — 1973. — №10. — С. 63-73.
23. Шевчук Валерій. Дорога в тисячу років. — К.: Радянський письменник, 1990. — 411с.
24. Шевчук Василь. Битва, або Сім зваб ченця Івана з Вишні// Прощання з самим собою. — К.: Український письменник, 1992. — С. 6 — 232.

## Тетяна Шевченко



### ФЕНОМЕН НОВЕЛИ В ТВОРЧОСТІ ЮРІЯ ПОКАЛЬЧУКА

У сучасній літературознавчій періодиці постійно лунає думка про те, що новітня українська література не читабельна, не користується попитом, з економічної точки зору є наперед нерентабельним “товаром”, тому друкувати її не варто. І все ж дане упереджене твердження спростовується успішною діяльністю ряду сучасних видавництв: львівське “Кальварія”, харківське “Фоліо”, івано-франківське “Лілея-НВ” та інші не просто друкоують твори молодих авторів, але й спеціалізуються у відкритті нових імен в Україні. І слід сказати, не помиляються в їх доборі, бо їх видання довго не затримуються на полицях книгарень, у тому числі й Одеси. Серед найпопулярніших українських митців останнього часу чільне місце посідає Юрій Покальчук, творчість якого завжди відзначалася екстравагантністю та непередбачуваністю, художньою витонченістю й оригінальною пластикою письма. Його письменницька і перекладацька творчість, починаючи з перших книг, виданих ще у застійні 80-ті (“Хто ти?”, “І зараз, і завжди...”, “Кольорові мелодії”, “Ще не вечір”), часто поставала предметом критичних відгуків і спеціального наукового вивчення. Проте справжній мистецький злет Пако-Покаля (так його називав письменник Олесь Ульяненко) відбувся у 90-х роках, коли твори митця не тільки активно публікувалися в часописах “Сучасність”, “Українська культура”, “Дзвін”, але й виходили окремими книжками — збірки новел “Те, що на споді”, “Двері в...”, “Інший бік місяця”, повісті “Одіссеї, батько Ікара”, “Аве Марія” та інші. Можливо, популярності письменникові додає і його політична діяльність, але швидше за все приваблюють самі твори, які “аж ніяк не вабляться на класичність чи класицистичність, передбачливість у майбутньому” (В. Медвідь).

Жанрові і тематичні пріоритети письменника настільки різномані-

тні, що визначити провідні чи бодай превалюючі просто неможливо. Покальчуків художній світ розмаїтій і відкритий для нових осянень, а тому й читацьких подивувань. І це відзначають не тільки критики і читачі, а й письменники-побратими, як-от В. Медвідь та О. Ульяненко. На думку першого, “голос Юрія В. Покальчука лунає втямливо й виразно; з деренчливими переборами (тим не менш мелосно); з пафосними зривами (однак переконливо-філософічно), але з першої ж ноти — збудливо та інтригуюче... Кожен окремо взятий його твір (*text*) може мати вибухово-екзотичне значення; тому його треба знати, сприймати, читати всього...”[3, 116]. Другий же переконаний, що “він [Покальчук] є одним з тих, хто не злився з липучою масою епігонів, навіть якщо в нього буцімто не склалося зі стилем: кострубатим, грубуватим, а іноді невиразно-пасторальним. Він промовляє своїм голосом, часто красивим і вишуканим”[8, 150].

Оцей голос, “красивий і вишуканий”, на повну силу відчувтний в останніх збірках Юрія Покальчука “Двері в...”(1999р.) та “Інший бік місяця”(2000р.). Перша містить 10 новел, друга — 27, у тому числі й десять творів з попереднього видання, щоправда розміщених в іншій послідовності [Див.: 5]. Так, програмна новела “Двері в...”, котра відкривала першу книжечку, в новому виданні перенесена чи не на кінець збірки “Інший бік місяця”, хоча загальну тональність і настрій першого видання тут збережено. Настроями-лейтмотивами двох збірок є сум, викликаний людською самотністю, нерозірваності і нерозділеністю кохання, що обертаються екзистенційними роздумами про сенс буття. Інтонація чи не всіх творів коливається від чіткого, почасти емоційно насиленого тембу до мелодійної, переважно мінорної тональності, увиразненої численними рефренами з текстів першого видання у другому. Емоційний темпоритм збірок характеризується чуттєвими спалахами, то уповільненим, то надзвичайно прискореним темпом розповіді, схвильованим і бурхливим звучанням. Залишається тільки гадати про причини видання двох, а не однієї книги, про структурні зміни у другому виданні. Незаперечним є лише один факт: художня система двох видань схожа, образність збірки “Інший бік місяця” є своєрідним продовженням — поглиблінням та доповненням світу “Двері в...”.

Об’єднуючим началом двох книг є ліричний герой, який поринув у роздуми про сенс буття, і цей процес міркування, розгорнутий у 27 но-

велах, цих щоразу нових і наче вже знаних читачем мікросвітів, увиразнюються вже у назвах обох збірок, котрі дають поштовх митцеві полинути у внутрішній світ людини, зазирнути у той її бік, котрий до цього не відкривався ще ні кому й ніколи. Обидві назви є ключем до розуміння авторського коду всіх без винятку новел, обидві походять від однайменних новел, включених до художньої системи, якою постає ціла збірка, обидві мають символічне значення, яке означає жіноче начало, таємницю якого і прагне розгадати ліричний персонаж. Так, “двері — жіночий символ, котрий містить також весь діапазон символічного отвору, оскільки саме двері роблять доступним шлях до нього”[1, 168]; “ствір — надзвичайно важливий символ, що має два основних аспекти; на біологічному рівні був наділений силою запліднення і був пов’язаний з обрядами родючості; на духовному рівні — відзначав “відкриття” цього світу іншому світові”[1, 372]. Так і ліричний суб’єкт збірки “Інший бік місяця” прагне пізнати свій внутрішній світ і таємниці земного буття через рефлексивне пізнання внутрішнього “я” жінки: “Йдучи по вічному колу, вертаємося до жіночності, жіночого начала, яке породжує і знищує. Тож недарма у багатьох народів Смерть — також жінка”[6, 29], — стверджує він у пориві філософського одкровення. Місяць здавна уособлював жіноче начало: про таємничий зв’язок між місячним циклом та фізіологічним циклом жінки є міфи й легенди у багатьох народів світу. Іншим вагомим аспектом місяця є його зв’язок з ніччю: саме під час цієї частини доби працює уява і фантазія як проміжні сфери самозречення [Див.: 1, 299]. Окрім цього, в новелах багато роздумів про земну та духовну сфери і про жінку як своєрідний зв’язок між ними, здійснюваний саме вночі, коли герой як ніхто одинокий і самотній, і лише ніч є його уявним співрозмовником, а місяць та зорі — співчуваючими свідками страждань (“Вечірній блюз”, “Лід”, “Місячна доріжка”, “Крізь шерех ночі”). Але суб’єкт не просто хоче пізнати жінку, а пірнути у ті заховані від усіх грані, котрій йому, чоловікові, недоступні через його психофізіологічні властивості. Він переконаний, що, відкривши цей світ, пізнає сутність людського буття. Процес “пошуку” і представлений у розгорнутих в текстах міркуваннях, сповнених рефлексії і пристрастей, які часто беруть гору. Таким чином, перед читачем толерантно і шляхетно, крок за кроком відкривається таємнича завіса сутності людського ego — закоханого, щасливо-го від цього кохання і разом з тим такого самотнього.

Усі новели зі збірок можна поділити на дві групи: новели-внутрішні монологи з міркуванням, елементами сповіді і зізнання, ілюстративними вкрапленнями, проте позбавленими сюжетності, та новели-діалоги з уявним співрозмовником — ніччю, самотністю, жінкою, образ якої більше виколисаний власною уявою, ніж реальний. Учасником бесіди може виступати і друге — “інше” я ліричного персонажа. Так, у новелі “Чекання” герой наче спостерігає себе збоку, вивчаючи своє друге “я” шляхом саморефлексії, сполученої зі спогляданням й аналізом. Цей твір будується за принципом дедуктивного розгортання ідеї, думки про причини людської самотності і відчуженості. Відправною тезою для умовно-описового розгортання її образного втілення думки в новелі є її перше речення: “Ти приходиш на площу в тривожній надії, очікуючи зустрічі, напружений і повний сподівання...”[6, 15]. Всупереч тому, що основна частина твору написана у предметно-зображенальному стилі з наявними масовими сценками та поодиноким “крупним планом” окремих постатей, як і урбаністичними замальовками, це аж ніяк не описовий твір: вказана описовість лише ретушує тло подій. Всередині і зовні вона умовна, скучена й аналітична. Мета такого динамічного опису з акцентуацією образів руху і неспокою (“мимохідці поспішають”, “час гусне”, “туде довкола велетенське місто”, “цокає в голові у тебе пульсовий годинник, і ти дивуєшся, що не вибухаєш”) — передати психологічний драматизм особистих переживань людини, до якої не прийшли на побачення. Об’єктивуючи свої внутрішні переживання, ліричний герой мініатюри конкретизує їх (“тобі гірко, тобі десь неприємно, але саме цого ти й прагнеш зараз — іншого болю, який би перебив тобі біль спізнення”), ніби визначаючи їх самостійність, незалежність від власної волі. І ці роздуми про самотність не є поодинокими виявами у збірках Юрія Покальчука: мотиви відчуженості звучать у більшості новел збірки “Інший бік місяця”, в яких людина бачиться окремішньою, відчуває свою космічну, тотальну самотність. Наприклад, у новелі “Крізь шерех ночі” герой так і називає себе самітником, а у творі “Ти відходиш” образ самотності ототожнюється зі стражданням: “Все ціле ще приде до мене, ще ляже на мої плечі своїм неуникненим байдужим, незносним вантажем самотності”[6,27].

У новелі “Чекання” рух потоку свідомості реалізується за допомогою універсального образу Іншого, якому відведено чільне місце,

адже побачити в собі й оточенні щось інше — це й означає піznати себе, а це пізнання в свою чергу дозволяє йому реально співіснувати з цілім світом. Образ Іншого постає провідним і в ряді інших новел. Недаремно епіграфом до новели “Ті слова”, котра посідає серединне місце в збірці “Інший бік місяця”, винесено слова Артура Рембо “... я — це хтось інший”. Естетично активна особа відкриває в Іншому (а отже, й у собі) первинну, Адамову — тобто істинну, Божественну — співприродність “я” і “не-я”, стаючи діалектичним синтезом цих двох роз’єднаних у повсякденні началь [Див.: 2, 76]. Здебільшого епітет “інший” уживається до абстрактних понять, які означають почуття і відчуття переважно негативні — гіркоти, страждання, болю. Але іншим герой називає і себе: так він іменує переродження власних емоцій і вибуховий пристрастей. Зображене місто теж показане у двох вимірах: “своєму” та “чужому”. “Своїм” воно постає на початку твору, коли герой приходить на майдан, аби “дістатись однієї найвищої правди”. Поступово місто стає зловісним і ворожим, переходить до розряду “іншого”: воно вже озвучене реготом похмурих крутоверхих будинків, гигіканням тролейбусів, гухканням у підземеллі метро.

Діалектика самопізнання передана у новелі з виразною самобутністю, яскравістю. Сумний пафос твору дисонує зі спокійно-споглядальною тональністю, виливаючись динамічно і бурхливо, в підвищених власне питальних і питально-стверджувальних інтонаціях. Розвиток думки йде за наростаючою градацією. Динамізм почуттів, особлива схвильованість, експресивність породжують своєрідну пластику твору, яка місцями нагадує інтонаційне звучання пісні-плачу. Це особливо відчувається в шостому абзаці мініатюри, котра починається лаконічним і трагічним безособовим реченням “Нема”. В цій частині і з’являється образ “іншого виміру”, котрий складається з “інших людей”, “інших часів”, “інших епох”. Власне, у цих перших мінорних інтонаціях відбувається не тільки внутрішній світ ліричного суб’єкта, а й опосередковано — навколоїшня дійсність, в якій існує нерозділене кохання.

Така ж особлива інтенсивність думки, виразна пластика передачі переживань властива й іншим новелам-монологам, як-от: “Хмара”, “Видіння”, “Мій дім”, “Місячна доріжка”, “Слово”, “Двері в...”. Остання новела взагалі являє собою цілий комплекс, нагромадження питань, відповідь на які так і не прозвучала. Її замінило речення з незавершеною думкою, до якої герой повернеться згодом: “Чи можна розкрити

двері в людину, коли вона...”[6, 59]. Тональність названих творів відрізняється відносно рівним звучанням — тут людина має можливість відносно повного проникнення у себе ж, а рефлексія відзначається зосередженим і водночас дещо звільненим від споглядання змістом.

Іншу групу творів складають новели-діалоги з уявним співрозмовником. У більшості новел у ролі учасника співбесіди виступає безіменна жінка, яка з’являється то в образі Beatrіче, то Дульсінєї, то Смерті, то самої Любові, але найчастіше бачимо образ земної жінки, зображену тілесно і духовно. Для ліричного героя жінка постає особливою корелятивною єдністю внутрішнього світу та зовнішньою вроди. Еротична дискурсія ліричного суб’єкта сформовує і сам образ коханої, і сприяє розвитку інтропекції — здатності до спостереження за змістом і актами власної свідомості. Ретельне виписування са-мосвідомості і самоконтрольних функцій представленої Юрієм Покальчуком особистості сприяло підвищенню рівня його суб’ективності, самоактуалізації його “я” — концепції [Див.: 7, 268].

Образ коханої ідеалізується, про що свідчить той факт, що автор уникає опису її зовнішності. Ті поодинокі портретні вкраплення по-збавлені індивідуальності, окреслюються за допомогою асоціативної образності на кшталт “в твоїх очах одного разу я побачив усмішку Бога”. Риси зовнішності і фактурності змальовані переважно за допомогою дотикових, запахових і рідше зорових образів, що підтверджує ідеалізованість жінки: “Я чекав твого дотику, хоч би тепла твоїх рук на своїй руці, яка обіймає тебе” [6, 13]; “все довкола наповнене тобою, повітря просякнуте твоїм подихом, твоїм запахом, твоїм поглядом, дотиком до тебе”[6, 19]; “очі твої світяться крізь морок ночі, променяється, іскряться, сріблиться діамантово, сапфірно, світлосяяно”[6, 25]. З-поміж нюансів духовного і тілесного змалювання образу коханої важко виділити, яким же автор надає перевагу, але окремі деталі на-віть смакуються, як опис рук, очей, голосу, звивин тіла. Отже, автор відтворює омріянний образ, використовуючи при цьому цілий ряд не-сподіваних, експресивно офарблених тропів, загальне емоційне тло яких можна співвіднести з тим інстинктивним захопленням, ім’я якому — пристрасть. Щоправда, мистецьке осмислення інстинкту змістово раціоналізоване, хоча це аж ніяк не заважає ліричному героєві час від часу вказувати на стихійність, неприборканість чоловічих поривів: “Як знайти у собі сили відмовитися всередині себе від того, що вже

стало часткою тебе, що повело тебе неправдивим слідом неіснуючого спілкування, умовних розумінь, поєднання...” [6, 40].

Таким чином, аналіз структурних та змістовних особливостей текстів двох збірок свідчить, що Ю. Покальчук віддає перевагу новелі-медитації як жанровому різновиду, котрий найкраще здатний передати тонку емоційно-чуттєву сферу людини. Як відомо, медитація є різновидом феноменологічного метажанру, її традиційна сфера поширення — лірика, якій притаманна така форма виявлення авторської свідомості, як суб'єктивований ліричний герой, є прикметою основи опозиції — людина і суспільство, людина — людина, людина-особистість, колізії морального характеру. Вона часто виступає в якості контексту долі митця. На відміну від філософської лірики чи прози, цільовою настановою медитації постає аналіз душі, внутрішнього світу людини у співвідносності з довкіллям. У таких творах митець постає переважно інтратвертом, його роздуми швидше спрямовані вглиб, всередину осмислюваного явища, ніж назовні. На думку В. П. Мовчанюка, “медитація як інтелектуально-духовний спонтанний процес нерозривно з’язана з індивідуальністю і сприймається як переживання і роздум особистості, яка художньо типізується, трансформується в образ чи то автора, чи ліричного героя, ліричного персонажа. В ній відображається конкретний стан свідомості і характеру, духовна зосередженість суб’єкта на тих чи інших явищах”[4, 7].

Слід зазначити, що у збірках “Двері в...” та “Інший бік місяця” новели сконструйовані з медитативного і виражального начал, останнє з яких не посідає першорядного місця в контексті твору, а швидше розчиняється у ряді сентенцій про сутність жінки і про те, чому жіноче та чоловіче не завжди можуть з’єднатися, а також про дискомфорт і самотність внутрішнього “я” за обставин відчуження. Герой міркує і про причини тотальної відлюдькуватості, про буття і смерть і, головне, про людський світ у його найширших вимірах, що від твору до твору постає крізь призму незображенних парадоксів, незрозумілих людині, але зумовлений якимись іншими критеріями, іншою логікою, яку розуміє лише Господь. Таким чином, ліричний герой збірок постає мислителем, що поєднує споглядане, аналітичне та рефлексивне начала, проте як і будь-хто з нас піддається пристрастям та інстинктивним пориванням. 27 новел збірки “Інший бік місяця” засвідчують авторську націленість на філософськи узагальнене осмислення внутрішнього світу і зо-

внішнього. Медитаціям Юрія Покальчука властиві розгорнуті фрази, в яких численні рефрени і повтори, часто музичного походження, точність психологічної деталі, вміння за допомогою позатекстової асоціації зв'язувати зміст образу ліричного переживання з ширшим контекстом, можливо, автобіографічним. Твори, збудовані у формі внутрішніх монологів, цілком закономірно характеризуються фрагментарністю думки, часто відтворюють “чисту” свідомість, вихоплену з потоку переживань. І цей тип розповіді сприяє створенню образу ліричного героя-аналітика. Це визначає і відповідну структуру медитацій, у яких особливо наголошенні перші й останні фрази. Якщо у початкових словах ніби виплескується зсередини на поверхню нічим не пояснюваний потік думок і переживань, то у завершальних на перший план виходить раціональне зерно, підкріплene тривалими екзистенційними міркуваннями, що являють основне текстове тло розповіді. Така композиція медитацій робить їх психологічно надінформативними, виразними, лірично експресивними.

Таким чином, медитація в творчості Юрія Покальчука — не тільки жанровий різновид його багатої прози, але й суттєва особливість його творчого акту, форма мистецького і буттєвого самозаглиблення, форма зосередженого осмислення світу й духовної екзистенції — внутрішнього психологічного буття людини.

### Цитована література

1. Керлот Х. Э. Словарь символов. — М.: “REFL-book”, 1994. — 608 с.
2. Крот Ю. У пошуках романних значень. До проблеми діалогічності художнього слова у контексті прози Ю. Андруховича // Сучасність. — 1993. — № 9. — С. 75-78.
3. Медвід В. Війна і тексти у творчості Юрія В. Покальчука // Покальчук Ю. Одіссея, батько Ікара. — Львів: Кальварія, 2000. — С. 112-118.
4. Мовчанюк В. П. Медитативна лірика Т. Г. Шевченка. — К.: Наукова думка, 1993. — 146 с.
5. Покальчук Ю. Двері в... — Львів: Кальварія, 1999. — 32 с.
6. Покальчук Ю. Інший бік місяця. — Львів: Кальварія, 2000. — 80 с.
7. Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США. Концепции, школы, термины. — М.: INTRADA-ИНИОН, 1999. — 320 с.
8. Ульяненко О. Пако-Покаль // Сучасність. — 2001. — №2. — С. 149-150.

## КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ

*Олександр Александров*



### П. М. БІЦІЛЛІ — ІСТОРИК ТА ТЕОРЕТИК СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ КУЛЬТУРИ

“Треба спробувати ввійти в коло думок середньовічної людини, проробити разом з нею її розумові операції; тоді і тільки тоді слова матимуть для нас їх справжній зміст, і ми почуємо справжню середньовічну думку”

(П. М. Біціллі.  
*Елементи середньовічної культури*)

Кожна людина, створена за зразком і подобою Божою, по-своєму талановита. Але усвідомлюється цей талант і власне призначення не завжди. Є люди, що знайшли себе вже в ранньому віці і завзятою працею розвили в собі творче начало, котре приносить яскраві плоди ще під час їхнього життя.

Людство знає сотні й тисячі імен учених, художників, письменників, що зrostили з кинутих Богом у їхню душу зерен таланту могутнє древо духовного життя. Не всі вони поціновані сучасниками, імена одних назавжди канули в Лету, інших же, навпаки, з плином часу звучать усе частіше.

Серед тих, чия зірка, у міру віддалення від нас, горить усе яскравіше — історик і філолог, культуролог Петро Михайлович Біціллі. Його внесок у науку вдало окреслив сучасний петербурзький історик професор Б. С. Каганович: “Біціллі став одним з перших культурологів, у сучасному значенні цього слова, в російській науці ХХ століття —

і при цьому одним з найбільш яскравих і талановитих. Обмовимося, що мова йде про культурологію, яка базується на наукових передумовах, а не на спекулятивній історіософії чи довільній есеїстиці”.

Людина багатогранного таланту — видатний історик і теоретик культури, лінгвіст і літературознавець, літературний критик — Петро Михайлович Біціллі народився, виріс і здобув освіту в Одесі. Тут він почав свою блискучу і почасти драматичну наукову кар’єру.

П. М. Біціллі народився 1879 р. у родині одеського дворяніна, що займав у той час посаду секретаря міського кредитного товариства. Працюри Біціллі були вихідцями з Албанії, що отримали за участь у війні 1812 р. дворянське звання. Після закінчення гімназії Петро Михайлович продовжив освіту на історико-філологічному факультеті Новоросійського університету. Студентські роки майбутнього вченого співпали з періодом захоплення молоді ідеями соціалізму, які деякий час приваблювали і його. За участь у заколотах Біціллі був відрахований з університету і перебував під наглядом поліції. Він заінчив університет в 1905 р. і був залишений стипендіатом для підготовки до магістерського екзамену по кафедрі загальної історії.

П. М. Біціллі здобув освіту в одному з кращих університетів Росії, у якому викладали найвидатніші вчені того часу. Утворений з моменту заснування університету в 1865 р., історико-філологічний факультет, на якому навчався, а потім працював Біціллі, комплектувався головним чином за рахунок вихованців Московського університету. Серед тих, хто заклав наріжний камінь у фундамент науки й освіти південного краю, — багато видатних філологів та істориків. Це, зокрема, відомі медіевісти В. І. Григорович, Н. Н. Розенталь, Н. Ф. Красносельцев, В. А. Яковлев, А. П. Доброклонський та ін. Найбільш яскраві фігури — філолог Василь Михайлович Істрін (1865 — 1937), який працював в університеті з 1897 до 1907 року, коли був обраний академіком Імператорської Академії Наук і, як вимагав того його новий статус, переїхав у Петербург; видатний історик культури, згодом академік Никодим Павлович Кондаков (1844 — 1925), що очолював у Новоросійському університеті кафедру теорії й історії мистецтва з 1870 до 1887 року; Федір Іванович Успенський (1845 — 1928) — візантиніст, згодом також член Імператорської Академії Наук, працював в університеті з 1874 до 1894 року. Після завершення роботи в університеті вони залишили в Одесі плеяду талановитих учнів,

у яких вчився Біціллі. Їх поєднувала особлива атмосфера пошуку наукової істини, працьовитості і відданості своїй справі. У цій сприятливій атмосфері формувався і розвивався талант молодого вченого.

У 1911 р. Біціллі, після складання магістерського іспиту, обіймає посаду приват-доцента кафедри загальної історії Новоросійського університету. Одночасно він викладає на Одеських вищих жіночих курсах і в Політехнічному інституті. Після захисту в 1917 р. магістерської дисертації обирається доцентом, а потім екстраординарним професором тієї ж кафедри Новоросійського університету. У 1917 — 1920 р. Біціллі був далеким від політики, а в лютому 1920, не приймаючи нову владу, він разом з родиною назавжди залишив Одесу і відправився в еміграцію. Він був серед тих декількох десятків доцентів і професорів університету, включаючи ректорів Д. П. Кишенського (був ректором у 1914 — 1917 рр.), А. П. Доброклонського (1917), А. Д. Білімовича (1917 — 1919), що віддали перевагу чужині, аніж життю при радянській владі.

Спочатку Біціллі, разом з родиною, мешкає в Югославії, потім живе і працює у Македонії, а з початку 1924 року за рекомендацією Н. П. Кондакова обіймає посаду завідувача кафедри загальної історії Софійського університету. Він працював у Софійському університеті до кінця 1948 року, коли у віці близько сімдесяти років після закінчення контракту був звільнений новою владою без права на пенсію. Ті, від кого він утікав у лютому 1920 р., мовби підкоряючись злій долі, усе-таки наздогнали його. Помер Петро Михайлович у серпні 1953 р. Біограф вченого А. Мещерський пише: “Відчуття своєї непотрібності, приреченості все частіше опановувало його. Смерть (рак легенів) він зустрів на диво спокійно: він чекав її і, очевидно, давно жадав”.

І все-таки доля була прихильна до Біціллі: вона дарувала йому в еміграції не тільки три десятки років наукової і викладацької діяльності, але й те, чого були позбавлені його колеги на батьківщині, — свободу творчості.

Наукова спадщина П. М. Біціллі величезна. Він автор, принаймні, 27 книг, більш 250 статей, заміток і рецензій. Володіючи декількома мовами, Біціллі писав і публікував свої праці російською, сербською, болгарською, чеською, німецькою, англійською, французькою та італійською мовами. Можна припустити, що в його й досі не ви-

вченому архіві, який зберігається сьогодні у Петербурзі, є і неопубліковані роботи.

Як історик і теоретик культури П. М. Біціллі формувався в умовах істотного інтересу до епохи середньовіччя, характерного для європейської гуманітарної науки кінця XIX і, особливо, початку ХХ століття. Шлях ученого в медієвістику був довгим і зовні неквапливим, що пояснювалося необхідністю нагромадження і ретельного аналізу матеріалу, котрий внутрішньо суперечив поспіхові, вимагав не просто дослідницької уваги, а й певної “вчуттєвості”, входження дослідника у віддалене від нього культурно-психологічне середовище.

Разом з тим подібна зовнішня заповільненість у сполученні з інтенсивною роботою інтелекту неодмінно повинна була принести свої плоди. Про це й свідчить творча біографія Біціллі. В 1917 р., у віці 38 років, тобто через 12 років після закінчення університету, учений захистив у Санкт-Петербурзькому університеті магістерську дисертацію (вперше опублікована в Записках Імператорського Новоросійського університету 1914 року, окремою книгою — в Одесі 1916 року). Це пошукування назване “Салимбене. Нариси італійського життя XIII століття”. А вже у 1919 р. в Одесі ж було видано теоретичне дослідження “Елементи середньовічної культури”, в 1925 у Празі — “Нариси теорії історичної науки”, в 1933 р. у Софії з’явилася монографія “Місце Ренесансу в історії культури”. Написані з відносно невеликими перервами, поряд з численними філологічними працями, під час викладання в університеті, у роки історичних катаклізмів і особистої невпорядкованості автора, вони є підтвердженням того, що до революції Біціллі активно акумулював знання і спостереження, а лише потім втілив свої задуми в публікаціях.

Основні теми, що цікавлять Біціллі як історика і теоретика культури, ескізно намічені вже в книзі про Салимбене. Важливим є й те, що в процесі роботи історика над нею сформувалися методологічні посилання, які виявилися винятково плідними.

Наслідуючи традиції петербурзької школи істориків середньовічної культури, засновником якої був професор І. М. Грревс, а найбільш яскравими представниками — О. А. Дабиаш-Рождественська і Л. П. Карсавін, Біціллі визначає як основний предмет дослідження “історію душі”, “духовну природу” так званої “середньої людини”, оскільки саме вона включає у свій кругозір ідеї і духовні цінності,

типові для певного середовища й епохи. Такою людиною своєї епохи і середовища учений вважає, зокрема, автора своєрідного симбіозу хроніки й автобіографії монаха-францисканця XIII століття Салимбене. Як уявляється, залишаючись у рамках відповідної наукової традиції, Біціллі вже в цій книзі шукає свій підхід до середньовічної культури. Коли читаєш “Салимбене”, мимоволі приходиш до думки про синкретичний характер цієї культури. Це єдність Бога, світу і людини, колективу й особистості, духового і природного і т. п. Звідси ідея інтровертивності свідомості середньовічної людини — основна в книзі про Салимбене. Від цієї думки до основного постулату Біціллі-медієвіста — один логічний крок. Цей постулат, очевидно, повинен бути сформульованим у такий спосіб: середньовічна людина вирізняється особливим сприйняттям світу, оскільки він, цей світ, не відділений від неї як деяка зовнішня і відчужена від неї дійсність. Перебуваючи усередині цього світу, людина не здатна його сприймати як щось ціле, а лише вроздріб. Синтетичною потенцією, що поєднує окремі елементи у світове ціле, володіє не людина, а Бог.

У зв'язку з цим завдання дослідника — реконструювати ментальність середньовічної людини, систематизуючи донесені до нас матеріальною і духовною культурою розрізnenі елементи в органічне ціле. Дотримуючись цієї дослідницької установки, Біціллі й створює практику, основні ідеї якої продуктивні й сьогодні. Це “Елементи середньовічної культури”.

Відомо, що у великих книг, як і в їхніх авторів, бувають різні долі. В одних випадках, ледь побачивши світ, вони стають надбанням широкої публіки і впливають на уми як сучасників, так і нащадків. В інших — видані чи ні, довго знаходяться в тіні, і тільки потім, після довгих десятиліть, виявляються могутнім каталізатором науки і культури. Чи варто нагадувати читачу-гуманітарію, наприклад, про видатні, але настільки несхожі долі “Морфології чарівної казки” й “Історичних коренів чарівної казки” В. Я. Проппа чи про монографію М. М. Бахтіна, присвячену творчості Франсуа Рабле??!

Дивовижне, але яскраве свідчення мінливості долі книги — дві монографії, написані з літературною майстерністю, глибокі за змістом, присвячені середньовічній культурі, що ведуть до однієї наукової традиції, більш того, видані в той самий — 1919 — рік, “Осінь Середньовіччя” Й. Хейзингі та “Елементи середньовічної культури”

П. М. Біціллі. Якщо книга голландського вченого незабаром після видання знайшла своїх читачів, перекладачів і нових видавців (опублікована, зокрема, російською і українською мовами), завдяки чому здобула загальноєвропейську популярність, то друга, залишившись за “залізною завісою”, тільки тепер, як і інші книги П. М. Біціллі, приходить до свого читача.

“Елементи середньовічної культури” — дослідження теоретично-го характеру, логічне продовження історико-культурних студій П. М. Біціллі, присвячених західноєвропейському середньовіччю. Він назвав її “залишком”, що виник під час розробки конкретних проблем.

Біціллі звертається до фактів середньовічної культури, вважаючи, що вони дають “ключ до розуміння духовної природи середньовічної людини”. Основою її рисою учений вважає універсалізм із його прагненням “охопити світ у цілому”. Мислення середньовічної людини символічне. Людина напружено вдивляється у зrimий світ, щоб збагнути його незриму сутність. “Погляд раз у раз переноситься з землі на небо, з неба на землю, і в результаті розходження двох порядків якось перестає відчуватися. На символи переносяться властивості символізованого в такій повноті, що символ не тільки стає об’єктом вшанування, але й наділяється силою, властивою тому, що він символізує. (...) У відповідності з цією тенденцією знаходиться протилежна: на символізоване переносяться властивості символу”. Таким чином, символічне мислення переборює прірву, що розділяє світи.

У зв’язку з цим Біціллі пише про дві протиборчі тенденції у середньовічному розумінні світу, що раз у раз переходить від монізму до дуалізму, гностичного і еретичного за своїм характером, “так матеріальному повертається його реальність, його самість, так знову викупується прірва між емпіричним і умосягненим — тими ж руками, що намагалися її засипати”.

Другою найважливішою властивістю середньовічної свідомості, поряд із символізмом мислення, виступає, за Біціллі, містицизм. Але він є запереченням символізму з його прагненням синтезувати зриме і незриме, оскільки містик заперечує все минуше і випадкове. Це єдиний, крім теоретичного, шлях подолання дуалізму середньовічної свідомості, єдина можливість торжества монізму.

За “Елементами середньовічної культури”, середньовіччя осягає

світ як ієрархію символів, кожний з яких віддзеркалює “великий світ” з тим чи іншим ступенем повноти. Тому земна ієрархія світських і духовних чинів є відображенням потойбічних “чинів”. У цьому виявляється тенденція середньовічної думки розглядати усе під одним кутом зору. Об’єкти пов’язані один з одним тому, що усі вони пов’язані з Богом. Саме він додає світові цілісності, сам же по собі цей світ цілісності позбавлений. “Світ є цілісним лише остильки, оскільки він увесь, повністю залежить від Бога, оскільки він є витвором і його відображенням. Але узятий окремо від нього, у самому собі, світ розпадається на безліч об’єктів...” Звідси в живописі багатоманітність планів і центрів і немає єдиного центру. “Для старих майстрів не існує головного і другорядного: все однаково цінне, все вимальовується однаково сумлінно, із усіма деталями; на деревах можна перерахувати всі листочки, на крилах ангелів — усі пір’їнки”. Середньовіччя мислило світ статично і просторово, — за Біцллі, це ще одна з найважливіших рис даної культурної епохи.

Прийнято вважати, що на зміст цієї праці істотно вплинули роботи сучасників ученого, насамперед Л. П. Карсавіна. Ця думка, з усією її відносною вірністю, не повинна приховувати від нас головного: “Елементи середньовічної культури” свідчать про яскравий талант автора, який у своєму розумінні природи середньовічної культури просунувся набагато далі представників петербурзької школи, у тому числі і Карсавіна. Звичайно, сучасному читачеві, як правило, незнайомому з науковим контекстом, у якому виникла книга, дуже складно відокремити індивідуально-авторські думки від ідей, що є, так би мовити, “загальним надбанням”. Але він гідно оцінить ступінь володіння матеріалом, уміння Біцллі на диво точно і ясно формулювати думки і, звичайно, яскравий літературний талант ученого.

Окрім цього, не можна обмежувати науковий контекст праць Біцллі-культуролога школою Грэвса. Вчений повинен бути співвіднесеним з тією науковою традицією вивчення культури, яка представлена іменами Якоба Буркхардта, Еміля Дюркгейма, Люс’єна Леві-Брюля, Йогана Хейзингі, Б. Кроche, а пізніше — Л. Февра, М. Блоха, Ж. Ле Гоффа, А. Я. Гуревича та ін. Її характеризує установка на дослідження колективного напряму думок, що створює загальну картину світу, зафіковану тією чи іншою національною культурою певної епохи. Явища матеріальної і духовної культури у всьому їх-

ньому розмаїтті розглядаються в цьому випадку як засіб реконструкції ментальності, загальної духовної настроєності і т. п.

На перший погляд, головні положення “Елементів” власне принципово нових наукових гуманітарних відкриттів не містили. Основні думки, що складають зміст “Елементів”, висловлювалися як до Біціллі, так і його сучасниками, зокрема, вони багато в чому співзвучні “Осені Середньовіччя” Й. Гейзингі. Інтелектуальна сила “Елементів середньовічної культури”, джерело продуктивності її ідей в іншому. Біціллі як ніхто інший до нього, а якоюсь мірою і пізніше, переконливо презентував середньовічну культуру як систему елементів.

Біціллі реконструює середньовічну свідомість почасти інтуїтивно. Саме інтуїтивізм, причому інтуїтивізм науковий, а не художній, як основа дослідницького методу Біціллі, дозволив йому представити середньовічну культуру як систему. У цьому й полягає те, що відрізняє його роботи від праць представників школи Грэвса, найбільш яскравою фігурою серед яких був, безумовно, Л. П. Карсавін.

Карсавін розумів культуру як колективне психічне в його індивідуальних проявах. Як і Біціллі, він пише про символічний зв’язок від-стороненого й індивідуального, про суперечливість і навіть протиборство двох начал у середньовічному світогляді. Він описує різні форми середньовічного універсалізму, пише про синтетизм і символізм і т. п. Однак ця культура, як її розуміє Карсавін, позбавлена в його описі головного — ієрархної системності. Відштовхуючись від одних і тих же посилань, використовуючи однотипний фактичний матеріал, Біціллі і Карсавін осмислили його в різній мірі. Це розходження корениться насамперед в особливостях таланту дослідників, що й виявилося в кінцевому результаті джерелом продуктивності сформульованих ідей.

**Надія Верещагіна**



**ДИСКУРС ВЛАСНОГО ІМЕНІ  
В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ**

“Легчайшие из всех видов плоти — имена”.

(К. Случевский)

Містичний феномен власного імені, фокусуючи в собі архаїчні уявлення, володіє думками людства впродовж усієї історії цивілізації. Він посідає важливе місце і у світоглядних системах Давнього Світу, і в сучасних постмодерністських моделях культури.

Для архаїчної свідомості характерне осмислення власного імені як певного двійника, виразника внутрішньої справжньої сутності його носія; тотожність і глибинний зв’язок між ними незаперечні. (Давні єгиптяни, наприклад, були впевнені, що знищення імені померлого на гробниці рівноцінно знищенню його безсмертної субстанції).

Ім’я виступало тим каналом, через який мав здійснюватися магічний (благотворний або пагубний) вплив на його власника як в емпіричному, так і в трансцендентному вимірах. Звідси табуовання імен богів, а також царів, владі яких надавався сакральний статус. Заборона вимовляння цих священих імен (знанням яких володіло тільки обмежене коло посвяченых жерців) існуvala практично в усіх давніх культурах. Так, в Єгипті звертатися до царя дозволялося тільки з метафоричною формулою “пер-аа”, буквально “великий дім”; звідси більш пізня викривлена форма “фараон”. В іудейській традиції ім’я бoga Ягве (срв. VHHW) дозволялося вимовляти тільки первосвященику один раз на рік (День очищення) і нечутно для присутніх. У Давньому Римі утаємничено зберігалися імена та зображення покровителів держави — пенатів. Табуовання імені, ритуальна зміна його, заміна різними епітетами і апелятивами призводили до численної кількості т. зв. “несправжніх”, “явних”, з одного боку, та “істинних”,

“таємних”, з другого, імен. За езотеричними вченнями, генеза яких сягає єгипетської та вавилонської магії, знання справжнього імені божества (демона) давало можливість містичного спілкування і навіть влади над ним (див. єгипетський міф про бога Ра, вкүшеного змією, який був змушений заради зцілення відкрити своє справжнє ім’я богині Ісиді).

Сакральний статус імен визначався статусом носія: імена богів та царів, безумовно, мали значення сакральних. Стосовно всіх інших денотатів, незалежно від походження та становища, можна говорити тільки про сакралізацію “таємного”, “істинного” імені, адже через нього за допомогою магічних текстів, формул і молитов здійснювався містичний зв’язок із трансцендентним. Тому людина або мала по декілька таємних імен (єгипетська практика), або ритуально змінювала їх (іудейська практика). Таким чином, “явні”, “побутові”, “неправдиві” імена виконували функцію своєрідних оберегів для імен таємних, сакральних.

Християнство, увібравши в себе східну, іудейську та античну культурні традиції, імплантувало разом з іншим і феномен власного імені, богословськи обґрунтувавши його. Акт хрещення розглядається Церквою як таїнство, що очищує новонаверненого (новонародженого) від гріхів і “народжує до життя духовного, благодатного” [10, с. 102]. Тому наданню імені приділялася особлива увага: то мало бути “християнське” ім’я, тобто ім’я, один з попередніх носіїв якого уславився мученицькою смертю за віру, християнськими чеснотами та ін. Як правило, вибиралося ім’я святого, чия пам’ять святкувалася в день хрещення або за вісім днів до чи після нього. Немовля з простого прошарку нарікав священик; знатні батьки мали право самі вибирати для дитини ім’я [1, 150, 151].

У східних слов’ян впродовж століть зберігався звичай носити на рівні з християнськими язичницькі, народні імена, які ще називалися “мирськими”, або “руськими”, або “прізвиськами”, а в княжому середовищі — “княжими”. Князі, більш за все, і були відомі під цими княжими іменами. Так, Володимир Мономах у своєму Поученні говорить про себе: “Я, недостойний, дідом своїм Ярославом, благословленним, славним, наречений у хрещенні Василієм, [а] руським іменем Володимир” [4, 163]. Іпатіївський літопис під 1151 р. повідомляє про новонародженого сина князя Святослава Ольговича, якого назвали

“у святому хрещенні Георгій, а мирське ім’я — Ігор” [13, 422]. Там само під 1199 р. зустрічаємо довідку про київського зодчого, що збудував церкву св. Михайла у Видубицькому монастирі: “на ім’я Милонег, Петро у хрещенні” [13, 711]. У Лаврентіївському літописі під 1213 р. знаходимо: “Народився син Георгію князю і прозвали Всеvolod, а у святому хрещенні нарекли ім’я йому Димитрій” [12, 438]. Руський паломник Даниїл у своєму Ходінні згадує про руських князів, називаючи їх двома іменами, одне з яких є княжим, а друге — християнським: Михайло — Святополк, Василій — Володимир, Михайло — Олег [17, 78]. Цей звичай зберігався і навіть був досить поширеним у XVI, XVII ст. [9, 225].

Відповідно до давньохристиянського чинонаслідування хрещення, новонавернений (новонароджений) отримував декілька християнських імен. Перше ім’я давалося священиком на восьмий день після народження [7, 247; 5, 429]. Традиція походила від іудейської практики обрізання та надання імені немовляті саме цього дня. Симеон, архієпископ Солунський, зазначав: “Ім’я отримує немовля на восьмий день подібно до Спасителя, названого спасительним іменем Ісус” [цит. за 7, 251]. Наступні імена давалися священиком або батьками в церкві на 40-й день власне під час хрещення, яке завершувалося чином “воцерковлення” [7, 264-267, 308; 5, 429].

Ця традиція була перейнята і київською церквою, про що дізнаємося з Житія Феодосія Печерського: “Народили же це блаженне дитя, і, [по тому], на восьмий день принесли його, за християнським звичаєм, до ієрея Божого, аби нарік дитині ім’я. Пресвітер же, побачивши немовля й сердечними очима провидячи, що захоче з молодих літ себе Богу присвятити, назвав його Феодосієм<sup>1</sup>. По тому ж, як минуло дитині 40 днів, і хрещенням його освятили” [8, 33].

Досить відома практика нарікання двома християнськими іменами. Проте, патрональних імен було значно більше, що було пов’язано із архаїчними уявленнями про магічну владу чародія над людиною, справжнє ім’я якої було йому відомо. На це, зокрема, нарікає В. Татищев: “Некоторые от суеверства при крещении имяна другие дают и первое таят, веря, яко бы, не ведая подлинного имени, чародей не может ему ничего учинить, и на молитве, а паче при обруч-

---

<sup>1</sup> Феодосій — грец. “присвячений Богові”.

нин надобно, конечно, первое имя сказать, власно, как бы Бог не знал о нем по другому имени” [14, 385]. Це підтверджує існуючий ще у XIX ст. звичай запрошувати для хрещення не одного, а кількох хрещених батьків. Є. Голубинський пояснював цей факт давньою християнською традицією давати дітям не по одному небесному патрону, а “по цілій їх кількості” [6, 517]. О. Дмитрієвський вказував: “Звичай мати при хрещенні двох і більше хрещених батьків з’явився у нас під впливом практики давньої грецької церкви” [7, 272]. Ім’я, що надавалося на 8-й день, називалося “молитовним” [6, 517], отже, мало бути таємним ім’ям, відомим тільки тому, хто його носив, близьким родичам і духовнику. Проте і на 40-й день під час хрещення давалося кілька хрестильних імен. Одне з них виконувало функцію загальновідомого, “світського” імені і, свого роду, “оберега” для інших, які разом з першим (наданим на 8-й день) і були “таємними”, “молитовними” іменами. М. Костомаров зауважує: “Траплялося, що людину, яку всі знали під іменем Дмитро, після кончини на похованні духовні поминали Федотом; і тільки тоді відкривалося, що вона була Федот, а не Дмитро” [9, 226]. Історикам відомі деякі утаємнічені імена давньоруських та також московських князів (княгинь). Так, дружина великого київського князя Володимира Святославича мала імена Анна та Олена; дружина Ярослава Мудрого — імена Ірина і Анна [11, 174]; Володимир Мономах мав імена Василій та Андрій; син його Мстислав Великий — Феодор та Георгій [5, 429]; великий князь московський Іван III був ще Тимофієм; великий князь московський Василій III — Гавриїлом [9, 225]; Борис Годунов — Феодотом (Богданом).

Джерела нічого не повідомляють про молитовні імена великого київського князя Володимира Святославича, християнізатора Русі. Однак, наукові дослідження останніх років дають можливість вважати, що то могли бути імена Миколай та Георгій [2, 14-16; 3, 192-207; 11, 171-175].

У православному тайнознавстві з часів Діонісія Ареопагіта та Максима Сповідника (кін. V – VI ст.), існує вчення про Імена<sup>1</sup>. З богословської точки зору, власне ім’я є “формулою особистості, ключом до складу і побудови власного образу”. П. Флоренський звертав

<sup>1</sup> Тут ім’я виступає знаком усього існуючого — як істоти, так і неістоти.

увагу на те, що “певним іменам у народній словесності відповідають одні й ті ж самі типи... не тільки у розумінні психологічного складу і характеру, але й у розумінні життєвої долі і поведінки” [15, 364]. На думку богословів, ім’я визначає крайні полюси життя його носія. “Верхній полюс імені — чистий індивідуальний промінь божественного світла... нижній полюс іде до геєні... Між ними розміщується точка моральної байдужості, коло якої збираються звичайні середні люди. З даним ім’ям можна бути святым, можна бути обивателем, а можна — не-гідником... Але людина з цим ім’ям стає ними не як завгодно, а... за своїм іменем” [15, 403]. Церковне розуміння власного імені як “формотворчого” фактора (“по імені і житіє”, а не навпаки) лежить в основі вчення про покровительство патрональних святих та необхідність діяльного наслідування чеснот свого небесного тезоіменита. За П. Флоренським, “ім’я — найтонша плоть, через яку являється духовна сутність”; ім’я — “духовна норма”, ідея особистого буття. Найвищим виразником цієї ідеї є святий, чиє “емпіричне існування” і надає даному імені “благородного світла” [15, 362-367]. На наш погляд, цікавими є деякі рекомендації П. Флоренського щодо вибору власного імені: “Слов’янських — скандинавських — імен брати, мені здається, не слід. Вони пахнуть чимось надуманим, якимось маскарадом під “справжньо руське”. Крім того, вони через молодий вік є недостатньо обім’ятими, вірогідно, малостійкими — Всеволод, Олег, Ігор, Святослав, Ярослав та ін.” [16, 124]. Найкращим із жіночих імен богослов вважав ім’я Марія, називаючи його найбільш жіночим, внутрішньо гармонійним, добрым. На друге місце він ставив ім’я Анна. З чоловічих імен найкращим вважав ім’я Олександр: “Найбільш гармонійне ім’я, ім’я великих людей, але може перетворитися на претензію, якщо немає сили наповнити його справжнім змістом” [16, 124, 125]. Саме християнські імена, що нараховують багатовікову традицію, П. Флоренський вважав “деякими найбільш усталеними фактами культури і найважливішими з її засад” [15, 396].

### Цитована література

1. Алмазов А. История чинопоследования крещения и миропомазания. — Казань, 1884. — 686 с.
2. Верещагіна Н. Чи звався князь Володимир Миколаєм? // Людина і світ. — 1999. — № 2. — С. 14-16.

3. *Верещагіна Н.* Володимир Великий та київська рецензія загально християнського культу св. Георгія Побідоносця // Медієвістика. Зб. наук. ст. — Вип. 2. — О., 2000. — С. 192-207.
4. *Володимир Мономах.* Поучення / Перекл. Махновець Л. // Давня українська література: Хрестоматія. — К., 1992. — С. 163-166.
5. *Голубинский Е.* История русской церкви. — Т. 1. — Ч. 2. — М., 1904. — 926 с.
6. *Голубинский Е.* История русской церкви. — Т. 2. — Ч. 2. — М., 1911. — 715 с.
7. *Дмитриевский А.* Богослужение в русской церкви в XVI веке. — Ч. 1. — Казань, 1884. — 434 с.
8. Житіє преподобного отця нашого Феодосія, ігумена Печерського монастиря // Патерик Києво-Печерський / Упорядк., адапт. укр. мовою *Жиленко І.* — К., 1998. — 32-65.
9. *Костомаров Н.* Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях. — СПб., 1887. — 425 с.
10. *Лебедев П.* Наука о богослужении. — Ч. 2. — М., 1904. — 157 с.
11. *Никитенко Н.* Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской. — К., 1999. — 291 с.
12. Полное собрание русских летописей. — Т. 1. Лаврентьевская летопись. — М., 1997. — 539 с.
13. Полное собрание русских летописей. — Т. 2. Ипатьевская летопись. — М., 1998. — 938 с.
14. *Татищев В. Н.* История Российская: В 7 т. — Т. 1. — М., 1962. — 500 с.
15. *Флоренский П. А.* Имена // Опыты. Литературно-философский сборник. — М., 1990. — С. 351-412.
16. *Флоренский П.* Письма из Соловков // Наше наследие. — 1988. — IV. — С. 114-128.
17. Хожение Даниила, игумена Русской земли // Книга хожений. Записки русских путешественников XI-XV вв. — М., 1984. — С. 27-79.

**Наталія Бевзюк**



## **РЕЛІГІЙНІ ЦІННОСТІ І САМОІДЕНТИФІКАЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ**

Проблема самоідентифікації українського народу вкрай важлива саме сьогодні: країна обирає свої орієнтири у сучасному світі, цілі і цінності свого існування. У зв'язку з цим особливим стає визначення ролі релігії і церкви в сучасному житті України. У процесі відродження старих ціннісних традицій і формування нового типу духовності особливу роль відіграють українські науковці<sup>1</sup>.

ХХІ століття — століття духовності. Але сучасне суспільство дуже політизоване, воно обернуло цінності людини назовні, а не усередину. Цінністю повинна стати реалізація людиною себе, своїх можливостей, знаходження сім'ї, домівки, друзів, жаданої роботи. Для цього людина повинна стати вільною. Моїсей водив 40 років єреїв по пустелі, щоб люди збагнули суть свободи і змогли зрозуміти слова Бога. Пророк ждав, поки помре останній раб. Свобода — тяжкий дар і у багатьох від нього крутиться голова. Небезпеки тут багато, але якщо бути пильним, Бог допоможе подолати усі труднощі. “Свобода — простір для сильного, здатного скористатися свободою. Так що коли свобода не урівноважена законністю, справедливістю, захистом слабшого, який програв у вільній грі, свобода сильних стає лихом

<sup>1</sup> Колодний А. Релігійна духовність українців: вияви, постаті, стан. — Львів, 1996; Филипович Л. Етнологія релігії: теоретичні проблеми, вітчизняна традиція осмислення. — К., 2000; Яковенко Н. Нарис історії України. — К., 1999; Яковенко Н. Паралельний світ. — К., 2002; Гудзяк Б. Криза і реформа: Київська митрополія, Царгородський патріархат і генеза Берестейської унії. — К., 2002; о. Юрій Федорів. Історія церкви в Україні. — Львів, 2001; Шевченко І. Україна між Сходом і Західом. — Львів, 2001; Суттнер Е. Українське християнство на початку III-го тисячоліття. — К., 2001; Гриневич В. Минуле залишили Богові. — Львів, 1998 та інші.

слабких, і слабші усією своєю масою підтримують Левіафана, який пожирає свободу” [10, 12].

Україна здобула свою свободу, але надто важко визначає себе у сучасному світі. Питання національної самоідентифікації постають у сьогоднішньому глобальному світі вкрай актуальними. Вони пов’язані як з політичним і культурним статусом різних держав і націй, так і з перспективами їх розвитку. Особливо актуальним стає це питання для українського народу, який у сучасному складному і багатогранному світі виявляє своє місце та роль, переживає кризу самоідентифікації. Така криза може привести до розшарування суспільства: втрати звичних моральних орієнтирів, зміни норм життя. Питання цінностей людського життя хвилює майже усіх людей, бо це формує їх змістовоутворючу основу світогляду.

Національна самоідентифікація пов’язана перш за все з виявленням ціннісних характеристик, традицій народу, історичної долі, його політичного і державного устрою, релігійних цінностей.

Існують різні рівні самоідентифікації — національно-територіальний (належність до конкретного геополітичного простору), релігійний (належність до конкретної релігії, її системи цінностей), культурний (спільність мови, мистецтво, література), духовний (комплекс відчуттів, світосприйняття, внутрішнє усвідомлення себе, особистий духовний досвід). Духівництво часто ставало носієм духовності, і не тільки ритуальних треб, хоча не завжди було повсякденним прикладом для віруючих, особливо тоді, коли моральні засади суспільства небезпечно розгойдувались. Наприклад, сьогодні, коли важко говорити про авторитет пастирів. Часто мудра християнська церква вступала у політичну боротьбу і захищала інтереси свого народу від корисних іноземних і своїх власних політиків.

У різні періоди історії релігія виявляла свою охоронну і інтегруючу роль, або роз’єднувала націю, суспільство. Приналежність до тієї чи іншої релігійної конфесії сприймалась як значуща цінність. “В кожній релігії підкреслювались ті властивості, які були вирішальними для формування практичної життєвої поведінки її послідовників...” [2, 71]. Через традицію і культуру (мова, пісні, іконопис, божественна літургія, стиль церков тощо) релігія і церква змогли зберегти себе як частину духовного світу суспільства, виразити свій зміст, який завжди було складно виявити: у санкціонуванні, освячені основ земно-

го життя народу і держави, або у звільненні індивіда від тягара земних проблем, або в чомусь третьому.

Київська Русь вже на початку свого існування волею долі була пов'язана як з західним, так і східним світом. У перші століття християнства на Русі Захід не уявлявся русичам чимось тотально чужим і ворожим. Не тільки торговельні, політичні, культурні, а й релігійні зв'язки були широко розповсюджені [5, 795-814]. Християнська церква, монастирі у визначальному сенсі виявилися новими, отож, і чужими для давньоруського суспільства.

Тому постає відверте питання: чи була релігійна основа суспільства православною?

Тут треба враховувати деякі обставини.

По-перше, вона не була православною за своїми історичними витоками. Культура України виникла не на голому місці, а на ґрунті дохристиянських культур слов'ян (поганство), кочових народів, які прийшли зі Сходу (кіммерійці, скіфи, сармати та інші), візантійських традицій, західноєвропейської культури (французької, польської, німецької).

По-друге, вона не була зовсім православною за своїм ідеологічним складом. Як відомо, культура України була створена не одними прибічниками православ'я. Свій вклад внесли литовці, німці, поляки, мадяри, татари, білоруси, турки, французи, італійці.

По-третє, ідеологічне панування православ'я не носило тотально-го характеру. Православ'я не зуміло підкорити собі повною мірою цілий ряд компонентів і вимірів культури народів, які попали в орбіту впливу українців. Але протягом історії викристалізувались свої, особливі цінності і риси, які були притаманні українському народові.

Тим не менш, цілісність релігійної культури вже у києворуський період виражалась в наявності двох полюсів: власне народної релігійності, яка виражалася у збереженні старих традицій і поганського світогляду, елітарної релігійності (князі, боярство, єпископи, монастирі) — храми, ікони, книги (останні були розраховані на вузьке коло суспільства. Ці джерела орієнтовані на грамотних людей, інтелектуальну еліту). Вони так близько стояли один до одного, що вже у почтальних “Посланнях” і “Словах”, написаних книжниками, в центрі уваги були переважно сюжети прикладного характеру, дотичні не до глибшого змісту віри, а до поведінки віруючого. Голубинский казав,

що “мова йшла про писемність, а не про освіченість”. Але, як пише Н. Яковенко, грецька мова, яку не вивчали в школах, бо задовольнялись перекладами, не стимулювала розвиток руської культури. Більш того, відрізала від грецького і римського світу. Проте православ’є все ж домінувало у формуванні релігійного світогляду, релігійних цінностей людини та суспільства [14].

Зупинимось на виявленні і ролі релігійних цінностей у самоідентифікації українського народу. Перш за все необхідно визначити поняття релігійних цінностей. Природа релігійних цінностей носить божественний характер, тобто з самого початку вони беруть свій початок від Бога, знаходячи в Ньому свій виток та зміст. Вони створені не ставленням людини до Бога, а виникають із суті Бога. Бог — джерело усього сущого і Його відношення до створеного Ним світу є основним змістом релігії. І людина, визначаючи свій зміст життя в богоподобії, намагається відповісти змісту цих цінностей. “Будьте досконалі, як досконалий Отець ваш Небесний” (Мф. 5. 48).

Східне богослов’я приписує цілковито особливу роль Духу Святому: силою Духа, який є у людини, обожнення починається вже на землі, створіння змінюється, і розкривається царство Боже. Вчення Кападокійських отців про обожнення увійшло в традицію всіх східних церков і є частиною їх загального успадкування. Це можна підтвердити думкою, висловленою св. Іринеєм наприкінці II ст.: “Бог став людиною, щоб людина стала Богом”. Таке богословіє обожнення стає одним із цінних надбань у східній християнській думці. Такі цінності мають велике значення у моральному відношенні і важко реалізуються в житті людини, тим більше — суспільства. Але людина, яка засвоює їх, орієнтується на них як на ідеал: любов до Бога, любов до людей. Кожний знає, що Бог покарає будь-якого грішника: “Бог кожного з нас немов би тримає над безоднею,” — каже митрополит А. Сурожський. Співчуття близькому є природній дар людини; не жалість, а співчуття. Бо жалість — це те, про що жалкуєш, а людині потрібне співчуття. Причому таке, яке інша людина теж вистраждала своїм особистим досвідом і тому більше розуміє інших. Знову звернемося до митрополита А. Сурожського, який підкреслює: “...коли ми зштовхуємося з тайнами нашого спасіння, ми не повинні шукати в собі жалості до Христа. Христос не тільки не потребував її, — Він відкидав би її” [11]. Тому релігійні цінності мають приваб-

ливість, стають реальним фактором суспільного життя. Причини особистих негараздів і того лиха, яке спіткало Україну, українець відносить на рахунок волі Божої. Горе посилається Всешишнім для очищення душі й укріплення серця. Українець переконаний, що в нещасті немає нічого поганого, якщо тільки воно посилається Богом. Тому він стойно переносить всілякі лихоліття земного життя. Єдина надія й утіха для страждальця — віра. Страждаючи, він молиться; молячись, сподівається; сподіваючись, вірить і вважає найбільшим гріхом покладатися на самого себе без визнання Божої благодаті. “Ця ідея — безумовна віddаність волі Божій. Віра для малороса — предмет недоторканний; він не смів перевіряти її розсудком, боявся відхилитися від неї на крок...” [9, 55]. Етичний бік другорядний, але без нього не можлива реалізація Христового вчення.

Релігійною цінністю стає виконання 10 заповідей, з яких тільки 3 присвячені Богові: “Нехай не буде в тебе інших богів, крім Мене”, “Не роби собі кумира і ніякого зображення того, що на небі зверху і що на землі внизу, що у воді, нижче води, не вклоняйся їм і не служи їм”, “Не вимовляй імені Господа твого даремно”, а решта — не мають надприродної основи: “Відпочивай кожний сьомий день і давай відпочинок своїм рабам і робітникам”, “Шануй батька і матір”, “Не вбивай”, “Не кради”, “Не займайся прелюбодіянням”, “Не давай брехливого свідчення”, “Не бажай чужого майна, чужого раба і чужої дружини”. Можна сказати, що ці заповіді стали основою для трудового, кримінального, сімейного, процесуального і цивільного права. Система цінностей, які виникають в проекції релігії на суспільство, державу, зобов’язує людину бути милосердною, справедливою, безкорисною. Але такі напрямки християнства як католицизм і православ’я по-різному оцінюють відношення людини до суспільства і держави: “Захід стверджує: ліпше вмерти, ніж бути рабом; русич говорить, що краще бути рабом, ніж грішником. Оскільки рабство відбирає тільки зовнішню свободу, тоді як гріховність руйнує усюку свободу” [13, 95]. Релігія через ритуальну діяльність призводить до самооформлення особистості і будівництва її духовних зв’язків. Конфесія інтегрує локальну різноманітність культу навколо фундаментальних цінностей. У православ’ї особливе значення надається обряду, який стає поряд і навіть вище виконання моральних заповідей. Догмати східної церкви не змінюються з IX ст., тому що ніколи не знаходи-

лись у центрі релігійних інтересів. “Наш народ, — пише П. Флоренський, — недарма засвоював християнство не за євангелієм, а за прологом (“житія святих”), освічувався не проповідями, а богослужінням, не богословієм, а поклонінням і цілуванням святих” [12, 143]. Така важливість обряду і вчення створювали консервативне ставлення до них. Церковність входила до життя, переймала собою увесь побут, ставала нерозривною частиною народного характеру. Встановлення цінносно-космологічних ієархій, цього порядку буття, впливало на поведінку, яка була прийнятна для даного суспільства. Будучи абсолютною, релігійні цінності мають властивість наповнюватись конкретно-історичним змістом, який є актуальним на тому чи іншому етапі історії, що робить основу практично будь-яким суспільним рухам різної орієнтації пристосовувати ці цінності. Причому, в залежності від обставин, то одні релігійні цінності, то інші виступають на перший план і стають основними в той чи інший період часу, в тій чи іншій ситуації. Г. Зіммель подкresлював, що релігія — це сфера неперервного збирання вічно невимовленого досвіду людини в його індивідуальних і колективних вимірах [8, 134].

Після розколу Київської Русі (XIV ст.) аж до початку XVII ст. ані православна релігія, ані православна церква не стали інтеграторами українських земель. (Звернемо увагу, що на цей час Київський митрополит відійшов до Москви і був більш зайнятий питанням збирання земель навколо Москви, а пізніше — розвитком теорії “симфонії владетель”. Заснована нова Київська митрополія на українських теренах була надто слабка для виконання функції інтеграції українського суспільства і часто займала маргінальну позицію у суспільстві.). Литовська політична і соціальна верхівка просувалася на українські терени, на яких, на жаль, бракувало органічного об’єднуючого чинника — релігії. Згодом “саме туди повела свій наступ Польща, як пропагаторка католицького християнства латинського обряду і культури, надаючи свого культурного обличчя Литві та паралізуючи одночасно впливи українського східного християнства” [3, 132].

З часом (після анексії руських земель Польщею) на теренах Русі, яка офіційно прийняла християнство православного сповідання, паралельно створюються католицькі церковні структури. Незважаючи на напружені стосунки православних і католиків, спостерігаються перші прояви зближення обох конфесій, і насамперед через культурні

чинники. Ще на зламі XII-XIII ст. в галицьку церковну архітектуру проникають романська будівельна техніка і елементи декору, характерні для католицьких храмів. З іншого боку, в Польщі у XIV-XV ст. великим попитом користувались майстри-іконописці з Русі. Так відбувався процес з'єднання візантійського іконографічного канону з готичними інтер'єрами споруд. Завдяки створенню латинських шкіл на українських землях юнакам відкрились двері до європейської освіти. Зміна типу інформації про світ підштовхує до співставлення вартоостей, а далі — й до активної інтеграції свого з чужим. “Галицький ренесанс” виконав роль каталізатора, що стимулював модифікацію скутого конфесійним каноном руського мистецтва. Власне з цієї точки відліку почало формуватися те самобутнє обличчя мистецько-художньої України, яке метафорично прийнято визначати як міст між латинським Заходом і візантійським Сходом.

Якщо XVI ст. — це початок Нового часу і періоду Реформації, то XVII ст. назви не має. У XVI ст. Європа переживає зіткнення двох релігій — католицтва і протестантизму. Війська Габзбургів увірвались до Рима і перебили 5 тисяч людей. Коли Міkelьанджело повернувся сюди після цієї події, то побачив ім'я Мартина Лютера на фресці Рафаеля “Афінська школа”. Європа палала під релігійними війнами. Видатний польський вчений М. Коперник у творі “Про обертання небесних сфер” “перетворив на уламки стару картину світу, звільнивши людство від ілюзії, що Земля є центром у Всесвіті і що всі сузір'я створені тільки заради неї” [4, 7]. Розкрилось поняття вічності, перед якою людина опинилася у становищі між двома світами: космосом і мікрокосмосом. Виникла проблема загубленості. Ідеальна схема картини Ренесансу — людина у центрі, а світ стелиться біля її ніг — зазнала крах. Шекспір сказав: “Розпався зв'язок часів”. З'явилось нове відчуття світу. Це століття намагалось з'єднати протилежності: з одного боку — абсолютизм у Франції, з другого — буржуазну революцію у Нідерландах. У XVII ст. створюються національні держави і національні культури, з'являються два ведучих методи опису світу: світ — реальна геометрична конструкція, світ — хаос, бо сама людина — це клубок пристрастей і ангельського духу. Проте обидва століття можна сміливо назвати періодом найвищого вияву і визначення релігійних цінностей і їх значення в процесі самоідентифікації українського народу. Якраз у цей період найвищого зіткнення като-

лицизму і православ'я виявились основні риси названих конфесій. Різниця віросповідань вела до діалогу (свідчення цьому — активна полемічна література, виникнення проповідей в православ'ї тощо), в якому викристалізувались найяскравіші особливості тієї чи іншої релігії. І православ'я, і католицизм підкреслювали “ті властивості, які були вирішальними у формуванні практичної життєвої поведінки її послідовників” [2, 55]. Не антикатолицизм і антиправослав'я домінували в полеміці богословів і філософів, а діалог. Більше того, антикатолицизм дуже небезпечний для православ'я, небезпечний тим, що не витримує зіткнення з життям. Католицький аскетизм розробляв раціоналістичний характер життя. Метою такої аскези “було створення умов для діяльного, свідомого, яскравого життя; її наполегливе завдання — знищити безпосереднє чутливе насолождення; її за-сіб — упорядкувати спосіб життя своїх послідовників” [1, 155]. Реформація надзвичайно посилила моральний акцент на мирській роботі людини. Лютеранська ідея морального обов’язку знищила пріоритет нетрудового аскетизму над трудовими обов’язками людини. “Вираз апостола Павла “Той, хто не робить, — не єсть” Лютер і Кальвін за-раховували не до гріховної природи всіх людей, а до добродійної осо-бистості... Лінощі стають виразниками невіри і невибраності” [7, 185–187]. Протестантизм мимоволі відчинив двері до загальної раціона-лізації, сприяв виробленню особливого раціонального стилю мислен-ня. Не випадково для капіталіста новою Біблією стала бухгалтерська книга, одним із гасел — слова Бакстера, які наводить М. Вебер: “Спо-чатку зроби усе, на що ти здатний, а потім можеш скаржитись, що Бог відмовив тобі у благодаті, якщо в тебе на те є підстава” [1, 221].

Ведені свідомо й планово, з передбаченням чи не всіх можливих наслідків, реформи XVI ст. на Заході і в польсько-литовській Речі Посполитій змінювали майже все, що досі вважалось непорушним. Для русинів же можливість, бажаність, ба навіть необхідність ради-кальної реформи була цілковито новим уявленням, від якого, однак, їм було не втекти. Звідси — розкол в українському суспільстві: українська економічна еліта орієнтувалась на капіталістичну форму розвитку і таким чином змінювала свої релігійні пріоритети і цінності — орієнтація на католицизм і протестантизм: “Перехід на латинський обряд став спокусою і містком до денационалізації, а так і полонізації. І ця українська верхівка... хоч і прислухалась до голосу і потреб

заневоленої політично і соціально землі, але слухалась інтересів і наказів та директив Варшави і Вільна” [3,133]. Середні і нижчі верстви населення, зберігаючи своє економічне і політичне становище, дотримувались традиції і, відповідно, орієнтувались на православну релігію і культуру.

У XVI ст. українські землі, інкорпоровані у Річ Посполиту, стали частиною католицької Європи. Уніати і римо-католики намагались ввести Україну у систему європейської освіченості, православні більш виражали національний консерватизм, самодостатність та утримання східної віри. Особливе значення у розвитку української духовності мала Острозька академія, створена у 1578 р. Це була “справжня революція в освітній православній традиції, вперше поєднавши на порубіжжі греко-слов'янського культурного ареалу і католицької Європи візантійський Схід з латинським Заходом” [14, розд. 4]. Українська культура і суспільство одночасно знаходились в орбіті візантійсько-православної і римо-католицької культур. Саме така її відкритість щодо зовнішніх впливів стала передумовою нової — барокової моделі українського православ'я, нового типу православної релігійності в Україні.

Така ситуація сприяла масовому потягу до догматичних знань. І хоча, як каже М. Грушевський, “для українця головна суть релігії — не догматична, віросповідна, а переважно поглядно-моральна”, питання віри у XVI-XVII ст. піднімається особливо. Друковане слово сприяло швидкому поширенню й прищепленню нових засобів мислення. “Потреба особистої участі в духовному житті та глибшого розуміння релігійних істин — потреба, що формувалася на Заході століттями, але знайшла свій сукупний вияв у реформаторських руках XVI ст., — передбачала кодифікацію знань, систематизацію інтелектуальних здобутків, шкільництво (зокрема, університетське навчання), грамотність, нове психологічне сприйняття, релігійний персоналізм. У міру зростання соціально-економічної, культурної взаємозалежності між українсько-білоруською православною та польсько-литовською католицькою шляхтою руська спільнота все більше й більше втягувалась у цей новочасний контекст” [6, 116]. Змушені до самозахисту, русини стали шукати нових шляхів, щоб зберегти свою релігійну, культурну й етнічну самобутність. Запроваджуючи в себе новітні технічні досягнення Заходу (як-от друкарський верстат) і так

само ставлячи в центр уваги Святе Письмо, рівень грамотності та освіти, відповіальність мирян за релігійне життя, вони водночас працювали над відродженням власної культурно-релігійної східної спадщини.

Таким чином, виявлення деяких аспектів релігійних цінностей та їх ролі в процесі формування національної самоідентифікації дає змогу визначити роль релігії та релігійної організації не тільки в історії українського народу, але й, що важливо, у сьогодені. Постановка такого питання тим більш актуальна, що процес духовного відродження України може пройти повз православ'я. Тому як науковці, так і духовенство повинні активніше обговорювати питання ціннісних інтересів українського народу. А перспективи тут необмежені.

### Цитована література

1. Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма // Вебер М. Избранное. — М.: Прогресс, 1990. — 808с.
2. Вебер М. Хозяйственная этика мировых религий // Вебер М. Избранное. Образ общества. — М.: Юрист, 1994. — 704с.
3. Великий А. Г. З літопису християнської України. Кн. V: XVII ст. — Рим-Львів: Місіонер, 2000. — 287с.
4. Гессе Г. Фауст и Заратустра. — СПб.: Азбука, 2001. — 320с.
5. Голубинский Е. Е. История русской церкви. Т. I. — М.: Мысль, 1997. — 516с.
6. Гудзяк Б. Криза і реформа: Київська митрополія, Царгородський патріархат і генеза Берестейської унії. — Львів.: Свічадо, 2000. — 618с.
7. Жоль К. К. Философия и социология права. — К.: Юрінком Интер, 2000. — 480с.
8. Зиммель Религия. Социально-психологический этюд // Зиммель Г. Избранное. — Т. 1. Философия культуры. М.: Мысль, — 1996. — 326с.
9. Костомаров М. Об историческом значении русской народной поэзии. // Костомаров М. И. Слов'янська міфологія. — К.: Либідь, 1994. — 383с.
10. Померанц Г. Об интеллигенции. — (Електронний варіант)
11. Сурожский А. О Церкви (Електронний варіант)
12. Флоренський П. Православие. // Флоренский П. Сочинения. В 4-х тт. — Т. 1, М.: Правда, 1994. — 415с.
13. Шубарт В. Европа и душа Востока. — М.: Русская идея, 1997. — 448 с.
14. Яковенко Н. Нарис історії України. — (Електронний варіант).

*Наталя Кондратенко*



## ТЕКСТОВА ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ЯК ЗАСІБ МОДЕЛЮВАННЯ ХУДОЖНЬОГО ДИСКУРСУ

Упродовж ХХ століття лінгвістична наука коливалася від досліджень мової структури — з боку внутрішньосистемних мовних відношень — до вивчення позамовних чинників та процесів породження і сприйняття тексту — з боку мовця та реципієнта. Обидва підходи довели своє право на існування, хоча на сучасному етапі панує все ж таки другий — антропоцентризм. Скоріше за все це викликало об'єктивними причинами, якими є зміни наукової парадигми [6, 31]. Такі зміни не оминули і безпосередньо літературний процес, що вилилося наприкінці минулого століття в експерименти з текстом, результатом одного з яких стала тенденція до превалювання форми, формального боку тексту, прагнення продемонструвати форму, яка сама вже є певним змістом, тобто репрезентувати змістово навантажену форму. Найчастіше ця тенденція виявляє себе в специфічному графічному оформленні тексту художніх творів: використання різноманітних шрифтів, накреслення, кольору, абзацних віdstупів тощо. Такий текст слід сприймати виключно візуально, бо якщо його слухати, то ефект, на який розраховував автор, втрачається. Орієнтацію тексту на візуальне сприйняття ми вважаємо загальною тенденцією сучасної української літератури, а саме явище пропонуємо називати *текстовою візуалізацією*. Отже, текстова візуалізація полягає у використанні специфічних графічних засобів, що є семантично вагомими для розуміння змісту тексту, для актуалізації певної інформації, для подання тексту реципієнтам. Експерименти з формою не є новацією рубежу століття: вони знайшли яскраве втілення в поезії 60-70-х років ХХ століття, коли, здавалося, що форма диктує зміст твору. Звісно, час крайнощів минув, форма врівноважилася змістом твору, але набула здатності передавати певну інфо-

рмациєю, відмінну від загальнотекстової або, навпаки, підпорядковану загальнотекстовій — скажімо, підтекст.

**Метою** нашого дослідження є кваліфікувати всі прояви текстової візуалізації та встановити її функції у художньому тексті. Ми не лише вивчаємо конкретні реалізації графічного потенціалу тексту, а й хочемо з'ясувати природу та мотивацію того явища, яке називаємо текстовою візуалізацією. Мета зумовила і **завдання** статті: проаналізувати специфіку творів українських письменників кінця ХХ — початку ХХІ століть щодо використання графічних засобів актуалізації тексту; дослідити особливості відповідних текстових виділень; встановити функціональне призначення всіх різновидів текстової візуалізації.

**Актуальність** статті полягає в тому, що текст розглянуто як цілісне матеріальне утворення, в якому релевантними виступають не лише семантичні чинники, а й суто формальні — графічні. Такий підхід можна вважати власне текстовим у вузькому розумінні, коли текст тлумачать дещо обмежено, як графічно-знакову фіксацію твору [10, 7]. Проте ми не погоджуємося з такою думкою, хоча і пропонуємо під час аналізу тексту брати до уваги і його графічно-знаковий аспект.

Текстолінгвістика вивчає всі основні виміри тексту — формально-граматичний, структурно-семантичний і прагма-комунікативний, — причому формально-граматичний має найдавнішу історію дослідження. Однак аналіз цього рівня тексту передбачає насамперед вивчення типів формального зв'язку між одиницями тексту і безпосередньо одиниць тексту, дослідження зовнішньої — графічної — форми не є предметом розгляду на цьому рівні, як і на інших текстових рівнях. Цей аспект тексту тривалий час перебував у полі уваги таких теоретичних дисциплін, як загальне редагування та теорія видавничої справи. Ми вважаємо, що графічний бік тексту теж повинен стати предметом дослідження лінгвістики тексту, тому що він суттєво впливає на сприйняття тексту реципієнтом та здатний репрезентувати імпліцитний зміст тексту. Цим зумовлено **новизну** нашої статті.

**Предметом** дослідження ми обрали візуальні засоби вираження змісту тексту, а **об'єктом** — тексти українських прозаїків кінця ХХ — початку ХХІ століть, де наявні риси експериментів з формою, орієнтованих на візуальне сприйняття. Візуальний бік тексту вже ставав об'єктом лінгвістичних студій, але аналізу підлягали виключно по-

етичні твори. Так, А. П. Загнітко, говорячи про сучасну синтаксичну поетику, зазначає стосовно аналізованої проблеми: “поезія в такому разі може бути адекватно сприйнятою тільки візуально-зорово — споглядальний простір уможливлює включення читача в асоціативно-образну атмосферу і когнітивно-мовленнєву парадигму твору” [3, 504], тим самим підкреслюючи орієнтацію тексту на реципієнта.

Графічні засоби, орієнтовані на читача, ми називаємо засобами візуалізації. Їх можна поділити на **текстові і позатекстові**. Текстові стосуються виділень всередині основного тексту: курсив, шрифт, нарекслення, колір літер тощо. З. В. Партико називає їх шрифтовими [9, 276]. Вони дуже поширені в аналізованих текстах, зокрема це стосується курсиву.

**Курсивом** можна виділяти окрім слова, речення, надфразні єдності, розділи. Якщо інших видіlenь у тексті немає, то курсив привертає увагу, акцентуючи її на найважливіших, з погляду автора, моментах. Напр.:

І нарешті ще один об'єкт — досить приземкуватий і вельми опецькуватий добродій, саме так, *добродій* — один із тих, хто наче створений під це означення.

*(Ю. Андрухович. Дванадцять обручів).*

У цьому прикладі курсивом виділено лише одне слово, яке має змістове навантаження — “добродій”. Курсивне виділення надає цьому слову іншого статусу — характерологічного, автор намагається привернути увагу до значення слова, збільшити його смислову вагу.

Часами він *нібито* опам'ятовувався від забуття, *нібито* розпллючував очі і *нібито* роздивлявся довкола, згадуючи, що раніше були *нібито* дні, *нібито* години, були *немовби* відстані і кроки, але йому не вдавалося більше влітися в загальний потік чи бодай скопітись за якийсь розтрощений уламок.

*(Іздрик. Подвійний Леон).*

Курсивні виділення вживають і під час використання інтертекстуальних елементів: цитат, алюзій, зокрема коли їх подано без атрибуції [14]. У таких випадках найчастіше виділено текстовий фрагмент — частину речення, словосполучення: інтертекст органічно вплітається у текстову тканину. Напр.:

Плачуть, шановний, ще й як плачуть! Розліпи вуха і почуєш *на-*

*родний стогін нестерпучий.* Ще Достоєвський про це казав. (В. Єшкілев. Пафос).

У таких випадках текстову діалогічність експліковано автором: реципієнт намагається тлумачити текст, зрозуміти, чому його виділено автором. Виділення частини речення, фрази здається, на перший погляд, нелогічним, і саме тому привертає увагу.

Крім звичайних цитат чи алюзій, курсивом виділяють й інший тип інтертекстуальності, який Ю. М. Лотман називає “текст у тексті” [7]. Такий підхід передбачає широке тлумачення: “текст у тексті” — це не лише власне інтертекст: “будь-який текст є продуктом поглинання і трансформації іншого тексту” [5, 429], а також співіснування кількох текстів (або навіть творів) в одному. Н. С. Валгіна зазначає, що “взаємодія текстів може бути у найвищому ступені складною, оригінальною та особливо значущою для сюжету, композиції твору і зокрема його змісту” [1, 150]. У деяких випадках такі тексти формально не відрізняються один від одного, іноді і не зрозуміло, де саме перебуває межа між текстами, де починається один і завершується інший. Часто для розмежування використовують композиційний прийом: поєднані тексти розташовують у різних розділах, які подано почергово. Проте іноді сплетіння текстів відбувається незалежно від загальної архітектоніки твору, у кожному розділі поєднано або дві паралельні розповіді, або опис реальних і легендарних подій, або історію і сучасність та ін. Саме у таких випадках той текст, який для автора є додатковим, фоновим стосовно основного, але семантично навантаженим, виділяють курсивом: спогади героїв, легенди, притчі, роздуми, сни тощо. Напр.:

Дарця застогнала, бо, на відміну від Корія, була із плоті й крові.

*[Дарцю, привідкрій Двері в голові, лише трішки]*

Вона довірилась голосу і подумки ледь-ледь зрушила двері. Крізь щілину почало витікати біле світло. Дарця уявила собі, що міцно тримає Корія довгими руками. Вони перенеслися ще на один поверх вище. І ще на один,

*[що ти намагаєшся витворити, ціпяtko моe? Татко зараз скрутить тобi карп]*

наступним рівнем виявився дах. Вона стискувала Корія уявними руками так міцно, як лиш могла. У сновидінні так само лютовала шалена хуртовина, замітаючи все на біло.

*[Л. Дереш. Культ].*

У цьому фрагменті об'єднано два тексти: сновидіння героїні — Дарці — та її думки, точніше, внутрішні голоси, які вона постійно чує у цьому сновидінні. Реальність, сни і внутрішні голоси репрезентують нібіто різні шари тексту, різні тексти, де існують герої. Іноді межа між сном і реальністю стирається, стає не зрозумілим, що є реальнішим — сон чи дійсність. Паралельне існування кількох просторових вимірів в одному часовому стає можливим саме завдяки прийому “текст у тексті”, а розмежовано ці виміри на формальному рівні — курсивом.

Курсивом традиційно також виділяють додаткову інформацію — ремарки, авторські відступи, пояснення, — а також елементи допоміжного тексту [4, 76-94] — коментар, примітки, присвяту, епіграф і т. ін. Дійсно, курсив є найпоширенішим засобом привертання уваги реципієнтів. Його основним недоліком є, як не дивно, поліфункціональність: найрізноманітніші явища можна виділити за допомогою курсивного накреслення, і тому вживання курсиву в одному тексті на позначення різних явищ знижує ефект його використання.

Курсив може виконувати будь-яку видільну функцію незалежно від природи виокремленого фрагменту тексту. Реципієнт бере до уваги ці виділення на одному з етапів загального сприймання тексту, до яких В. В. Різун відносить “сенсорні процеси (відчуття), перцепцію (пізнавання), рецепцію (розуміння)” [10, 50]. Візуалізація тексту, зокрема курсив як один з її різновидів, орієнтована на перший етап — відчуття. На процес відчуття писемного (друкованого) тексту художнього твору впливають різноманітні чинники, до яких належать, поруч з іншими, невдале оформлення тексту, поганий друк, розташування і побудова тексту, помилки і, звичайно, текстові виділення. Всі названі елементи насамперед сприймаються візуально, і тому вони релевантні на етапі відчуття тексту. Підвищена увага до цього етапу свідчить про авторську орієнтацію на читача, про експліковану діалогічність тексту. Враховуючи цілісність процесу текстового розуміння, хоча він і складається з трьох етапів, можна стверджувати, що візуальні засоби впливають на загальне тлумачення тексту, а наявність їх у тексті художнього твору є ознакою категорії адресатності [2], вираженою графічними засобами. Цю категорію розглядають у межах текстово-дискурсивної антропоцентричності [11, 231-233] і визначають у межах діалогічної спрямованості тексту. Отже, курсив-

ні виділення “розширяють” текст, орієнтуючи його на потенційного реципієнта.

**Великі літери** для текстового виділення використовують значно рідше, проте вони більшою мірою привертають увагу, ніж курсив. Напр.:

А засіяти присадибну ділянку коноплями також ви рекомендували?  
Не якусь там присадибну, а ШКІЛЬНУ ДІЛЯНКУ!

(Л. Дереш. Кульм)

Великі літери нормативно вживають на початку речення, у власних назвах (також на початку слів) та у деяких інших випадках, зазначених у правописі. Нормативне написання суцільного слова величими літерами стосується лише абревіатур та заголовків, які часто друкують або однаковими великими літерами, або шрифтом, більшим за основний. Напр.:

Отже, він усote ковзає оком традиційно крикливими заголовками “Ексесу” (ПОЖЕЖНИКИ ЯК ЗАВЖДИ НЕ ВСТИГЛИ! БЕНЗИН ЩЕ ПОДОРОЖЧАЄ, ЗАТЕ ГРИВНЯ ПОЇДЕ ВНИЗ! СІМНАДЦЯТИЛІТНЯ ВНУЧКА ЗАКОЛОЛА ШПРИЦОМ ВЕТЕРАНА ВІЙНИ І ПРАЦІ! САМОГОННА ТРАГЕДІЯ НЕ НАВЧИЛА НІЧОМУ! ПРИБУЛЬЦІ ЗАБРАЛИ В КОСМОС НЕ ТІЛЬКИ РОДИНУ БАРАНЮКІВ!), відзначає подумки, що з усього цього складається незлій вірш, перегортая сторінку “Культура” з неосяжним інтерв’ю якогось лауреата Шевченківської премії “Я ЗАВЖДИ КАЗАВ НАРОДОВІ ЛІШЕ ПРАВДУ” і врешті повертається до півторінкової реклами, котра здається йому справді дотепною...

(Ю. Андрухович. Дванадцять обручів).

Заголовок виконує семіотичну функцію: він взагалі є знаком твору, тому і має відповідне графічне накреслення. Сучасні українські прозаїки часто вживають великі літери в основному тексті на позначення заголовків, різноманітних назв, зокрема іншомовних. Використання подібного виділення в основному тексті з іншою метою, на нашу думку, надає виділеному фрагменту знаковості, навіть символічності.

Саме накреслення великими літерами орієнтує реципієнта на наявність підтексту. Реципієнти сприймають текст під час читання порізному, але здебільшого спочатку окремо кожен фрагмент, щоб зрозуміти зміст тексту в цілому; загальний зміст фрази або фрагменту тексту є не лише сукупністю значень текстових одиниць, він набага-

то більше їхньої простої суми. Зрозуміти текст — це насамперед декодувати інтенцію автора. Коли ж читач в першу чергу звертає увагу на окреме виділене слово (а у випадку використання великих літер таке слово або група слів обов'язково привертають увагу), то для нього загальний зміст тексту вже випливає із цього слова; виділене слово набуває семіотичної, воно, як і заголовок тексту, стає знаком того фрагменту, в якому вжито. Напр.:

Банзай відчув СВІДОМІСТЬ, РОЗУМ тієї істоти, набагатовищої, древньої, яка сама по собі була богом, вічністю і началом Зла. Він кричав, кричав, КРИЧАВ, незважаючи ні на що, тому що один вигляд цього пожирача вимірів підсував розум на небезпечну віdstань до прірви безумства.

*(Л. Дереш. Кульм).*

На нашу думку, виділення великими літерами окремої частини тексту (переважно невеликої за обсягом) не тільки репрезентує кілька значень, а й свідчить про здатність виділеного текстового компонента репрезентувати кілька змістів одночасно. Семіотичність тексту відрізняється від звичайної полісемічності в тому плані, що певна одиниця не лише має потенційну здатність передавати різні значення залежно від загального контексту, а й в одному контексті виступати в кількох значеннях. Може, саме це є причиною рідкого використання виділень великими літерами: виділені таким чином текстові компоненти набувають особливої семантичної ваги і змушують інакше сприймати та розуміти текст, тобто в силу власної підвищеної семіотичності вони змінюють вектор процесу сприйняття тексту. Реципієнт сприймає виділений компонент, потім загальний текст, а для тлумачення змісту тексту співвідносить обидва значення, причому керуючим моментом тут є зміст виділеного компоненту.

**Жирне накреслення** основного тексту зустрічається рідше, але є все ж таки поширеним в аналізованих текстах. Напр.:

Базар не здохне ніколи, бо він не є ані спорудою, ані місцем, він не є навіть організацією суспільства. **Базар** — це горизонтальний спосіб висловлювання.

*(В. Єшкілев. Пафос).*

Використання жирного накреслення можливе тоді, коли в тексті часто вжито інші засоби, наприклад, курсив, але є потреба привернути

ти увагу читачів до певного текстового фрагменту іншого типу. Так, у романі В. Єшкілєва “Пафос” є частотним вживання саме курсивного накреслення для інтертекстуальних елементів; російськомовного тексту, переданого українською абеткою; або окремих слів, що мають підвищено семантичну вагу. Коли ж перед нами текстовий фрагмент, який треба логічно виділити, тобто на нього падає логічний наголос, то автор використовує жирне накреслення. Напр.:

Ні, ти чула, мала, **вони за нами приїхали!** — розлючена Анджела кидає подушку через всю кімнату”.

(В. Єшкілев. *Пафос*).

У цьому випадку за допомогою виділення передано особливу інтонацію, властиву цій фразі в розмовному мовленні. Отже, жирне накреслення здатне передавати елементи розмовного мовлення, тобто інтонаційне забарвлення фрази, тим самим стираючи межі усної та писемної форми мовлення, об’єднуючи текст і мовлення. Текст + мовлення, на думку багатьох дослідників, і становлять ту комунікативну єдність, яку ми називаємо дискурсом [8, 89-90].

**Згущення/роздядження** тексту вживають здебільшого в поєднанні з іншими засобами. Проте зрідка трапляються і випадки власне згущення/роздядження, причому переважає роздядження тексту. Напр.:

Не хочу тебе задіти, Юра, але той твій Пітер Гемміл — то є музика для дебілів, повний несмак.

(Л. Дереш. *Кульм*).

Такі виділення, на нашу думку, не дуже помітні в тексті творів, вони не настільки привертають увагу, як інші.

У тексті може бути одночасно поєднано кілька власне текстових засобів візуалізації. Поєднання трапляються двох типів: по-перше, один елемент тексту одночасно виділений кількома способами; по-друге, в одній фразі або надфразній єдності поєднано одночасно кілька елементів, виділених у різний спосіб.

Якщо один елемент має подвійне чи потрійне виділення, то поєднано здебільшого курсив і жирне накреслення, курсив і розрядження тексту, великі літери і жирне накреслення, великі літери і курсив. Наведемо лише деякі приклади: поєднання курсиву з великими літерами: *Дарця була стороннім глядачем, а точніше — ДВЕРИМА, які випустили у макрокосм незвідану силу, що жила в білому світлі.* (Л. Де-

реш. Культ); поєднання курсиву з жирним накресленням: Ні, хай би хто-небудь усе ж пояснив: якого **чорта** було родитися на світ жінкою (та ще й в Україні!)... (О. Забужко. Польові дослідження з українського сексу). Ми не зустріли використання потрійного виділення, але теоретично це цілком можливо, хоча і є показником надмірної текстової візуалізації.

У другому випадку різноманітні візуальні засоби є поєднаними в одній текстовій одиниці, причому деякі елементи можуть мати і подвійне виділення. Напр.: жирне накреслення і великі літери: Корват раптом згадує виступ нахабнички Цирулик (**все має бути зачинено!**), і повторює вже нечутно, для ІНШОГО СВІДКА: “Так!” (В. Єшкілев. Пафос); курсив, великі літери і розрядження тексту: *“Навіщо я його взяв?” — спитав сам у себе. — Є якісь листи? Чому та тупа скотина не каже, що до мене прийшли листи?”* (Л. Дереш. Культ).

Курсив, великі літери, жирне накреслення та згущення/розрядження тексту є власне текстовими засобами візуалізації, тому що вони стосуються знаково-графічного рівня тексту, його матеріальної фіксації. Інші засоби візуалізації використовують як додаток до основного тексту, вони є позатекстовими у вузькому розумінні, тобто їх розташовано не в основному тексті, а поза його межами. Таких засобів налічуємо менше, ніж в попередній групі, і вони є менш поширеними.

**Підкреслення** вживають дуже обмежено в художньому тексті. Напр.:

“Господи, куди ж далі?” — так було підписано шкіц, який вона підгледіла в його робочому альбомі, необачно залишенному на видноті...  
(О. Забужко. Польові дослідження з українського сексу).

У наведеному прикладі підкреслено цитату, яку подано як фрагмент тексту з художнього світу твору, це не читацький інтертекст, а інтертекст геройні. У розглянутому романі О. Забужко підкреслення використано кілька разів виключно у такій функції. Проте інші автори підкреслення не вживають, а за подібних умов виділяють текст курсивом. Пор.:

Колись, у дні котроїс там приголомшливої весни, коли вона ще не вміла псувати шкіру жінок, Артуріві майже несвідомо написалося безвідповідальне і патетичне *“Ані слова про смерть. Це всього тільки форма // з вічним змістом: життя і джмелі і роса”*.

(Ю. Андрушович. Дванадцять обручів).

Річ у тому, що підкреслення як позатекстовий елемент привертає більшу увагу, ніж власне текстові — курсив, жирне накреслення, великі літери, тому його і слід вживати обмежено.

До позатекстових візуальних засобів ми також відносимо **абзацний поділ і візуальну фрагментацію** тексту (тут не йдеться про мовленнєве явище — актуалізацію тексту, виявами якої є парцеляція та сегментація). Маємо на увазі таку графічну репрезентацію тексту, яка має архітектонічну природу, тобто текст розчленовано на фрагменти відповідно до його семантичної специфіки. У таких випадках інформацію подано своєрідними блоками, що характеризуються цілісністю і зв'язністю. Традиційно таке подання матеріалу було притаманне художнім творам специфічної жанрової природи — епістолярним або щоденниковим, — коли текстовий поділ було концептуально зумовлено. В аналізованих текстах подібне членування не залежить від жанрової своєрідності твору, а частіше пов'язане з його семантикою. Напр.:

Северин змерз у ноги. Він подивився на повіки Птахи — на них висвічувалися відбитки полум'я, і перетиналися тіні складних гілок дерева...

.....

.....

бліі стовбури буків, смердюча рідина на мокрому каштані, гладка і слизька кора перемоченого горіха, ліс вічної осені, археологічні зрізи падолистів...

(Т. Прохасько. *Лексикон таємних знань*).

У наведеному прикладі, крім звичайної текстової фрагментації за допомогою абзацних відступів, додано графічні засоби — два рядки крапок, що розривають речення посередині, нібито створюючи в ньому велику інтонаційну та смислову паузу.

Якщо автор прагне представити текст специфічно, так, щоб певний фрагмент тексту суттєво відрізнявся від основного тексту, використовують здебільшого позатекстові засоби — колонки, крапки, зірочки, великі пробіли, низку тире тощо. Саме такі засоби характеризуються підвищеною візуалізацією: під час їх використання на реципієнта діє насамперед форма, а не зміст.

Отже, розглянуті засоби візуалізації можуть виконувати різноманітні функції у тексті, проте можна помітити у цій загальній поліфункціональністі прагнення розширити межі звичайного тексту. Якщо

узагальнити прояви, підпорядковані цій тенденції, то можна стверджувати, що засоби візуалізації є своєрідними дискурсивними маркерами, тому що вони здатні орієнтувати текст на позамовну дійсність, на реципієнта; бути показниками інтертекстуальних елементів і зв'язків; надавати тексту підвищеної семіотичної і уможливлювати розуміння тексту як знака ситуації; розставляти логічний наголос і навіть додавати інтонаційне забарвлення, що має семантичне навантаження.

Усі ці ознаки притаманні не тексту у вузькому розумінні терміна, а дискурсу, який є “мовленням, зануреним у життя”; консистуативним буттям тексту; поєднанням тексту і мовлення; усною формою мовлення; процесом, а не результатом мовленнєвої діяльності тощо — залежно від позицій учених у визначенні дискурсу [12, 68-70]. Кожен з аспектів тлумачення дискурсу репрезентовано одним із розглянутих засобів візуалізації. Прагнення максимально унаочнити текст є ознакою художніх творів рубежу століття, навіть автори, які раніше обмежено використовували візуальні засоби, у своїх останніх творахроблять це набагато частотніше (напр., Ю. Андрухович). Ми вбачаємо в цій тенденції прагнення створити не текст, а дискурс уже на рівні відчуття, а не лише розуміння. Ю. С. Степанов зазначає відносно художнього тексту: “Текст, наприклад текст роману, є... саме текстом, зв’язною сукупністю висловлень, а дискурсом роману буде картина світу, що створена за допомогою саме цього тексту...” [13, 36], визначаючи художній дискурс як можливий світ, світ певного художнього твору. Якщо автор починає творення власного світу на графічному рівні, на рівні візуального сприйняття тексту, він надає такому тексту ознаки дискурсу. Ми не ототожнюємо поняття текст/дискурс, проте вважаємо, що сучасна література репрезентує тенденцію усунення рамок між цими двома явищами. Наявність у тексті художнього твору засобів візуалізації графічного типу — дискурсивних маркерів — дозволяє говорити про створення дискурсу як художньої картини світу.

Отже, ми вважаємо, сучасний художній текст відбиває зміни культурної парадигми, які можна визначити як загальний перехід від тексту до дискурсу. В методології науки цей перехід уже було здійснено, коли дослідники звернулися до розгулу розмовного мовлення, мовленнєвої діяльності, комунікації і — як наслідок — до вивчення дискурсу — поняття, що охоплює зазначені аспекти мовознавчих розві-

док. Художній текст репрезентує ці зміни як процес поступового переходу від статичного зображення художньої картини світу текстовими засобами (речення, надфразні єдності, моделі ситуацій) до динамічного дискурсу, до стирання меж між художньою та об'єктивною реальністю. Першими проявами цієї тенденції ми і вважаємо візуалізацію тексту.

### Цитована література

1. Валгина Н. С. Теория текста. — М.: Логос, 2003. — 280 с.
2. Воробьева О. П. Текстовые категории и фактор адресата. — К.: Вища школа, 1993. — 234 с.
3. Загнітко А. П. Теоретична граматика української мови: Синтаксис. — Донецьк: ДонНУ, 2001. — 662 с.
4. Колегаева И. М. Текст как единица научной и художественной коммуникации. — Одесса: Редакционно-издательский отдел областного управления по печати, 1991. — 122 с.
5. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктуралізму. — М.: Прогресс, 2000. — С. 427-457.
6. Кун Т. Структура научных революций. — Изд. 2-е. — М.: Прогресс, 1977. — 302 с.
7. Лотман Ю. М. Текст у тексті // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. — 2-е вид. — Л.: Літопис, 2001. — С. 581-595.
8. Макаров М. Л. Основы теории дискурса. — М.: Гнозис, 2003. — 280 с.
9. Партико З. В. Загальне редактування: Нормативні основи. — Львів: Афіша, 2001. — 416 с.
10. Різун В. В. Аспекти теорії тексту / Різун В. В., Мамалига А. І., Феллер М. Д. Нариси про текст: Теоретичні питання комунікації і тексту. — К.: Редакційно-видавничий центр “Київський університет”, 1998. — С. 5-59.
11. Селиванова Е. А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации. — К.: ЦУЛ, Фитосоціоцентр, 2002. — 336 с.
12. Серажим К. С. Дискурс як соціолінгвальне явище: методологія, архітектоніка, варіативність. — К.: КНУ, 2002. — 392 с.
13. Степанов Ю. В мире семиотики // Семиотика: Антология / Сост. Ю. С. Степанов. — Изд. 2-е. — М.; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. — С. 5-42.
14. Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. — М.: Агар, 2000. — 264 с.

*Анатолій Жаборюк*



## НАЦІОНАЛІЗМ ЯК ІДЕОЛОГІЯ ВІДРОДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІЇ І УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Як відомо, ще Вінston Черчіль назвав націоналізм рушійною силою світових подій нашого часу. І він не помилився. Реалії новітньої історії повністю підтверджують сказане видатним державним і політичним діячем Великобританії. Сьогодні уже ніхто не зможе заперечити того знаменного факту, що не класова боротьба, як то твердили основоположники марксизму, а національні інтереси й суперечності, і, передусім, боротьба пригноблених народів за своє національне визволення були тим основним джерелом енергії, якою рухався локомотив історії протягом всього ХХ століття. Саме в результаті цієї боротьби, яка охопила цілі континенти і проходила під гаслами націоналізму, відбулася одна з найважливіших подій нашого часу — крах світової колоніальної системи. Одна за одною зникали з карти світу колись могутні колоніальні імперії, які ще вчора здавалися вічними, а на їхньому місці виникали все нові й нові незалежні держави. Нестримний натиск націоналізму продовжується й сьогодні, про що свідчать події у так званих “гарячих точках” планети — на Близькому Сході, на Балканах, в Північній Ірландії, а також на терені колишнього Радянського Союзу, зокрема в Таджикистані й Чечні. Націоналізм став світовою проблемою, а його програмні положення — важливим фактором оновлення світу.

Слово “націоналізм” для нас, українців, зокрема людей старшого покоління, які пережили трагічні десятиліття імперсько-більшовицької диктатури, ще зовсім недавно було страшним словом. Без перебільшення можна сказати, що його боялися навіть вимовляти вголос, щоб не накликати на себе біди. І це можна зрозуміти, адже людину, звинувачену у так званому українському буржуазному (?) націоналізмі, найчастіше абсолютно безпідставно, неминуче чека-

ла якщо не смерть від кадебістської кулі, пущеної в потилицю, то, що ще страшніше, — повільна мученицька смерть в одному з численних гулагів.

Для правлячої верхівки Радянського Союзу, яка виношувала плахи створення світової (звичайно ж Російської) імперії, не було небезпечнішого ворога, ніж націоналізм. А тому й не дивно, що ідеологи тоталітарної комуністичної системи робили все можливе й неможливе, аби дискредитувати, очорнити націоналізм, виставити його в найнепривабливішому вигляді. В хід йшло все, в тому числі й відверта брехня й пряма фальсифікація. Націоналізм послідовно й цілеспрямовано трактувався ними як щось неприродне, вороже людській цивілізації, злочинне, а тих, хто поділяв націоналістичні ідеї, іменували не інакше, як бандитами, вбивцями, запроданцями Батьківщини, агентами іноземних розвідок тощо. Особливо полюбляли комуно-імперські ідеологи ототожнювати український націоналізм з фашизмом за аналогією, очевидно, з гітлерівською нацистською партією, “забувачами” при цьому, що вона була ще й соціалістською. Абсурдність такого ототожнення очевидна. В основі гітлерівської расової теорії нацизму лежала теза про винятковість німецької нації, вищість її над іншими націями, на пропаганді звіриної ненависті до них. Прагнути здійснити свої бредові плани — завоювати світ, фашизм не зупинявся навіть перед знищеннем цілих народів. Досить згадати при цьому трагічну долю мільйонів євреїв, замордованих у концтаборах і спалених у душогубках. Якщо вже дотримуватись правди, то не український націоналізм, а швидше російський великородзяній комуношовінізм зрідні фашизму. Адже для здійснення своєї мети — створення світової комуністичної наддержави — російський імперіалізм теж здійснював геноцид по відношенню до інших народів і в першу чергу по відношенню до українського народу. Різниця лише в тому, що фашизм мало турбувався своєю репутацією, відверто декларуючи свої людиноненависницькі наміри, тоді як російський комуно-шовінізм діяв хитро, підступно, прикриваючись гаслами про “дружбу народів”, “пролетарський інтернаціоналізм”, особливу “собірательну” місію російської нації, яка, мовляв, тільки й думає про те, щоб облагоденствувати інші, сусідні з нею народи. Що це було за благоденстві, ми тепер добре знаємо. Мільйони українців — розстріляних, замучених голодомором, замордованих каторжною працею в сибірських руд-

никах — такий сумний результат зворушливого піклування російських шовіністів про український народ.

Український націоналізм не має нічого спільного з фашизмом, як, зрештою, і з російським шовінізмом, уже хоч би тому, що йому ніколи не була притаманна агресивна, завойовницька суть. Український народ ніколи нікого не завойовував і не гнобив. Навпаки, він сам змушений був протягом довгих століть вести виснажливу боротьбу проти іноземних завойовників, відстоюючи своє природне право на вільний і незалежний розвиток. Якщо шукати відповідника до поняття “український націоналізм”, то таким відповідником швидше всього буде таке всім зрозуміле поняття, як патріотизм. Адже українські націоналісти — це передусім патріоти, люди, які самовіддано люблять свій народ, понад усе ставлять його незалежність, волю, добробут, дбають про розвиток рідної мови, національної культури, народних традицій. Виходячи з такого розуміння націоналізму, а воно повністю відповідає справжній його суті, до націоналістів беззастережно можна віднести весь цвіт української нації, а не лише тих, хто формально належав чи належить до тієї чи іншої націоналістичної організації. Богдан Хмельницький, Іван Мазепа, Тарас Шевченко, Іван Франко, Леся Українка, Микола Лисенко, Марія Заньковецька, Сергій Васильківський, Микола Зеров, Іван Труш, Михайло Бойчук, Микола Хвильовий, Богдан Лепкий, Петро Григоренко, Іван Багряний, Василь Стус — всі вони, як і багато інших видатних представників української національної еліти, в душі своїй були націоналістами, оскільки були гарячими українськими патріотами. Чимало з них саме за цей “гріх” жорстоко поплатилися.

Український націоналізм, як ідеологія, виник не на пустому місці і не є породженням чисто апріорним. В його підґрунті — нескорений, вільнолюбний дух українського народу, його прагнення будь-що вирватися з колоніального рабства, відродити втрачену у свій час державну незалежність. Заслугою засновників українського націоналізму, його ідеологів є те, що вони зуміли глибоко проникнути у вільнолюбну душу свого народу, пройнятися його заповітними мріями й бажаннями, осмислити його довготривалу героїчну боротьбу за волю й незалежність і розробити, теоретично обґрунтувати шляхи і засоби реалізації цих мрій і бажань. Ідеологія українського націоналізму, її теоретичні постулати — це той дороговказ, якому слідували краї

сини й дочки українського народу у найважчі періоди боротьби за волю і державну незалежність України і повинні йти сьогодні, коли вирішується питання про те, як і яку Україну нам треба будувати.

Як відомо, серцевиною ідеології українського націоналізму, наріжним її каменем, є вчення про націю як про найдосконалішу форму суспільного організму, найвищий тип людської спільноти. Націоналізм — це, власне, філософія буття нації і, разом з тим, запорука її здоров'я і безсмертя. Інтереси нації націоналізм ставить вище за всі інші суспільні інтереси: економічні, політичні, партійні, регіональні, конфесійні, в тому числі й вище інтересів конкретної особистості. Високо ставлячи права людини, готовий боронити ці права всіма можливими засобами, націоналізм, разом з тим, стверджує ту незаперечну істину, що права людини не можуть бути захищені, якщо не будуть захищені права нації. Сумні факти нашого українського сьогодення підтверджують такий висновок. Адже скільки б не проголошувалося, скажімо, право українського народу на освіту рідною мовою, це право залишиться пустою декларацією, якщо не буде в тому чи іншому населеному пункті української школи, як це має місце сьогодні в багатьох містах і селах Півдня і Сходу України.

Ось чому сьогодні необхідна щоденна наполеглива боротьба за те, щоб українська нація, нація корінна, автохтонна, зайніла домінує ч становище в своїй країні і український народ став врешті-решт справжнім і єдиним господарем на своїй споконвічній землі. Сьогодні це природне й законне право українського народу ще далеко не реалізоване, оскільки в його руках немає основного — реальної влади. Адже не секрет, що у владних структурах як у центрі, так і на місцях спостерігається засилля людей некорінної національності, для яких ідея національної незалежності є не тільки далекою, а й небажаною. Таке ж становище спостерігається і в збройних силах та органах правопорядку, не кажучи вже про парламент, з трибуни якого нерідко звучать відверто антиукраїнські виступи й заяви. Ситуація, як бачимо, невтішна, особливо якщо врахувати сьогоднішній моральний стан української нації.

Націоналізм вчить, що нація лише тоді зможе повною мірою зреалізувати себе, якщо вона морально здорована і являє собою цілісний згуртований суспільний організм. Що стосується української нації, то вона сьогодні важко хвора, що є наслідком її багатовікового ціле-

спрямованого нищення. По-перше, вона роздирається гострою боротьбою різних, ворожих одна одній ідеологій. Їх принаймні три: комуністична, яка зберегла ще певний вплив на частину населення, головним чином людей старшого покоління, ліберально-космополітична (термін І. Дзюби), репрезентована представниками зденаціоналізованих кіл, та націонал-патріотична, ідеї її сповідує національно найбільш свідома частина українського народу. По-друге, негативно позначається на стабільноті нації розкол української церкви, поділ її на ворогуючі конфесії, що теж є наслідком несприятливих історичних обставин, в яких тривалий час перебував український народ. Ситуація ускладнюється й тим, що значна частина українців, передусім жителів міст, зросійщена, національна свідомість їх притуплена. Зневіра в свій народ, в перспективу його відродження й подальшого успішного розвитку як окремого етносу, громадянська інертність, байдужість до долі України дають ще про себе знати на кожному кроці. У багатьох людей притуплено або повністю атрофовано почуття національної гідності, без якого неможливе існування будь-якої нації. А якщо до цього додати ще й наявність п'ятої колони, агресивність якої все зростає, то вимальовується ситуація, яку інакше не назвеш, як загрозливо.

Вихід один — необхідна мобілізація зусиль національно свідомих, патріотично настроєних кіл українського суспільства на об'єднання, консолідацію нації навколо важливої загальнонаціональної інтегруючої ідеї. Таку функцію може виконати лише висунута і обґрунтована ідеологами націоналізму Національна ідея. Суть її полягає в тому, що відродження української нації можливе лише на основі історичного досвіду і національних традицій українського народу.

Український народ — древній народ, коріння його сягають початків європейської цивілізації. Необхідно остаточно розвіяти міф про так звану “спільну колиску”, вигаданий російськими шовіністами, згідно якого український народ сформувався з буцімто колись єдиного руського народу одночасно з народами російським і білоруським, після того, як минула татаро-монгольська навала. Адже цей міф не має нічого спільногого з історичною правдою. А правда ця полягає в тому, що українці і росіяни одним народом ніколи не були, оскільки спільний розвиток перервався ще на далекому племінному рівні. Український народ, власне уже як народ, сформувався раніше росій-

ського, ще в період з VI по XI ст. на території Середнього Подніпров'я на етнічній базі тих східнослов'янських племен, які становили основу автохтонного населення Київської Русі (поляни, древляни, сіверці, дулуби та ін.), тоді як народ, який згодом присвоїв собі ім'я великоруського, сформувався лише в IX-XI ст., до того ж в зовсім іншому регіоні і на базі інших східнослов'янських і не слов'янських племен. Наші предки першими з східних слов'ян стали на шлях цивілізованого розвитку, прийнявши християнство і створивши обширну середньовічну державу — Київську Русь, яка рівнем своєї могутності й культури достойно змагалася з самою Візантією. Славетна історія Київської Русі, — як і її багатоюша культурна спадщина, — це наша, українська історія, наша, українська спадщина. У нас її в свій час силою й підступністю відбрали злі сусіди, цинічно й безсоромно оголосивши своюю власністю, як, зрештою, і саму назву нашого народу. Правду про це, яку довго тримали під забороною, повинен знати наш народ і, передусім, молоде покоління українців, щоб воно могло пройнятися почуттям гордості за свою Прабатьківщину і її видатних державних мужів — великих князів Володимира — Святителя Руси-України та Ярослава Мудрого, які уміли мислити масштабно, по-державницьки, далекоглядно. Відродження державницьких традицій Київської Русі — це те, що надихало Богдана Хмельницького, Івана Мазепу, Михайла Грушевського, Симона Петлюру, провідників ОУН Євгена Коновальця, Андрія Мельника, Олега Ольжича та інших видатних діячів визвольного руху в їх боротьбі за незалежність України і що мусить надихати нас сьогодні в процесі розбудови Української держави.

Давні демократичні традиції українського народу, який дав світові конституцію Пилипа Орлика — одну з перших і найдемократичніших в тодішній Європі; світова хліборобська слава українського селянства, яке колись кормило добру половину населення Європи, а нині поставлено в такі умови, що невзвмозі прокормити самого себе; вірність високим принципам християнської моралі; міцність сім'ї і святість родинного вогнища; традиційний потяг до освіти й науки, що так яскраво проявився ще в добу першого українського Відродження в середині XVII століття, коли був заснований перший у Східній Європі вищий навчальний заклад — знаменита Острозька школа, — все це, як і багато чого іншого, чим збагатив український на-

род європейську і світову цивілізацію, повинно ввійти в поняття “Національна ідея” і лягти в основу відродження української нації. Тільки при такій умові зможе повністю зреалізуватися заповітна мрія одного з перших речників національної ідеї — Т. Шевченка про “сім” ю вольну, нову”, і українська нація по праву посяде належне їй місце в ряду інших цивілізованих націй.

Однак, щоб це збулося, необхідно, щоб гарантом реалізації національної ідеї стала держава, в якій український народ, як народ корінний, автохтонний, був єдиним і повноправним господарем. У цьому переконує історичний досвід переважної більшості європейських держав, які сформувалися, утвердилися і послідовно просувалися по шляху прогресу саме завдяки створенню власних національних держав і під їхнім безпосереднім захистом. Ті ж нації, яким в силу несприятливих історичних обставин не вдалося створити своїх унітарних держав, опинилися у важкому стані і змушені були вести тривалу і виснажливу боротьбу за виживання. До таких націй, на жаль, належить і наша українська нація.

Ось чому сьогодні, коли Україна стала незалежною, так важливо домагатися, щоб вся повнота влади в ній була зосереджена в руках її корінного етносу. А це значить, що всі провідні владні посади повинні посісти люди з високою національною свідомістю, справжні патріоти, інтереси України для яких понад усе. Лише за цієї умови можна сподіватися, що Україна стане takoю державою, якою ми бажаємо її бачити: державою європейського типу, демократичною, економічно могутньою, правовою, з захищеними кордонами і незалежною зовнішньою політикою.

Унітарний характер Української держави не повинен нікого лякати. Адже такий статус мають фактично майже всі європейські держави. Український народ формувався на своїй споконвічній території, століттями жив і господарював на ній, розвивав свою культуру, племкав свою мову, дав назву своїй землі. А тому право українців на свою національну територію ніхто не може заперечити, а тим більше — відібрати. Констатуючи право української нації на домінуючу роль в своїй державі, націоналізм не заперечує права інших етносів жити в Україні і користуватися благами її щедрої землі нарівні з корінним етносом. А саме в цьому звинувачують націоналістів його вороги і фальсифікатори.

Як відомо, в етнічному відношенні населення України не однорідне, поряд з основним етносом — українцями — в ній проживають і люди інших національностей, так звані національні меншини. Кількісно вони становлять близько 20 відсотків населення країни, що робить проблему національних меншин вельми актуальною. Ідеологія націоналізму передбачає лише один шлях вирішення цієї проблеми: етнічні інтереси національних меншин повинні бути захищені державою у відповідності з міжнародним правом. Однак при цьому багато залежатиме від самих національних меншин, від їх ставлення до країни й народу, які дали притулок на своїй землі. Визнання України своєю Батьківщиною, активна участь у розбудові Української держави, повага до національних традицій українського народу, його культури, мови забезпечить національним меншинам рівні права з українцями, вільний розвиток їх власних національно-культурних потреб. У такому випадку вони матимуть повне право вважати себе рівноправною складовою частиною української нації. Адже поняття нація вживається у всіх цивілізованих країнах світу не лише в етнічному, а й у державному значенні.

Нарешті ще одна, чи не найболячіша проблема — проблема мови. Загальноприйнято вважати мову одним з основних, визначальних складових нації. Без мови нації бути не може. Втратив народ свою мову, і як окремий етнос він умирає. Немає потреби ще раз детально переповідати сумну історію багатовікового знущання над українською мовою — вона загальновідома. З болем в серці і з тривогою в душі відзначимо лише, що й сьогодні, в уже незалежній Україні, становище її не набагато покращало. Адже закон про мови, яким передбачено повсюдне і обов'язкове функціонування української мови як мови державної, по суті, не виконується. Більше того, він нерідко відверто ігнорується навіть членами уряду й парламенту, не кажучи вже про функціонерів місцевої влади, зокрема в Східному та Південному регіонах, де державною мовою фактично продовжує залишатися російська мова. Російською мовою й сьогодні ведеться викладання в багатьох школах і майже у всіх вузах. Відкриття кожної нової української школи зустрічає шалений опір не лише з боку воякових антиукраїнських елементів, а й окремих представників органів народної освіти. Українська преса ледь животіє, тоді як російською переволнені всі газетні кіоски. Не зникала загроза офіційного запроваджен-

ня двомовності під прикриттям так званої мови офіційної. Все це не може не викликати серйозного занепокоєння в стані національно свідомих кіл українського суспільства і вимагає від них рішучих і активних дій. Передусім, необхідно посилити тиск на владу з боку всіх партій і громадських організацій націонал-патріотичного спрямування з метою змусити її вжити реальних заходів, спрямованих на захист і розширення сфери функціонання державної мови. Настав час підбити підсумки виконання закону про мови і винних в його ігноруванні притягти до відповідальності. Сьогодні стало ще більш очевидно, що без державного захисту українській мові не вижити, і в результаті під назвою Україна на карті Європи може з'явитися ще одна Російська держава.

Разом з тим необхідна активна і цілеспрямована роз'яснювальна робота серед широких верств населення, зокрема в плані поваги й любові до рідної мови, усвідомлення її особливої ролі як в житті окремої людини, так і нації загалом. Адже рідна мова, як про це свідчать найновіші досягнення генетики й психології, закладена в корі головного мозку людини у вигляді коду і генетично передається від батьків до дітей. А це значить, що нерідна мова, якщо вона засвоюється людиною в ранньому віці раніше рідної, не тільки не сприяє розумовому розвиткові, а й певною мірою гальмує його. Повну рацію мав видатний український лінгвіст О. О. Потебня, коли твердив, що мислення людини повинне формуватися на ґрунті рідної мови. Хотілось б, щоб це зрозуміли ті українці, які, відчуравшись рідної мови, з самого народження відлучають від неї й своїх дітей, тим самим наносячи непоправної шкоди їх інтелектуальному розвиткові. А значить — і рідному народові загалом.

Україна нині переживає критичний період своєї історії, коли вирішується доленосне для неї гамлетівське питання: бути їй цивілізованими европейською країною, а її народові вільним і щасливим, чи знову поглине її страшна безодня тоталітаризму, національного безправ'я, зліднів і безнадії.

---

## ОДЕСИКА

---

*Федір Самойлов*



### З ІСТОРІЇ СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНОГО ЖИТТЯ ОДЕСИ ПОЧАТКУ ХХ СТ.: ВИЗВОЛЬНІ РУХИ

На початку ХХ ст. в Російській імперії активізуються національні, робітничий, ліберальний, студентський рухи, спрямовані проти існуючого режиму. Цілі кожного з них — різні, і тому розгортались вони переважно самостійно, відокремлено один від одного, але все частіше відбувалось поєднання зусиль різномірних в соціальному відношенні сил в намаганні домогтися від царату поступок чи докорінних змін існуючої системи.

В означений час в Одесі, як і на Україні в цілому, все помітнішим стає український національний рух. В кінці XIX ст. він ще мав переважно культурницький характер. Основною організацією, що об'єднувала, згуртовувала в цей час свідоме українство, залишалась Громада. Після Київської, Одеська Громада, куди входила передова українська інтелігенція міста, була другою в Україні за чисельністю і активністю. Серед її членів були такі відомі на той час громадські діячі як Олександр Русов, його дружина Софія Русова, багатий поміщик Євген Чикаленко, викладач реального училища І. Л. Руденко, інспектор цього ж училища О. В. Крижанівський, викладач Вищих жіночих курсів і військової школи Л. С. Синявський, учитель комерційної школи і жіночих гімназій В. М. Гринчевський, математик П. І. Злоchanський, викладач Новоросійського університету фізик О. І. Немировський, професор хімії Е. В. Вернер, громадовець 1870-х рр., тоді ще студент, а з часом професор геології М. Д. Сидоренко, вчителі К. А. Іващенко, О. А. Гармашова, П. Г. Ніщинський та ін. Другу значну групу членів Громади складали урядові чиновники, переважно з ліберального на той час міністерства фінансів, де департаментом за-відував П. І. Ковалевський, який з прихильністю ставився до ідеї відродження духовності українського народу. До цієї групи належали:

М. О. Шостаковський, М. І. Білінський, О. П. Федоренко, П. Т. Климович, талановитий художник-гравер О. О. Ждаха та ін.

Душою Одесської Громади був відомий бібліограф, фольклорист, літературознавець, публіцист, автор історичних повістей, видавець збірника "Рада" М. Ф. Комаров. Широко відомими в Одесі стали його книжки "Т. Шевченко в літературі і мистецтві" (1903), "Українська драматургія" (1906) із додатком 1912 р., "Вінок Шевченкові з віршів українських, галицьких, російських, білоруських і польських поетів" (1912) та ін. Чимало душі і часу вклав М. Комаров у семитомне видання творів Степана Руданського, зберігши його спадок. В одеських газетах він друкував російською мовою твори І. Франка.

Одним з видатних членів Одесської Громади був С. П. Шелухин. Родом з Полтавщини, він закінчив Лубенську класичну гімназію, потім — фізико-математичний і юридичний факультети Київського університету. Тривалий час працював в судових відомствах Єлісаветграда, Кам'янець-Подольська, Кишинева. В 1899 р. С. Шелухин переїздить до Одеси, де обіймає посади прокурора і судді протягом всього передреволюційного періоду. С. Шелухин був надзвичайно авторитетним науковим і громадським діячем: автором 60-ти статей з історії України, членом Одесського товариства історії та старожитностей, Одесського юридичного і бібліографічного товариств.

Відомим діячем Одесської Громади був А. Ніковський, який в роки відродження Української держави був міністром уряду. В 1902 р. в Громаду увійшов оригінальний письменник, видавець і громадський діяч, лікар за фахом І. Липа, батько відомого патріота, поета та лікаря Ю. Липи. В часи Центральної Ради І. Липа був українським комісаром Одеси, а в 1919 р. — міністром віросповідань УНР [1, 93-100, 104-105].

Революція 1905-1907 рр. викликала пожвавлення національного руху. За короткий час в Наддніпрянській Україні виникає декілька десятків культурно-просвітницьких товариств — "Просвіт", які раніше існували лише в Галичині. Вони ставили собі за мету сприяти розвитку української культури і підвищення національної свідомості шляхом освіти рідною мовою, створення національних шкіл, бібліотек, лекцій, вистав, книготоргівлі та ін. Ініціювали відкриття в Одесі "Просвіти" члени Громади, які на зборах 30 жовтня 1905 р. прийняли рішення про її утворення. В одеську "Просвіту" входили люди ши-

роко відомі в місті: С. Шелухин — член Одеського окружного суду, Д. Сигаревич — директор міського сирітського притулку, І. Липа — письменник, санітарний лікар, П. Зелений — міський голова, Т. Климович — член міської управи, Ф. Шульга — секретар Одеської міської управи, Г. Панченко — присяжний повірений, Я. Пономаренко — викладач художнього училища, М. Комаров — колезький асесор.

На перших же зборах було ухвалено проект статуту і обрано правління у складі І. Луценка, С. Шелухина, І. Бондаренка та Е. Клюге. Головою правління було обрано доктора І. Луценка. 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. на перших офіційних загальних зборах товариства, що на той час нараховувало 158 чоловік, було обрано правління, головою якого залишився І. Луценко, його заступником — С. Шелухин. Було затверджено склад ревізійної комісії, обрано скарбника та секретаря [2, Ф. 2, оп. 1, спр. 3221- а, арк. 1-4].

Не зважаючи на спротив влади і поліції, просвіттяни почали видавати свою газету, яка протягом трьох місяців виходила під різними назвами. Перша вийшла самочинно 1 січня 1906 р. під назвою ”Народне діло”, основна частина матеріалів якої була надрукована українською мовою. Влада дала поліції наказ заарештовувати і знищити весь тираж. Широка хвиля протестів проти цього розпорядження дозволила зберегти видання газети. З січня міська влада уступила і 8 січня 1906 р. одесити отримали першу в історії міста офіційно дозволену українську політичну, економічну, наукову і літературну газету ”Народна справа”. Редактором обох газет був І. Луценко. Майже половину номера посідали матеріали про перше українське віче в Одесі, подавалися виступи на ньому Д. Шелухина і Д. Сигаревича. Відзначалось, що перший промовець, зупинившись на історичних віках, 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 викладала і зміст промови Д. Сигаревича, який з надією відзначав, що ”український народ сам допоможе зробити велике діло єднання російських народів на грунті

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 русифіаторської політики [15, 125-126]. І цей номер газети за розпорядженням влади був заарештований. Просвітяни домоглися дозволу на видання української газети "Вісті". В лютому-березні 1906 р. вийшло 5 номерів газети, після чого вона була заборонена. Видання українських газет в Одесі надовго припинилось.

Одеська "Просвіта" багато уваги приділяла лекційній пропаганді культурних здобутків українського народу. 13 грудня 1906 р. Д. Сигаревич прочитав реферат про Петра Могилу, але його обговорення було зірвано забороною поліцейського чина. В 1907 р. великим успіхом користувались лекції про творчість І. Котляревського, Т. Шевченка, І. Нечуя-Левицького. Десять лекцій з циклу "Історія України-Русі" прочитав протягом року С. Клепацький. В роботі "Просвіти" брав участь її почесний член, приват-доцент Новоросійського університету О. С. Грушевський.

Не зважаючи на утиски і перешкоди, товариство розгорнуло широку діяльність в українській справі: проводились літературно-музичні вечірки, діяла драматична студія, яка підготувала декілька вистав п'єс українських авторів, з концертами виступав просвітянський хор, члени наукової секції "Просвіти" виступали перед громадськістю міста з рефератами на історичні, літературні, фольклорні, медичні та ін. теми. Всього було прочитано рефератів: в 1906 р. — 61, в 1907 р. — 63, в 1908 р. — 42. Товариство мало свою бібліотеку та читальню, яка нараховувала понад 2 тис. томів. Читальню всі бажаючі користувались безкоштовно. В ній можна було зустріти майже всю українську періодику того часу. "Просвіта" мала свій музей, який очолював студент Новоросійського університету М. Слабченко, в подальшому історик-академік, репресований чекістами у справі СВУ. Товариство було відомим і популярним в місті. На 1 січня 1908 р. воно нараховувало понад п'ятсот членів, з них біля ста осіб були представниками різних етнічних груп Одеси: росіян, греків, поляків, молдаван, євреїв. Членські внески становили 1 крб. на рік.

Але влада шукала привід, аби заборонити, чи хоча б обмежити діяльність "Просвіти". Особливо зухвалі утиски почалися з приходом

до влади в Одесі І. М. Толмачова. Резолюцію генерал-губернатора від 31 березня 1908 р. заборонялися ”реферати, читання та співи в товаристві ”Просвіта” на малоросійському наріччі”. Загальні збори та інші заходи товариства дозволялися тільки за умови проведення їх російською мовою. Проте навіть такі обмеження не могли позбавити одеську ”Просвіту” авторитету, популярності, впливу на громадське життя міста. Занепокоєння влади викликало й те, що на виборах до Одеської думи її гласними було обрано 9 просвітян. Про це стало відомо в Петербурзі. Міністр внутрішніх справ зажадав від градоначальника Одеси пояснень, що остаточно вирішило долю товариства. 28 листопада 1909 р. одеську ”Просвіту” було закрито однією з перших на Україні [1, 110-121; 4; 2, оп. 7, спр. 314, арк. 12.].

Однак колишні громадівці та просвітяни прагнули зберегти український осередок в Одесі. Тому вже 11 січня 1910 р. вони подали заяву на відкриття в місті ”Українського Клубу” з метою, як зазначалось в статуті, ”надати своїм членам та родинам можливість проводити в м. Одесі вільний від занять час зі зручністю та приємністю”. Оскільки діяльність подібних клубів, в яких організовувались музичні, літературні, танцювальні вечори та інші розваги, була на той час справою досить поширеною, влада дала дозвіл на відкриття Клубу. На перших зборах 11 квітня 1910 р., в яких взяли участь 58 осіб, був обраний керівний орган — Рада Старійшин, яка прийняла рішення про організацію секцій хорового співу, драматичної, лекційної та ін. [4, 3-6]. В 1912 р. до цих гуртків додався ще й літературно-науковий. Хоча члени Клубу, яких на 1 січня 1913 р. нараховувалось 78 осіб, в своїй діяльності менше, ніж свого часу просвітяни, торкалися питань політичних, але вже саме існування об’єднання українців бачилося владі одним з можливих вогнищ опозиції режиму. Тому використавши привід формального порушення деякими особами статуту Клубу, власті 20 листопада 1913 р. заборонили його діяльність.

З 1911 р. в Одесі діяло ще одне українське об’єднання — ”Українська Хата”. Засновниками цієї музично-драматичної спілки, яка за весь період свого існування мала 209 членів, були О. Бродницька (Немченко), В. Фоменко і М. Пілецька-Урбанович. Характер діяльності ”Української Хати” був, як і ”Українського Клубу”, культурно-просвітницький. В товаристві працювали люди різного віку, фаху, політичними переконаннями, але всіх їх об’єднувало бажання сприяти

поширенню ідей національного відродження. Серед них — історик П. Клепацький, агроном О. Гааз, лікарі І. Луценко, І. Липа, професор К. Сапежко, письменники А. Ніковський, М. Комаров, учитель А. Вержбицький, артисти О. Бродницька, І. Бондаренко та ін. [3, 3-5; 5, 37; 10].

Коли з початком Першої світової війни уряд посилив утиски, переслідування, заборони щодо українського друкованого слова, члени товариства організували в Одесі видання журналу "Основа", який був фактично продовженням закритого властями "Літературно-наукового вісника", що виходив раніше у Києві. Опікуном журналу став вихованець Новоросійського університету А. Ніковський, який на той час проживав за межами Одеси. Практично всю роботу по виданню журналу було зосереджено в руках членів "Української Хати" І. Гаврилюка і В. Буряченка. У трьох номерах журналу друкувались твори членів "Просвіти", "Українського Клубу", "Української Хати" молодого П. Тичини, Г. Чупринки, Д. Марковича, В. Винниченка, Олександра та Михайла Грушевських, С. Русової та інших талановитих прозаїків, поетів, публіцистів. Але після третього номеру часопис був заборонений військовою цензурою.

Таким чином, після поразки революції 1905-1907 рр. український національно-визвольний рух в Одесі не припинився, хоча розвивався у несприятливих умовах, пов'язаних з переслідуваннями, обмеженнями з боку влади. Він спирається переважно на національно-свідому інтелігенцію, носив переважно культурницький характер, але деякі його учасники пропонували свої шляхи вирішення і гострих соціальних проблем.

Більш помітно вимоги соціального, економічного, політичного характеру проявилися в робітничому русі. Потрясіння початку ХХ ст.: світова економічна криза, революція 1905-1907 рр., російсько-японська і Перша світова війни — ще більш погіршили і без того важкі умови життя і праці пролетаріату, міської бідноти. Це зумовило зростання соціальної напруги в суспільстві, поширення ідеології та практики радикалізму.

В 1901 р. відбувся страйк робітників Головних залізничних майстерень, тютюнової фабрики, деяких інших підприємств міста. Масова демонстрація трудящих відбулася 1 травня 1902 р. Робітники, службовці, інтелігенція, учнівська молодь міста взяли участь у Все-

сійському політичному страйку 1903 р. Тільки в страйку, що почався 17 липня і тривав декілька днів, взяли участь від 30 до 59 тис. чоловік. Біля 300 найбільш активних його учасників було заарештовано. Участь у страйку портових робочих та членів судноплавних команд позначилась на діяльності порту: з 5 по 21 липня 1903 р. неодноразово порушувався графік руху російських суден, припинялися докерські роботи тощо. Керував страйком Одеський комітет РСДРП, в яко-му домінували меншовики.

Активізація визвольного руху на початку ХХ ст. привела до більш широкої участі в ньому студентства. 16 червня 1900 р. з ініціативи студентів Московського університету в Одесі нелегально зібрається Всеросійський студентський з'їзд, на який з'їхались представники студентства Петербурга, Москви, Києва, Харкова. Охранка пильно стежила за делегатами з'їзду і вже на другий день всі вони були заарештовані поліцією. В листопаді 1903 р. в Одесі відбувся третій Всеросійський з'їзд студентів. Це були роки, коли все помітнішою ставала політична диференціація учнівської молоді, студентства. Серед них формуються, набирають сили, впливу різні політичні угруповання — від соціалістичних до промонархічних. Для керівництва студентськими виступами і підтримки зв'язків з іншими університетами на початку 1901 р. в Одесі був створений "Організаційний комітет", до якого увійшли демократично налаштовані студенти. На противагу їм частина студентів створила в університеті чорносотенно-монархічні організації "Єднання — сила" і "Світанок", які не гребували й терористичними методами боротьби із своїми опонентами.

В листопаді 1904 р. в місті було утворено нелегальну студентську "Союзну Раду об'єднаних земляцтв і організацій", а наприкінці року — "Соціалістичну групу студентів Новоросійського університету". Ідеалом соціального устрою вважали соціалізм і члени одеського українського студентського гуртка, хоча для його втілення в життя вважали за необхідне проведення широких політичних свобод на підставах повної національної та крайової автономії [6, 23, 108-109; 1, 105-108].

Революційний вибух в країні прискорила російсько-японська війна, яка завдала болісний удар по торгівлі та економіці Одеси. 23 лютого 1904 р. в місті відбулася антивоєнна демонстрація робітників і студентів. Місцева влада, з метою запобіганню першотравневих де-

монстрацій, провела масові арешти членів політичних організацій лівого спрямування, розгромила нелегальну друкарню соціал-демократів. В листопаді-грудні 1904 р. в Одесі пройшли багатолюдні демонстрації, учасники яких співали революційні пісні, проголошували гасла "Геть самодержавство!", "Геть війну!".

Події 9 січня 1905 р. в Петербурзі викликали широкий політичний протест і привели в рух різні прошарки суспільства, всі політичні сили Одеси. 13 січня 1905 р. на вулицях міста з'явились демонстранти із закликами: "Геть самодержавство!", "Товариши! Пора озброюватись!", "Вимагаємо 8-годинного робочого дня!". На багатьох підприємствах розпочалися страйки, однак вони не переросли в загальний страйк. В акції протесту у зв'язку з кривавими подіями в столиці включились студенти і викладачі Новоросійського університету. 16 січня антиурядову демонстрацію провела студентська молодь. "Ліві" професори і приват-доценти університету приєдналися до всеросійської організації ліберальної професури під назвою "Академічний союз". В одеське відділення Союзу входило біля 40 професорів. Головою відділення було обрано професора С. П. Ярошенка [2, Ф. 2, оп. 2, спр. 3484, арк. 3; 7, 60]. Міська та університетська адміністрація готувала контрзаходи. В ніч на 24 січня були проведені обшуки і арешти запідозрюваних в проведенні агітації серед студентів. Навколо університету з'явились посилені наряди поліції.

В березні — квітні в місті відбулося декілька страйків, які носили переважно економічний характер. 1 травня за спробу організувати демонстрацію було заарештовано 20 робітників. На 6 травня страйк охопив вже 109 підприємств — понад 10 тис. чоловік. З червня страйк став загальним. 13 червня біля заводу Гена відбувся багатолюдний мітинг, під час спроби поліції розігнати його було вбито трьох і поранено понад 10 осіб. 14 червня робітники знову зібралися біля заводу Гена, а потім багатотисячна демонстрація вирушила до міста піднімати на страйк робітників інших фабрик і заводів, по дорозі вступаючи в сутички з поліцією і військами.

14 червня 1905 р. в Одесі трапилася подія, звістка про яку швидко облетіла увесь світ. Увечері того дня в порт прибув панцирник "Князь Потьомкін-Таврійський", моряки якого повстали і підняли прапор революції. До судна, що стало на рейд порту, направилось чимало одеситів з продуктами для моряків. З прибуттям панцирника рево-

люційні виступи у місті посилились, а 16 червня похорони убитого офіцером на початку повстання моряка Г. Вакуленчука вилились у велику демонстрацію. Не наважившись на висадку десанту і захоплення міста, команда "Потьомкіна" 18 червня залишила Одесу.

Ще 15 червня увечері розпочалася пожежа в порту. Прибулі війська без розбору стріляли у натовп. В наступні дні поліція розшукувала, затримувала учасників заворушень, підозрюваних. В результаті у Вологодську і Пермській губернії було вислано багатьох студентів і професора С. П. Ярошенка як лідера лібералів.

В серпні 1905 р. царський уряд опублікував маніфест про скликання Державної думи (булгінської). Більшовики оцінили цей крок як тимчасову поступку царизму з метою придушення революції і виступили за її активний бойкот, за підготовку збройного повстання. Їх підтримали есери. Одеські ліберали, меншовики, бундовці виступили проти бойкоту Думи і взагалі крайніх методів боротьби.

У вересні 1905 р. в місті розпочалося створення профспілкових організацій, а до кінця року за чисельністю профспілок Одеса посідала вже перше місце на Україні, тут їх діяло близько 40, тобто понад чверть загальноукраїнської кількості.

В цей період знову активізувались виступи студентів. Перша загально-студентська сходка відбулась 17 вересня. В ній взяло участь 1500 студентів і жителів Одеси [2, Ф. 2, оп. 2, спр. 3484, арк. 26; 8, 53; 11].

В жовтні 1905 р. революційні виступи охопили широкі верстви населення міста. Одесити підтримали і загальномосковський політичний страйк. 12 жовтня припинили роботу залізничники, до них приєднались працівники друкарень, тютюнової фабрики, чаєрозважувальної фабрики Висоцького, інших промислових і торгових підприємств, деяких державних установ, студенти. 14 жовтня припинили заняття і вийшли на вулицю учні гімназій і училищ. Проти учнівської молоді були кинуті війська і поліція, які біля приміщення жіночої гімназії Березіної влаштували жорстоку розправу з протестуючими, багатьох з яких було поранено. В зв'язку з цим студентська Коаліційна рада прийняла рішення про закриття університету на невизначений термін. Була скликана сходка, на яку зібралось біля 7 тис. студентів, робітників, службовців.

16 жовтня застрайкували майже всі підприємства міста. Розпочалися збройні сутички з поліцією і військами, в місті було споруджено

11 барикад. В ході збройних сутичок було вбито 9 і поранено 80 чоловік, сотні — заарештовано. Поліція нишпорила по аптеках, де подавалась перша допомога пораненим, била студентів, де б не знаходила їх [2, Ф. 45, оп. 11, спр. 28, арк. 61-65; 7, 66-67; 12]. Ці події стали апогеєм революційних виступів 1905 р. в Одесі.

В найкритичніший момент революції цар змушений був видати Маніфест від 17 жовтня 1905 р. Більшість політичних партій і течій в Одесі зустріли Маніфест схвально. Проти нього виступили більшовики, розцінюючи цей крок царизму як облудний. Різні праві групи, чорносотенці також не прийняли Маніфест, але зовсім з інших міркувань: вони вважали його занадто великою поступкою монарха революційним силам, підтримуваним Заходом і внутрішніми ворогами — євреями.

Буквально наступного після прийняття Маніфесту дня, як за сигналом, почалися страшні єврейські погроми на всій території межі осілості: у Кишиневі, Києві, Херсоні, Акермані, Ростові-на-Дону, Одесі. На відміну від погромів в Одесі 1821, 1849, 1859, 1871 і 1881 рр., за масштабами не дуже великих, погром 1905 р. тривав з 18 по 21 жовтня і відрізнявся особливою жорстокістю, причому спрямований був переважно проти бідноти, багатих євреїв майже не чіпали. Головними учасниками погрому були безробітні-християни. Євреїв проклинали і за експлуатацію, і за лихварство, і за звільнення бідноти з роботи в період кризи і т. п., але кляли їх також і за участь в рядах радикалів. Влада настирливо переконувала темний, політично малоосвічений люд в тому, що євреї споконвічно і в цілому світі живуть за рахунок інших і люблять лише себе, що заради прибутку готові на будь-яке зрадництво і шахрайство, що вони продемонстрували свою антипатріотичність, виступаючи проти війни з Японією, осміюючи у контролюваній ними пресі російську державу, армію, радіючи її по-разкам. Дехто з більш освічених верств населення звинувачував євреїв у масонстві, в організації і активній підтримці зубатовських поліцейських спілок, керівництві страйковим рухом, що в кінці кінців лише погіршувало матеріальне становище робітників і послаблювало самодержавство, яке одне тільки і є запорукою єдності і сили російського народу, захисту православ'я і слов'янства в світі.

Натовп, який складався переважно з портових робітників і лумпенських елементів, зібрався в районі Дальницької вулиці. Насилля

розповсюдилося на центр міста, на окраїни і навіть навколоїшні села. Пограбування і насильства здійснювались в присутності солдат і поліцейських, однак вони проявили повну бездіяльність, а інколи і допомагали погромникам. Було розгромлено і розграбовано понад 1500 квартир і лавок, пошкоджено декілька десятків підприємств і майстерень, побито понад 500 і поранено біля 5 тис. чоловік, багато пропали безвісти. З погромниками мужньо боролись єврейські загони самооборони, в рядах яких чимало було робітників і студентів неєврейського походження. Поліція і війська роззброювали загони самооборони, обстрілювали їх. В цілому в Одесі та її пригородах 42 975 чол. так чи інакше потерпіли від погromu. Американський консул в грудні 1905 р. повідомляв, що внаслідок погрому приблизно 50 тис. чоловік залишили Одесу. Світова громадськість була приголомшена подіями в Одесі, обурена бездіяльністю влади, її навіть потуранням погромникам. Під тиском громадської думки уряд був змущений усунути з посади градоначальника Д. Б. Нейгардта.

В 1905 р. в Одесі виникла Рада робітничих депутатів. Перше її засідання відбулося 28 лютого 1905 р. в приміщенні Міської аудиторії, а подальші засідання відбувались в аудиторіях університету. Головою Ради був обраний Шавдія, що дотримувався меншовицьких поглядів. Крім загальноміської ради, були створені ще три районних — Міська (центр міста), Дальницька й Пересипська. 11 грудня 1905 р. Рада заликала до загального політичного страйку, 13 грудня страйк став загальним, паралізувавши все життя міста. 15 грудня в Одесі було оголошено військовий стан, посилились репресивні заходи влади, але до збройних виступів проти влади, як це мало місце в деяких промислових центрах країни, в Одесі не дійшло. Важливо відзначити, що одеська Рада робітничих депутатів нерідко діяла як справжній орган влади. Вона установила 8-годинний робочий день на підприємствах міста, організувала комісію з допомоги безробітним, висунула вимогу загального виборчого права, здійснила свободу друку. За час свого нетривалого існування вона видала кілька номерів "Ізвестий" [16, 67].

В 1906 р. революція пішла на спад. Під тиском поліцейських переслідувань поступово скорочувався страйковий рух. Репресіям були піддані всі опозиційні партії. 20 вересня 1907 р. внаслідок доносу провокатора поліція вистежила та заарештувала учасників міської конференції РСДРП, яка зібралася на конспіративній квартирі на вул.

Картамишевській, 17. Під час операції було вбито пристава. Це вбивство власті хотіли використати як привід для розправи з підпільниками. Над учасниками "kartamihevskyoi spravi" нависла загроза смертної кари. Однак судова експертиза змушена була визнати безпідставність звинувачень учасників конференції у вбивстві пристава. Не зважаючи на це, всі звинувачені в цій справі були засуджені на різні строки ув'язнення чи заслання. Поліцейські репресії, а також певна зміна політичних уподобань населення, що відбулася за роки революції, призвела до скорочення кількості членів міської організації РСДРП. Якщо в 1905 р. їх було 1000 чол., в 1906 р. — 800, в середині 1908 р. — 200, то в 1916 р. — всього 40 осіб. [14, 118].

Уряд прийняв ряд постанов, спрямованих на приборкання студентського руху та обмеження університетської автономії. Згідно з опублікованими 11 червня 1907 р. "Правилами про студентські збори" категорично заборонялись виборні студентські організації та зібрання, які не мали науково-учбового характеру. Проводились масові обшуки, арешти, заслання багатьох учасників студентських виступів. З Новоросійського університету була звільнена прогресивна професура, до суду притягнуто ректора І. М. Занчевського і проректора Є. В. Васьковського за те, що вони недостатньо активно боролися із студентськими виступами під час революції. На початку грудня 1907 р. ректором Новоросійського університету було призначено правого за політичною орієнтацією професора С. В. Левашова, який відразу ж посилив гоніння на прогресивних професорів. Викладання в університеті проводилось виключно російською мовою і будь-які спроби окремих викладачів перейти на читання лекцій українською мовою негайно припинялися. Так, коли приват-доцент О. С. Грушевський, який працював в Новоросійському університеті з січня 1907 по вересень 1908 р., спробував прочитати українською мовою спецкурс "Історія Київської Русі і Литовсько-Руського князівства", Міністерство народної освіти, адміністрація університету і місцева шовіністична преса розпочали проти нього справжню кампанію цікування: йому винесли догану, відмовили в оплаті за розроблений спецкурс. Він змушеній був піти з університету і залишити Одесу [13, 454-455].

З початком Першої світової війни влада посилила репресії проти політичних опонентів. В липні 1914 р. було запроваджено воєнну цензуру, видано указ про заборону друку українською мовою, в жовтні

вийшов царський указ про призов на військову службу осіб, які користувались відстрочкою до закінчення вищого навчального закладу.

Незважаючи на масові репресії, розправи, робітничий та студентський рух в Одесі не припинявся. Безробіття, сумні вісті з фронтів зумовлювали участь багатьох одеситів в акціях протесту. В травні і липні 1915 р. страйкували робітники заводу Белліно-Фендеріха, вантажники порту, працівники судноремонтних заводів РТПіТ. Всього в 1915 р. в Одесі відбулося 12 страйків, в наступному, 1916 р. — 26. [14, 117]. Серед економічних вимог все частіше лунали антивоєнні та політичні гасла.

Таким чином, на початку ХХ ст. важливими складовими суспільно-політичного життя Одеси були національні, студентський та робітничий рухи. Виступаючи за вирішення гострих проблем російської дійсності, їхні учасники часто висували вимоги антиурядового змісту.

### Цитована література

1. Болдирев О. Одесская Громада: Исторический нарис про укр. нац. відродж. в Одесі у 70-і рр. XIX — на поч. XX ст. — Одеса: Маяк, 1994. — 144 с.
2. Державний архів Одеської області (далі — ДАОО).
3. Звіт діяльності музично-драматичної спілки “Українська Хата” в Одесі за 1912 р. — Одеса: Друк. М. Прищепова, 1912. — 12 с.
4. Звіт Українського Клубу за 1910 р.: 3-й рік існування Товариства. — Одеса: Друкарня Т. Кумана, 1911. — 25 с.
5. Зленко Г. Д. Становище української преси в Одесі (кінець XIX — поч. XX ст.) // Одесі — 200. Одеса, б. м., 1994. — С. 36-38.
6. История городов и сел Украинской ССР в 26-ти томах. Одесская область. — К.: Главн. ред. УСЭ, 1978. — 866 с.
7. Исторія Одеського університету за 100 років. — К.: Вид-во Київ. ун-ту, 1968. — 423 с.
8. Исторія Одеського університету (1865-2000): Наукове видання. — Одеса: АстроПринт, 2000. — 226 с.
9. Мисечко А. Одеська “Просвіта” // Чорноморські новини. — 1993. — 2 березня.
10. Мисечко А. Товариство “Українська Хата” в Одесі // Чорноморські новини. — 1998, — 3 лютого.
11. Одесские новости. — 1905. — 29 сентября, 4 октября.
12. Одесские новости. — 1905. — 15 октября, 9 ноября.
13. Очерки развития науки в Одессе. — Одесса: Титан, 1995. — 576 с.
14. Самойлов Ф. О., Скрипник М. О., Ярещенко О. Т. Одеса на зламі століть

- (кінець XIX — початок XX ст.: Історико-краєзнавчий нарис). — Одеса: Маяк, 1998. — 232 с.
15. Самойлов Ф. О. Шляхом національного відродження: українська преса у 1905-1907 рр. // Українська періодика: історія і сучасність: Тези доповідей і повідомлень I Всеукраїнської науково-теоретичної конференції (9-10 грудня 1993 р.). — Львів, ЛНБ, 1993. — С. 123-128.
  16. Шморгун П. М. 1905 рік на Україні. — К.: Політвидав України, 1980. — 134 с.

## Григорій Зленко



### СПАДОК МИХАЙЛА КОМАРОВА

Пізньої осені 1887 року щоденний “Одесский вестник” чотири рази подав оголошення такого змісту: “Нотаріус М. Ф. Комаров доводить до відома загалу, що його контора відкрита з 28 жовтня і міститься на розі Поштової і Катерининської вул., в буд. Залужного, № 25, напроти поштової контори...”. Невдовзі на цю адресу стали надходити рясні листи зі всіх куточків України. А згодом у скромному помешканні, єдину прикрасу якого являли книжки, знайшли собі щедру гостину під час найздів до Одеси Леся Українка й Іван Франко, Михайло Коцюбинський і Агатангел Кримський, Марко Кропивницький і Іван Тобілевич (Карпенко-Карий), Олена Пчілка й Микола Аркас.

Упродовж наступних двадцяти п'яти літ квартира Михайла Федоровича Комарова була одним з найбільших осередків української культури на причорноморському терені Російської імперії, про який гаразд знали у Львові й Києві, Харкові й Херсоні, Чернігові й Воронежі, Катеринодарі і навіть у Владивостоці. Жандармське відомство невсипуше тримало її під своїм пильним наглядом, подеколи влаштовувало обшуки, але так і не знайшло вагомої причини для арешту господаря. Правник за фахом, з дипломом, одержаним 1867 року на юридичному факультеті Харківського університету, Комаров умів не підставлятися “блюстителям порядку”, які гаразд усвідомлювали його важливу роль в українському культурному й суспільному процесі.

Михайло Федорович вийшов з селянської родини, яку десь після повстання декабристів поміщик вивів з глибинної Росії у село Дмитрівку на Катеринославщині. Він рано пройнявся любов’ю до українського слова, став служити йому самозречено, незважаючи на важкі утиски й переслідування.

Розбудила серце Комарова українська народна пісня. Ще катеринославським гімназистом, а відтак — і харківським студентом ходить

він від села до села, розшукує бандуристів і лірників, не цурається й оповідок сивих пррабабусь, хотує у грубі зшитки прислів'я і приказки, шептання і замовляння. Все це знадобиться згодом, аж у 1890 році, коли Михайло Федорович впорядкує і видасть в Одесі фольклористичну збірку, додавши до власних записів надіслане добровільними помічниками, серед яких була майбутня письменниця Дніпрова Чайка (Л. О. Василевська).

Почне ж Комаров з пропаганди наукових знань, з перекладів популярних книжечок, які розкривали довколишній світ, таємниці землі й неба, дію фізичних сил. Нескінченні мандри наочно показали, що народ геть темний, але прагне бодай елементарної грамоти — і Михайло Федорович, посівши після університету посаду присяжного повіреного Острогозького повітового суду на поспіль заселений українцями Воронежчині, випускає кілька загальнодоступних “Розмов...” (“... про небо та землю”, 1874; “.. про земні сили” й “...про сили природи”, 1875), в основі яких лежали російськомовні брошюри засланого на північ полтавського вчителя і соціолога, улюблена юного М. П. Драгоманова, Олександра Івановича Строніна, а деякі “одміни й додатки” належали перу Комарова. Копійчані ці книжечки розліталися по всій Наддніпрянщині, переходили з рук до рук, досягали Волині та Галичини. Одну з них у дитинстві уважно прочитала Леся Українка й похвалилася цим Михайліві Федоровичу під час першої зустрічі з ним улітку 1888 року, глибоко зворушивши сорокачотирирічного вусаня, який пощілавав дівчинку-літераторку за допитливість, а її жадобу до знань поставив у приклад своїм дітям.

Вибір творчої долі було зроблено після невдалих спроб осісти в Києві й дістати пристойну службу в степовій Умані. Замешкавши в Одесі після рішення місцевої судової палати від 7 вересня 1887 року про призначення його одним з нотаріусів причорноморського міста, Комаров продовжує доскілько призбиравати все, що, подолавши цензурний гніт, сходить з українського друкарського верстата, і звершує справжній подвиг як бібліограф-речник рідного письменства. Один за одним виходять його покажчики, присвячені класикам нової української літератури, — Іванові Котляревському, Тарасові Шевченку, Степанові Руданському. Лебедина пісня Михайла Федоровича — “Українська драматургія. Збірка бібліографічних знадобів до історії української драми і театру українського” (з продовженням “До “Укра-

їнської драматургії") увібрала в себе те, що було зроблене за ціле століття, з 1815-го до 1912 року, і досі править за основне джерело для театрознавців, заслуговує на перевидання у наші дні.

Нині часто й справедливо дискутиють про екологію культури, про її захист від руйнівного впливу часу та інших чинників. Комаров інтуїтивно зрозумів це ще "во врем'я люте", коли над усім, що становило підвальнини духовного життя України, зависли два геноцидні акти царського самодержавства — Валуївський циркуляр 1863-го й Емський указ 1876 року. Дослухаючись мудрих слів Олександра Терцета, який проголосив, що "рукописи загинуть насамкінець — їх необхідно закріпити друком", Михайло Федорович докладає величезних зусиль, аби світ побачили неопубліковані твори Петра Гулака-Артемовського й Віктора Забіли, Костя Думитрашка й Василя Мови-Лиманського. Він розшукує і публікує українські вірші Олексія Кольцова, листи Тараса Шевченка до Федора Лазаревського. Комарову належить ініціатива повного видання спадщини Степана Руданського, яку підхопили Іван Франко й Агатангел Кримський, та п'ятитомного зібрання драм і комедій Івана Тобілевича (Карпенка-Карого). Михайло Федорович спонукав тогочасних українських літераторів до активної роботи, підтримував їх матеріально й морально: то влаштовуючи продаж книжок Івана Франка й клопочучись про доцентуру письменника в Новоросійському університеті (Одеса); то друкуючи переклади з українських поетів, виконані засланим у сибірські нетрі Павлом Грабовським; то позичаючи гроші "на вічне віддавання" відрядженному до Сірії і Лівану Агатангелові Кримському; то видаючи на свій кошт вірші робітника Андрія Бобенка. За Комаровим утвердилася слава адвоката української літератури, який уміє провести через Одеський цензурний комітет найскладніший твір, відстоїть його перед найзапопадливішим чинушию-українофобом. Видима річ, не завжди це вдавалося Михайлової Федоровичу: були "посічені на капусту" впорядковані ним альманахи "Запомога" й "Розмова", прибуток від яких призначався на допомогу потерпілим від голоду, що страшною хвилею прокотився по Російській імперії на початку 1890-х років; заборона впала на журнал "По морю и суші", де Комаров вів літературний відділ, турбуючись про препрезентативність українського письменства; не дістали дозволу численні оригінальні рукописи самого Михайла Федоровича, в тому числі "Вінок на пам'ятник Богданові Хмельницькому". Як Українська Русь

з'єдналася з Московською в єдину велику державу російську". Комаров наполегливо добивався пояснення цих "акцій" — їх не давали. "Думка" цензорів стала відома лише після падіння самодержавства в 1917 році, коли відкрилися таємні архіви, але Михайла Федоровича тоді вже не було серед живих (він помер одного, 1913-го, року з Михайлом Коцюбинським і Лесею Українкою). З невідступною думкою про духовне збагачення людей працював Комаров. І все, що надбав за свого життя, залишилося їм у спадок: монографічна праця "Дещо з історії українського письменства XIX віку" (1885) й численні огляди українських книжок, уміщені в львівському журналі "Зоря" наприкінці 1880-х років; подорожні нотатки "На Шевченковій могилі" (1892, 1895) й посмертні споминки про Миколу Костомарова (1885), Василя Мову, Трохима Зіньківського й Григорія Данилевського (1891) та Євгена Борисова (1900); нарис "П. І. Ніщинський як композитор і письменник" (1896); "Оповідання про Антона Головатого та про початок Чорноморського козацького війська" й "Оповідання про Богдана Хмельницького. Як він визволив Україну від неволі польської" (обидва — 1901) та "Запорозькі вольності" (1907); переклади творів Миколи Гоголя, Івана Тургенєва, Миколи Добролюбова, Миколи Костомарова, Данила Мордовця; театральні рецензії і відгуки на гастролі українських труп та портрети окремих акторів; дописи про відкриття пам'ятників Олександрові Пушкіну в Одесі (1889) й Степанові Руданському в Ялті (1893). А ще — чотиритомний "Словарль російсько-української мови", випущений у Львові протягом 1893–1898 років, "Бібліографічний покажчик музичної і літературної діяльності М. В. Лисенка (1863–1903)" (1904), альманах "Вінок Т. Шевченкові із віршів українських, галицьких, російських, білоруських і польських поетів", виданий в Одесі 1912 року.

Оцінюючи бібліографічну й книгознавчу діяльність Михайла Федоровича, Агатангел Кримський підкresлював: "...він показав українцям і ворогам українства, що наше письменство не таке-то вже й убоге, як звичайно всі думали; він нагадав і нетямущим українцям і україножерам (для них Галичина була тоді побільше ще "землею необітованною"), що українське письменство не скрізь так нидіє, як у Росії..., що українофільство — це зовсім не справа маленької групи людей (як бажалося б декому довести), а це дуже широкий суспільний потік, і має він рясні джерела в нашій історичній минувшині".

Особливо напружено працював Комаров на схилі життя. Йому надсилали десятки старих і нових видань, витинки з періодики, списки різноманітних публікацій, біографічні матеріали. Михайло Федорович розгорнув упорядкування двох фундаментальних праць — покажчика українського книгодруку XIX століття та біобібліографічного словника українських авторів. Обидва посібники він завершив, але не знайшов видавця. Майже в розпачі занотував на порозі 1903 року: “З болем болючим мушу і на сей раз, як і давніше, насамперед визначити, що правне чи, вірніше мовити, безправне становище України не змінилось: відомий усім указ 1876 року і досі не скасований, і досі він тяжким тягарем душить наше слово, наше письменство, з разом і все культурне життя України. Не дивно ж, що воно сковане на Україні геть далеко більше, ніж деінде в Росії, бо, окрім спільніх усім тяжких умов громадського життя, наша бідолашна Україна мусить ще відчувати тяжку образу й кривду, яку заподіяла нам заборона нашого рідного слова”.

Єдиною втіхою були листи з різних куточків України, в яких ішлося про докончу необхідність його мозільної праці. “Я чув, що ви упорядковуєте новий “показчик”, — писав, скажімо, правник і журналіст Микола Дмитрієв з Полтави 1903 року. — Хоч ви самі добре знаєте, але ж не можу промовчати і не висловити бажання якомога скоріше побачити його, бо потреба у йому величезна”. Рукописи цих праць, а разом з ними ряд інших неоприлюднених матеріалів родина Комарова після смерті Михайла Федоровича запропонувала бібліографічній комісії Наукового товариства імені Т. Шевченка, членом якого був небіжчик. З листа-відповіді її керманиця Володимира Дорошенка від 4 грудня 1913 року видно, що комісія зголосилася придбати весь архів бібліографа. Але невдовзі між Одесою і Львовом проліг не тільки державний кордон, а ще й фронти Першої світової війни. Папери Комарова та його бібліотека залишилися у дітей Михайла Федоровича.

## ІІ

Згадали про цей неоцінений скарб через порівняно невеликий відтинок часу. На бурхливій хвилі українського духовного відродження, що прокотилася в Одесі вогняним літом 1918 року, визріла ідея заснувати тут першу громадську національну бібліотеку. Вона про-

лунала з-під пера людини, яка перегодом посяде видатне місце на ниві історіографії України, а тоді — “начального” редактора щоденної газети “Вільне життя” Михайла Слабченка.

“В Одесі, — писав він, — зараз дві значні бібліотеки: цілком наукова університетська і для широких кіл людності публічна. Залишаючи на боці університетську бібліотеку, яка має спеціальні завдання... і українізація якої залежить од українізації цілого університету, зараз можна балакати лише про публічну бібліотеку. Звичайна чесність повинна була б підказати міському самоврядуванню, яке є хазяйном публічної бібліотеки, що вже час звернути увагу на цілком справедливі домагання одеської української людності і утворити при публічній бібліотеці українські відділи, цебто перестати лічити українську мову, літературу, історію, географію за руські. В цім, власне, і виявилася би українізація бібліотеки, ця б українізація ніскільки б не загрожувала “російській культурі”, ніскільки б не ламала бібліотечного укладу, ніскільки б не порушила бібліотечної гармонії. Але про таке, навіть маленьке, щоб в публічній бібліотеці були українські відділи, нема чого й гадати. Досить яскраве вороже відношення до всього українського міського самоврядування... Зовсім натурально, що в одеської української інтелігенції мимоволі виникає думка про утворення в Одесі значної української бібліотеки... Потреба в українській бібліотеці в Одесі пекуча...”.

Прихиляючись до цієї велими актуальної думки, один з кореспондентів часопису — літератор і лексикограф Володимир Буряченко згадав зібрання книжок Комарова, яке, на його погляд, могло б стати реальним підмурівком української бібліотеки в Одесі. “Не можна лишити, — наголосив він, — щоб такий скарб марно лежав в той час, коли відчувається така загальна потреби в українських бібліотеках”.

Власну книгозбірню Михайло Федорович плекав з гімназійних та студентських літ. “Для нього... — вказував Микола Зеров, — українське слово було “єдине добро”, “пам’ятка колишньої слави і запорука майбутнього розцвіту”, і на службі тому слову він узяв на себе найневдячнішу, найкопіткішу частину — реєстрацію бібліографічну... та реєстрацію біографічну, некрологну...”.

Робота над численними покажчиками українських видань — від “Енеїди” Івана Котляревського 1798 року, що відкрила літопис нового українського письменства, до друків початку двадцятого сто-

ліття — вимагала надійної джерельної бази, якої Комаров ніколи не мав, адже заборонні документи російського царизму унеможливлювали заснування українських друкарень та бібліотек. Українську книгу можна було випустити з великої ласки ревної догідниці російської влади — цензури, та й то в російській друкарні, за умови “дотримання існуючого правопису”, тобто правопису російського. Про відкриття української бібліотеки годі було навіть мріяти; хвалити Бога, що урядовцям не сяйнуло вилучити поодинокі українські книжки із поспіль зрусифікованих загальноприступних книгозбірень.

Тож Михайло Федорович міг покладатися тільки на самого себе, на власну поінформованість, що залежала від значних витрат коштів, зусиль і часу. З молодих літ хворий на серцеву недугу, майже неможний, постійно перевантажений службовими обов’язками, Комаров заадресовував сотні листів надійним друзям з проханням роздобути ті чи ті книжки, часом витрачав на них останні копійки. Він не надився на унікуми: інкунабули, палеотипи й раритети, — як це зобразив сьогоднішній письменник у повісті, присвяченій юній Лесі Українці. Інтереси Комарова зосереджувалися в основному на царині поточноЯ книжкової продукції.

Бібліотека була робітнею Михайла Федоровича, кожноденним його інструментом. Вона поповнювалася тим, що подеколи все ж виходило в Харкові й Києві, Херсоні й Одесі, Чернігові й Черкасах, Полтаві й Єлисаветграді, що проривалося через кордон зі Львова й Чернівців. На багатьох книжках, які доставляла пошта, стояли скріпти українських поетів і прозаїків, істориків і статистиків. Вони хвилювали й зігрівали душу Комарова: отже, рідне слово не здається, доляючи важчі заслони й перепони, несе між людьми свою правду, наслагу й красу; отже, на Україні здають собі справу щодо важливості того завдання, яке він добровільно взяв на свої не дуже міцні плечі.

Надбані книжки Михайло Федорович охоче надавав у розпорядження тих, хто бажав ознайомитися з ними чи використати з дослідницькою метою. “Гонитва за книжкою, — читасмо у спогадах члена одеської “Просвіти” Андрія Ніковського (майбутнього вченого, публіциста й діяча першої української держави), — пішла слідами приватних збірок, бо Одеська публічна бібліотека, не вважаючи на те, що директором її був “я сам малорос” проф. Попруженко, являла з українського погляду суху, неплідну, нудну пустелю. Отже, я про-

топтав стежку до бібліотеки М. Ф. Комаря (так його звали всі знайомі і так він сам часто-густо підписувався у друці. — Г. З.), бібліографа й бібліофіла, а він у своїй строгій тактовності знайшов спосіб легалізувати мої атаки: дав роботу по каталогізації його бібліотеки, а прийшовши з роботи в своїй нотаріальній конторі, оповідав багато й докладно з приводу кожної булої на черзі книжки, бо ж характеризував знаних йому українських літературних і громадських людей. Як я добре напасся коло книжок і самого М. Ф. Комаря, мене заступив Федір Панченко (у подальшому — викладач одеських навчальних закладів; як і А. В. Ніковський, одна з жертв сфальсифікованої органами ДПУ справи так званої “Спілки визволення України”. — Г. З.), а за ним Г. Д. Саливон (майбутній книгознавець; помер у середині 1920-х рр. — Г. З.), що поглибив тоді свою любов до “книжки, пізнав її краще та зрозумів цінність систематичного збирання книги. Науку М. Ф. Комаря Саливон цінив дуже високо — ясно, що за старих часів підібрati комплекти галицьких видань було справою нелюдської трудности...”.

Переживши на схилі віку розгром жандармами створеної ним “Просвіти”, зазнавши принизливих обшуків і погроз в’язницею, Комаров почувався зле, дедалі більше підупадав на силі і все частіше обмірковував долю домашнього архіву та бібліотеки. Він гаразд розумів їхню важу для родини, що також активно працювала в українській культурі, однак ще гостріше усвідомлював значення свого спадку для майбутнього рідного народу. Тому в тестаменті розпорядився безкоштовно передати кілька шаф з зібраними ним книжками тому українському культурному закладові, який існуватиме в Одесі на час його кончини.

Після похоронів батька старший син Михайла Федоровича — Богдан звернувся до товариства “Українська хата”, що заступило зліквідовану “блюстителями порядку” “Просвіту”, з пропозицією прийняти бібліотеку Комарова. “Українська хата”, — згадував він, — під той час перебувала лиху годину, матеріально дуже бідувала і навіть не мала свого власного пристановища. Прийняти бібліотеку М. Комарова, що числила до 3000 назв, вона не змогла і серед членів її виникла думка передати бібліотеку М. Комарова до Одеської публічної бібліотеки з умовою, щоб вона склала там окремий відділ ім. М. Комарова. Адміністрація... з радістю привітала цю думку і пого-

дилась на утворення спеціального відділу.., обіцяючи перенести до нього також всі українські книжки, які були вже до того часу в публічній бібліотеці, і направляти туди й всі пізніші надбання українською мовою... Та проте справа до цього не дійшла... світова війна стала цьому на перешкоді; штат Одеської публічної бібліотеки було значно скорочено і виявилось, що улаштувати український відділ для громадського вжитку можна буде тільки після скінчення війни. Таким чином, бібліотека М. Комарова продовжувала лежати без загального вжитку, переховуючись в родині покійного...”.

Після виступів у пресі Михайла Слабченка та Володимира Буряченка на базі чудового комплексу книжок Михайла Федоровича восени 1918 року розпочалося створення одеської Національної книгозбирні, що відчинила свої двері наступної весни під орудою спеціального керівничого комітету за участю Б. М. Комарова.

Через певний час Національну книгозбирню було перетворено на Українську державну бібліотеку імені Т. Г. Шевченка, директором якої став Богдан Михайлович. Книги Комарова гідно прислужилися серії книго- та літературознавчих студій, зокрема Михайла Зерова, Андрія Музички, Олександра Рябініна-Скляревського, Михайла Ясинського та інших. Оглядаючи їх взимку 1929 року, одеський прозаїк Василь Михолюк занотував: “... небіжчик Комаров доклав праці, аби придбати ці вельми цінні видання, давні газети й журнали... Тому значення одеської Української бібліотеки імені Т. Г. Шевченка виняткове”.

Влітку 1930 року фонди цього унікального зібрання за ухвалою Наркомату освіти УРСР влилися до Одеської державної публічної бібліотеки, яка пізніше стане державною науковою бібліотекою імені М. Горького. Впродовж наступного часу не обійшлося, видима річ, без деяких втрат книжок Михайла Федоровича, але головний їхній корпус зберігся; тепер цей скарб виявляється, у недалекому майбутньому буде виокремлений у меморіальну бібліотеку М. Ф. Комарова, що прикрасить видатний пам'ятник української культури, яким є Одеська державна наукова бібліотека (ій давно годилося б надати імення Михайла Федоровича, який був найкрупнішим з українських діячів міста за двохстолітнє його існування).

Немає сумніву, що після відновлення бібліотеки Михайла Федоровича на нас чекають несподівані цікаві знахідки, як то було років

з сорок тому, коли авторові цих рядків поталанило відшукати в одному з комаровських конволютів рідкісну збірку віршів “Дещо з перекладів і самостійних творів”, яка належала перу небожа великого Кобзаря — Йосипа Варфоломійовича Шевченка (псевдонім — І. Гріненко). Завдяки передбачливості Комарова, що прихистив книжечку й розшифрував приbrane прізвище, статті про Й. В. Шевченка увійшли до другого видання Української Радянської Енциклопедії та до першого тому Української Літературної Енциклопедії. Це — лише один з прикладів, як спадщина Михайла Федоровича “втручається” у наші нинішні культурні й літературні справи, стаючи їхнім невід’ємним складником.

### III

Доля особистого архіву Михайла Федоровича, на превеликий жаль, склалася дуже нещасливо. Не зумівши передати його Науковому товариству імені Т. Шевченка, Б. М. Комаров склав папери у надійну скриню і встановив жорсткий порядок використання їх. Окремим особам, на яких можна було покластися, окремі рукописи видавалися з умовою неодмінного повернення, для інших Богдан Михайлович виготовляв копії.

Коли очолювана ним Українська державна бібліотека імені Т. Г. Шевченка міцно звелася на ноги, зокрема, одержала постійне помешкання, Б. М. Комаров висунув ідею створити при ній бібліографічне товариство, яке взяло б на себе вивчення історії українського книговидання і преси та бібліотечної справи на півдні України, а рівночасно зайнялося б організованою розробкою архіву батька. Богдана Михайловича активно підтримали професори інституту народної освіти, на який було перетворено Новоросійський університет, — Володимир Герасименко, Костянтин Копержинський, Роман Волков, Володимир Лазурський, Сергій Рубінштейн, Євген Загоровський, Михайло Слабченко та ряд інших. Влітку 1925 року ініціатори нової наукової спільноті зібралися на перше засідання і вроčисто проголосили заснування Українського бібліографічного товариства в Одесі (УБТ). Тут же було вирішene питання про періодичний випуск “Записок...” товариства.

Діяльність УБТ тривала до зими 1930 року, коли значна частина

його членів зазнала репресій. Вона проходила в умовах наростаючого “загвинчування ідеологічних гайок”, та все ж дала помітні результати: відбулося понад вісімдесят засідань, на яких заслухано кілька сот доповідей і повідомлень, що викликали голосний громадський резонанс; вдалося випустити чотири номери “Записок...”, які й сьогодні становлять жвавий інтерес. УБТ провадило свою роботу в тісній співдружбі з Одеським науковим при Українській Академії наук товариством, комісією краєзнавства та місцевою філією Всеукраїнської наукової асоціації сходознавства.

В цьому великих заслуги голови товариства М. Є. Слабченка, його заступника Б. М. Комарова, члена бюро — директора Центральної наукової бібліотеки С. Л. Рубінштейна. Професор С. Я. Боровой на сторінках своїх недавно виданих “Спогадів” явно перебільшує роль в УБТ його секретаря П. Маркова. “Це був освічений і вельми енергійний чоловік... — пише він. — Завдяки його енергії... товариство, що доти животіло, змогло видати декілька випусків своїх “Записок...”, де була надрукована і моя замітка...”. Наявні архівні й друковані документи кінця 1920-х років переконливо показують, що мемуаристові зрадила пам’ять.

Вже перше число “Записок...” відкрилося публікацією Б. М. Комарова “До словника псевдонімів та криптонімів українських авторів. Головним чином за рукописними матеріалами М. Комарова”. В короткому передньому слові Богдан Михайлович сповіщав: “В моєму розпорядженні є цінний рукопис, що залишився після смерті покійного моого батька Михайла Комарова. Це — бібліографічний словник діячів української культури, що він його готовував до друку, але через різні обставини не встиг видрукувати. Переглядаючи цей рукопис, я виписав з нього чимало псевдонімів та криптонімів...”.

Року 1928-го, коли побачило світ згадане число “Записок...”, виповнювалося п’ятнадцять літ з часу кончини Комарова. Українське бібліографічне товариство в Одесі відзначило меморіальну дату серією доповідей: “М. Комаров як історик” М. Слабченка, “Літературна спадщина після М. Комарова” Б. Комарова, “М. Комаров як бібліограф” І. Курганського, “М. Комаров і одеська “Просвіта” О. Невзорової, “Видавнича діяльність М. Комарова” В. Герасименка. З цих матеріалів було впорядковано “ювілейний збірник”, що мав вийти у Державному видавництві України завдяки підтримці харківського

Інституту Т. Шевченка. Однак трагічні події близького часу спричинилися до заборони книги. Її рукопис щез за невідомих обставин; від нього залишилися тільки редактовані чиєюсь рукою праці І. Курганського та О. Невзорової, які переховуються тепер у відділі рідкісної книги й рукописів Одеської державної наукової бібліотеки імені М. Горького.

Аби полегшити доступ до батьківського архіву, зробити його відкритим для кожного, хто побажав би ознайомитися з ним з науковою метою, Б. М. Комаров 1928 року передав усі папери Михайла Федоровича Одеському науковому при Українській Академії наук товариству. З цього приводу професор В. Лазурський писав у другому числі “Записок...”: “... Товариство одержало від Б. М. Комарова для наукового опрацювання дуже цінні матеріали, що залишилися після смерті його батька..., відомого бібліографа й українського діяча в Одесі. Досить сказати, що в цьому архіві зібрано близько 1000 листів від 214 кореспондентів Михайла Федоровича за роки 1880–1913. Одеса зі своєю українською громадою та “Просвітою” грава тоді яскраву роль в національному рухові України, М. Ф. Комарова знали всі, хто серйозно цікавився українською книжкою, як в Наддніпрянській Україні, так і в Галичині. Він приймав більшу або меншу участь майже в усіх видавництвах українських книжок і журналів. Крім того, нотар з професії, він добре розбирався в юридичних справах, й до нього часто звертались автори, видавці й книгарі з практичними запитаннями.

Серед кореспондентів М. Ф. Комарова ми зустрічаємо імена таких видатних українських діячів як Аркас М., Антонович В., Багалій Д., Грінченко Б., Грушевський М., Кропивницький М., Коцюбинський М., Кулішева О., Левицький І., Лисенко М., Мордовцев Д., Науменко В., Русов О., Старицький М., Стешенко І., Тобілевич І., Франко І., Чернявський М., Чикаленко Є., Щоголев Я. й багацько інших. Цього досить, щоб визнати комаровський архів за дуже цінний. Дещо з цих матеріалів вже було розроблено й надруковано, невелика кількість листів зробилася відомою спеціалістам. Але якби усі ці матеріали надрукувати, то вийшло б не менше 35 аркушів.

Товариство ставить зараз своїм черговим завданням наукову розробку цього архіву, що, безумовно, додасть багацько нових рис до історії культурного розвитку України”.

Висловлена В. Лазурським думка обговорювалася на засіданні бюро Українського бібліографічного товариства в Одесі. Воно зголосилося розпочати планомірне видання архіву Комарова.

“Для цього, — сповіщав журнал “Бібліологічні вісті”, — обрано комісію, що складається з робочої трійки в складі Р. Волянського, О. Горецького та І. Курганського під загальним керуванням проф. М. Слабченка та Б. Комарова. В першу чергу мають друкувати “Матеріали до бібліографічного словника українських авторів”. План видання такий: авторів розташовано в абетковому порядку; про кожного, по можливості, автора подається коротенька біографічна замітка, а далі — список творів автора та що писано про нього. До “Матеріалів” заведено відомості до 1910 р., а далі, до 1913 р. (рік смерті М. Комарова), лише частково. Відомостей пізніше 1913 р. не подаватимуть. Комісія, що опрацьовує “Матеріали...”, доповнень до рукопису М. Комарова, як правило, не робить. Крім тих випадків, коли якісь нові, не зазначені в рукопису М. Комарова (і то не пізніше 1913 р.) матеріали є напохваті в членів комісії й не потребують нових розшуків. Така постанова комісії хоча й відіб’ється на повноті подаваного матеріалу, але надзвичайно прискорить видання, в якому є чимала потреба. Натомість комісія вважає за конче потрібне видати матеріал перевірений, а тому всі бібліографічні відомості з рукопису М. Комарова комісія має, по можливості, перевірити візуально. “Матеріали” виходитимуть випусками. Перший випуск (літери А й Б), розміром приблизно 6 аркушів, готується до друку і має вийти в світ на початку 1929 року.

Та не так сталося, як гадалося. Після арештів української інтелігенції, що прокотилися в Одесі кількома хвилями протягом 1929–1931 років, згадані вище рукописи біобібліографічних та бібліографічних праць Комарова щезли за обставин, які досі не вдається з'ясувати. Не відомо також, до чиїх рук потрапили оригінали листів, заадресованих Михайлові Федоровичу, та інші його матеріали й документи. Лише незначну частку їх хтось пізніше передав до нинішньої Одеської державної наукової бібліотеки імені М. Горького. Тоді ж сюди потрапила й машинописна копія листів до Комарова, що становить понад тисячу великих за форматом аркушів і увібрала кореспонденцію близько двохсот авторів.

Довгий час ця копія була огорнута серпанком таємничості, доки

через покійного вже ленінградського літературознавця І. Я. Айзенштока, що наприкінці 1920-х років був ученим секретарем Інституту Т. Шевченка в Харкові, вдалося встановити, що Українське бібліографічне товариство в Одесі передбачало слідом за “Матеріалами до бібліографічного словника українських авторів” видати епістолярій Комарова. З цією метою підготували машинопис листів до нього — і на тому після “великого перелому” склали пера. Перегодом щезли оригінали й перший примірник копії. Дослідникам історичних шляхів українського письменства дісталися аркуші “з копірки”, виправлені чиєюсь рукою (на жаль, її не міг розпізнати Б. М. Комаров, якому свого часу були надіслані зразки почерку). І то, як мовиться, — велике щастя. Адже послання до Комарова могли взагалі не дійти в наш день, незважаючи на їхнє першочергове фактографічне значення. Втім, листів Лесі Українки, Агатангела Кримського та ряду інших видатних майстрів слова не маємо навіть у копіях, хоч вони реально існували. Про це засвідчують, наприклад, уривки з епістолярію Лесі Українки, подані в монографії Андрія Музички про поетесу, яка вийшла в Одесі 1925 року з передмовою Миколи Куліша і, за свідченням Б. М. Комарова, одним з фактографічних джерел мала архів родини Михайла Федоровича.

Життя М. Ф. Комарова минуло під Франковим гаслом: “Працювати, працювати, працювати, в праці сконат!” Творчий його набуток служив і ще довго служитиме подальшому розвитку української духовної сфери. Властиво, в новій Україні велетенське значення його тільки починає розкриватися.

## НЕЗАБУТНІ

---

### *ДО 85-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ПРОФЕСОРА Г. А. В'ЯЗОВСЬКОГО*

Григорій Андрійович В'язовський захистив кандидатську дисертацію у 1954, а докторську — у 1967 році. Роки між цими двома захистами були позначені напруженним науковим пошуком власної проблеми, сфери зацікавлень, аналітичного розмислу. Кандидатська дисертація була присвячена творчості Павла Тичини, аспірант досліджував, цілком у дусі тієї епохи, принцип партійності як провідний у творчості поета. Згодом Григорій Андрійович розповідав, що захистивши кандидатську, відчув потребу вирватися з кола псевдонаукових проблем, які диктувалися літературознавству радянською ідеологією, зрозумів, що тільки справжній глибокий науковий інтерес може дати серйозні результати. У тому, що вчений досить швидко знаходить свій шлях, по'язнюючи його з вивченням питань психології творчості, є своя логіка, він сам не цурався художнього поетичного слова, цікавився психологією. Звичайно, оминути “ідеологічні впливи” не міг жоден, тим більше український літературознавець, та все ж обрана сфера була “вільнішо” від кліше та стереотипів доби, ніж історія літератури, а передовсім — вона викликала великий інтерес дослідника. Радянське літературознавство цікавилося нею мало з багатьох причин, говорити про які зараз не будемо, але відзначимо, що все-таки саме атмосфера 60-их сприяла її активізації, що і дало змогу Григорію Андрійовичу втілити задуми у реальні результати — конспекти лекцій зі спецкурсу, статті, монографії, врешті-решт захистити докторську дисертацію “Проблеми специфічних закономірностей творчої праці письменника”.

Обраний вченим шлях не був простим. На ньому він зустрічав і опір, і нерозуміння з боку колег-літературознавців, та сьогодні можна сказати, що вибір не був ні випадковим, ні безплідним: сам Григорій Андрійович і після захисту продовжував цікавитися зазначеною проблемою, про що свідчать опубліковані ним монографії 70-80-их років, а українське літературознавство завдяки його роботам може говорити про тягливість традиції, започаткованої ще Іваном Франком.

Стаття, що пропонується читачеві, є скороченим варіантом четвертого підрозділу четвертого розділу “Творче оволодіння життєвим матеріалом” докторської дисертації Г. А. В'язовського.

## *Григорій В'язовський*



### **НОВЕЛА М. КОЦЮБИНСЬКОГО “PERSONA GRATA” У КОНТЕКСТІ ОВОЛОДІННЯ ПИСЬМЕННИКОМ ЖИТТЕВИМ МАТЕРІАЛОМ**

Розглянемо саме такий, різко протилежний за своїм змістом попередньому, варіант психологічного оволодіння письменником життєвим матеріалом. Отже, перед письменником явище, яке він ненавидить, воно чуже, огидне йому.

Спершу зосередимо увагу на дещо ускладненному варіанті. Ускладненість його полягає в тому, що письменник не безпосередньо спостерігає явище, а вивчає, аналізує його як плід своєї уяви, який виник на основі попередніх життєвих вражень, роздумів і становить собою ще досить абстрактне узагальнення. Маємо на увазі підготовчі записи М. Коцюбинського до оповідання “Persona grata”. В основному вони стосуються центрального персонажа твору — карного злочинця, що, попавши до в’язниці, став катом, — Лазаря. Такого “прототипа” не важко було уявити письменникові. Оповідання було написане 1907 року — в час розгулу реакції після поразки революції 1905 року. І все ж — одна справа уявити ката, і зовсім інша — показати його як конкретну індивідуальність, типізувати її так, щоб читач повірив письменникові. Тому М. Коцюбинський ставить перед собою завдання знайти відповідні життєво переконливі деталі, які б розкривали характер ката, його світогляд і його динамічний стереотип відносин. Виконання цього завдання письменник здійснює шляхом уявного перенесення себе в становище “прототипа” з метою особисто відчути, пережити світосприймання чужої і огидної йому особистості. Це, власне, і робить М. Коцюбинський в нотатках до оповідання.

Характерною рисою першого запису є те, що письменник прагне віднайти зовнішню, зриму деталь, яка б дала йому змогу виявити внутрішній світ, психіку майбутнього персонажа. Такою деталлю

М. Коцюбинський обрав руки. І не випадково. Адже ними — руками кат виконує накази своїх хазяїв. А як він сам ставиться до цього? Що він думає про руки свої, а значить і про виконувану ними “роботу”?

Художньої відповіді на ці питання шукає М. Коцюбинський в першому записі. Ось вона:

“В камері: часто дивиться на свої руки. Подивиться з суворим виразом і сковає руки. Часом простягне їх до хліба — і не візьме, сковає руки. Грає в карти з своїми сторожами. І раптом йому здається, що ті дивляться на його руки, ззираються поміж себе. Кине карти, подивиться з злістю на них і сковає руки. Пив, але не єв”[2, 398-399].

Тут виразно підкреслено, що “прототип” внутрішньо не зрісся з своєю професією. Внутрішньо він ще протестує проти неї, соромиться її, хоче приховати. Це, здається йому, і можна було б зробити. От лише руки... Вони вішали людей. Вони не мають права брати хліб. Їх не повинні бачити навіть тюремщики. Із злістю дивиться на них “прототип”. Він не може їсти. Він лише п’є, щоб заглушити внутрішній протест проти “роботи” рук своїх. Не випадково дали йому горілку і дозволили досхочу напиватись. Такий психологічний підтекст запису, який осмислено, контролюючи власним ставленням до зображеного, переживає М. Коцюбинський.

Такий кат.

А ось сам М. Коцюбинський:

“В світлі ідей краси і добра він “своя” людина, рідна людина, і з першої зустрічі він будить жадобу бачити його якнайчастіше, говорити з ним більше.

Людина, що про все подумала, він якось особливо близький до хорошого, і в ньому кипить органічна гидливість до поганого. В нього тонко розвинена естетична чуйність до доброго, він любить добро любов’ю художника, вірить в його переможну силу, і в ньому живе почуття громадянина, якому глибоко і всебічно зрозуміле культурне значення, історична вартість добра”[1, 441].

Небагатьма словами і точно М. Горький розкрив характерні суспільно-психологічні риси особистості М. Коцюбинського. Точність визначень цитованого стверджується відзивами про нього всіх сучасників, незалежно від М. Горького, які особисто знали письменника. Та, власне, і сам Коцюбинський розкрив себе таким, яким показав його Горький, всією своєю творчістю, своїм листуванням, вза-

ємовідносинами в сім'ї, з друзями, змістом і спрямуванням громадської діяльності. Тому, здається, важко навіть допустити, щоб така людина могла по-справжньому відчути себе катом, що вішає революціонерів, переселитися в його ество, нехай уявно, та все ж діяти так, як діє кат.

Оволодіваючи психікою, уявно створеною на основі синтезу життєвих фактів, особистості ката, письменник неминуче наділяв його рисами власного світовідчування, оскільки цей процес відбувається під постійним контролем свідомості.

Щоб переконатися в сказаному, співставимо такі два записи. “Прототип” — “...груба, нерозвинена людина. Живе більше інсінктами, ніж розумом”. Другий запис: “Згадки останніх подій, окремої роботи прилипали до нього, прилипав погляд, тонка шия, м’яке волосся, прилипала одежда, рухи”[2, 399].

В чому тут виявляється частка світовідчування, властивого М. Коцюбинському? В тому, що людина, яка живе більше інсінктами, ніж розумом, виконуючи свою катівську роботу, не зосереджувала б увагу на названих письменником деталях, а тим більше не мучила б себе ними згодом, репродуктивно переживаючи їх. Ці деталі “спостережені” самим письменником. До нього, а не до “прототипа” прилипають вони.

Скажуть, що це не так, що помітити названі деталі і згодом пережити помічене міг і кат. Адже він не автомат. Таке заперечення цілком вірне. Насправді ж воно не заперечення, а ствердження думки про контроль свідомості письменника психіки уяленого “прототипа”, про конструювання її митцем відповідно до фактів синтезованої дійсності і творчого замислу оповідання. А творчий замисел останнього був не в тому, щоб показати до автоматизму сформованого ката, який звикся з своєю “роботою” і, втративши в собі людину, перетворився на сліпого виконавця чужої волі. Ні, замисел М. Коцюбинського інший, психологічно і соціально тонший. Він полягає (і згодом реалізується у творі) в тому, щоб довести, що навіть здекласовані елементи психологічно протистоять катівській сутності царизму, що їхнє протистояння, як вияв загальнолюдських почуттів і переживань (акт страти не безслідно проходить для свідомості ката), поступово осмислюється, набуває суспільного змісту, суспільної спрямованості і неминуче веде до протесту проти верховних катів.

У підготовчих нотатках до твору шлях до реалізації задуму намічається в такому записі:

“Щось росло в середині, як тісто в діжі, <опара> потай, у пітьмі творились якісь процеси”. Останні вели до того, що “прототип”, стан якого переживає письменник, “старався згадати: хто він? Який?” Він прагне пізнати себе, свої вчинки як суспільної істоти, тобто “якісь процеси” набувають конкретності, визначеності. Це підкреслено ще одним записом:

“Його думки, що перше снувались, як нитки, тепер звились в... твердий клубок”. І як тільки це сталося, ним “Опановує ідея — загубити того, хто каже все те робити. То йому докучило ремесло, а то раптом він набирає охоти... вбити, смакує і тільки думає, як би вирватись... звідси, добраться туди, де той є, що все... велить, од кого виходять усі накази. З якою б насолодою закинув він мотузку йому на горло” [2, 399]. Ця страта не викликала б мук сумління, руки, які б зробили це, не треба було б ховати від стороннього погляду, бо це було б справедливо.

Такий шлях розвитку проходить “прототип” в цілому у свідомості, почуттях і переживаннях письменника. Так конкретизується і під час словесного втілення, обрієши відповідними життєвими деталями, буде реалізований задум. І в задумі, і в попередньому обдумуванні — переживанні його — весь Коцюбинський, що прагне написати “Повість без покривала, щоб бачити його (Лазаря. — *Gr. B.*) муки” [2, 399]. І він написав її, написав з вражуючим заглибленням в психологію персонажа лише тому, що зміг відчути, пережити світовідчуття і процес осмислення дійсності чужою, огидною йому особистістю, а історією її життя ствердити ідею одного з найбільш гуманних у світовій літературі творів “Persona grata”.

Оволодіння психологією як позитивних, так і негативних прототипів, вживання в них за допомогою спостережних деталей і, нарешті, творення на цій основі збірних типових характерів — це дуже складний процес мистецького аналізу, який завжди завершується синтезом. Вказаний процес, як видно з попереднього, не становить собою чогось суб’єктивно замкнутого в самому собі, відмежованого від оточення, в якому живе і яке спостерігає, вивчає письменник. Кожна спостережена деталь — це те реальне, на що спирається письменник, як на щаблі драбини, по якій підіймається до висот правдивості худож-

нього синтезу життя. Разом з тим цей процес сходження, підймання по драбині художнього узагальнення дійсності, тобто процес творчості, постійно контролюється естетичними уподобаннями, світовідчуванням, світорозумінням митця, як вищим суспільно-психологічним проявом його особистості.

### **Цитована література**

1. М. Горький. Літературно-критичні статті. — К.: Держ. вид-во худ. літ., 1951. — 404 с.
2. М. Коцюбинський. Твори в 6-ти т. — Т. 2. — К.: Видавництво АН УРСР, 1961. — 408 с.

*Публікація О. Г. Шупти-В'язовської*

**ДО 75-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ  
ПРОФЕСОРА В. В. ФАЩЕНКА**

**Василь Полтавчук**



**ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ НЕБОВИД  
ПРОФЕСОРА В. В. ФАЩЕНКА**

*Доповідь, виголошена 14 січня 2004 року на засіданні Вченої ради філологічного факультету Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.*

... Уже вп'яте за останні сімдесят п'ять років п'яте січня настало в Україні без Василя Васильовича Фащенка. Гірко усвідмлювати, що і всі наступні п'ятисічеві дні миналимуть також без нього...

Незлім тихим словом поминаючи професора Фащенка, маємо не лукавити ні перед пам'ятю про нього, ні перед самими собою. Чинити так мусимо передовсім тому, що наукова спадщина вченого у своїх вершинних виявах залишається самодостатньою і в новому столітті, у нових суспільно-політичних обставинах і не потребує ні співчутливої поблажливості, ні вознесення на котурни. Щодо останнього, зокрема, то воно на рубежі століття стало своєрідним національним лихом: з кожною новою статтею, з кожним новим спогадом все зростає і зростає у нас кількість геройв, а України як не було, так і нема...

З висоти перших приступців двадцять першого століття Василь Васильович Фащенко, життя і діяльність якого належать століттю двадцятому, бачиться не серед геройв, а представником трудової України — тієї України, яка споконвіку орала, сіяла, збирала, хоча зібраним розпоряджалася здебільшого не сама. З цієї ж часової висоти навдивовижу простою бачиться і “формула успіху” Василя Васильовича Фащенка: хист помножений на працю. Утомливу, але невтомну, виснажливу, але життєдайну. Знаковою, з огляду на це, є назва пер-

шої книжки Василя Васильовича — “Тема праці в радянській художній літературі” [6]. Видана ще у 1960-у році, ця брошура займає осібне місце у доробку вченого, але Василь Васильович не зрікся її. У нещодавно опублікованому есе “Мій університет”, яке було написане за рік до смерті, професор В. В. Фащенко кількість своїх книг визначає цифрою “9” [5], що, до речі, зумовлює необхідність корекції назви відомої статті Володимира Панченка “Восьмикнижжя Василя Фащенка: від історії новели — до таємниць характеру” [3].

Визнання і авторитет у вітчизняному літературознавстві Василю Васильовичу Фащенку забезпечили передусім і головним чином його студії про новелу. Вивченю цього жанру присвячені як кандидатська — “Новели О. Гончара” /1958/, так і докторська — “Жанрово-стильові проблеми української радянської новелістики” /1970/ — дисертації дослідника. Про грунтовне і цілеспрямоване зацікавлення В. В. Фащенка проблемами розвитку новелістики свідчать його книги “Новела і новелісти” /1968/, “Із студій про новелу” /1971/, численні статті, в тім числі і остання — “Метаморфози в українській новелістиці ХХ в.” [4], який судилося стати першою посмертною публікацією вченого.

Названі книжкові студії новелістики, які одна услід за одною з’явилися на рубежі 60-70-х років і склали своєрідну “літературознавчу дилогію” [3, 5], вивели їх автора, немов ракети-носії, на самостійну орбіту у вітчизняній науці про літературу. Звичайно, не можна не помічати того, що на основні параметри цієї орбіти помітно впливали тогочасні статус і стан самого літературознавства, що виявилося, зокрема, у неповноті “картини розвитку новелістичного жанру” [3, 6], у наявності неминучої авторської данини “тодішнім типовим уявленням про революцію, соціалізм, “нову особистість”, а також про такі явища літератури, як творчість М. Хвильового чи модерністські течії” [3, 6]. Проте, і тут не можна не погодитися зі спостереженням Володимира Панченка, основну увагу В. В. Фащенко зосереджував “переважно на “жанрово-стильових” питаннях. Його висновки щодо індивідуальної поетики провідних українських новелістів якраз і складають чи не найцінніше з того, що є в “дилогії”.... Уважне прочитання в текст твору, “вслухування” в слово, скрупульозний мікроаналіз художніх деталей — це стихія Фащенка-дослідника” [3, 6]. Вона, ця стихія, додам від себе, і забезпечила непроминальну цінність нове-

лістичних студій В. В. Фащенка, і якби наукову спадщину вченого складали тільки ці праці, то й за такої умови його ім'я отримало б постійну прописку в історії українського літературознавства.

Дослідження новели, яке у другій половині 50-х і протягом 60-х років визначало характер наукових пошуків В. В. Фащенка, вже у 70-і роки втратило свою домінуючу роль і далі тривало лише як один із напрямків діяльності відомого літературознавця. В той же час посилилась увага дослідника до буття інших жанрів, до проблеми характеру в літературі, психологізму красного письменства. З'являються книги В. В. Фащенка, без яких не можна уявити нашу "рухому естетику" 70-80-х років: "Відкриття нового і діалектика почуттів" /1977/, "У глибинах людського буття" /1981/, "Характеры и ситуации" /1982/, "Павло Загребельний" /1984/, "Герой і слово" /1986/, "Вибрані статті" /1998/. Дві із цих книг — "У глибинах людського буття" та "Характеры и ситуации" — у 1985-у році були удостоєні найвищої у нас премії — Державної премії України імені Тараса Шевченка.

У ряду безперечних здобутків В. В. Фащенка вирізню ще книгу "Павло Загребельний", яка засвідчила збагачення жанрової палітри творчості дослідника. Створення творчого портрета письменника можна порівняти, ясна річ, з певними застереженнями, з роботою художника-портретиста. Як і для художника, для літературного критика важливо віднайти точку зору, з якої відкривалися б найбільш характерні, найбільш прикметні риси героя. Заспівний розділ, який називається "Книги", засвідчує, що таку точку зору авторові вдалося знайти. Розповідаючи про роль книги у житті П. Загребельного — "енциклопедично освіченого читача", автор водночас і досліджує процес формування таланту письменника, і говорить про засвоєння ним високих уроків класики, і підкреслює його працелюбність, зацікавленість доробком як своїх ровесників, так і молодших літераторів, і показує, завдяки якій читацькій, дослідницькій роботі з'явилися відомі історичні романи прозаїка, — одним словом, змальовує визначальні риси такої самобутньої творчої особистості, якою є Павло Загребельний. І сьогодні, перегодя двадцять років після появи, портрет цього письменника, створений В. В. Фащенком, залишається найкращим у нашому літературознавстві.

Майстерність дешифрування художнього коду того чи іншого письменника засвідчують не лише статті і книги В. В. Фащенка, а й

зізнання самих письменників. Прикметним є тут, зокрема, лист Олеся Гончара, викликаний ознайомленням прозаїка з рецензією професора В. В. Фащенка на роман “Твоя зоря”. “Дорогий Василю Васильовичу, — писав Олесь Гончар 14 березня 1980 року. — Видавництво “Дніпро” ознайомило мене з Вашою рецензією на “Зорю” (видавнича етика це, кажуть, дозволяє). Прочитав Ваше слово уважно, оскільки було це пізно вночі, коли вже ніякі не шарпають клопоти, прочитавши, довго думав, і за саме це вже Вам спасибі. Варто було писати твір, якщо він **так** може сприятатись. Ви зазирнули в саму душу твору, в глибини, і причиною тут, мабуть, не лише досвідченість професорського ока: так зазирнути міг лише той, хто здатен любити”! [2].

Інший наш талановитий прозаїк — Іван Чендей — дослідницькі студії Василя Васильовича Фащенка назвав “творами про твори”. Згадуймо про це, коли випадає нам читати літературознавчий текст, який схожий на віз з квадратними колесами...

Згадуймо саме так — у повсякденній, у повсякчасній роботі, яка у практиці Василя Васильовича Фащенка, незважаючи на труднощі і перешкоди, дійсно “у творчість перейшла”. З висоти 2000-го року відзначив це і академік Микола Жулинський. Вітаючи учасників першої наукової конференції, присвяченої пам’яті Василя Васильовича, Микола Жулинський зазначив, що “грунтовні розвідки професора В. В. Фащенка, особливо в царині новелістики, його активна й виважена позиція в літературній критиці, авторитет громадянський — все це надавало й надає постаті цієї людини, філолога з волі Божої, педагога за велинням серця, літератора за напрямком таланту, того іміджу, що не минає, а навпаки, міцніє з роками і викликає спокійну і справедливу повагу” [1, 6].

Вірю у справедливість відомого вислову про те, що велике бачиться на відстані — бачиться із столиці. Та водночас вірю і в те, що великість — саме великість, а не геройм! — Василя Васильовича Фащенка так само очевидною є і для тих, кому випало знати його зблиźка — слухати його лекції, бути учасником засідань його наукового гуртка, працювати поруч з ним. Він мав талант, як свого часу сказала наша поетеса, “не позичений, а власний”.

Але не тільки це стало підґрунттям його великоності. Професор В. В. Фащенко належав до кола тих людей, які, за словами одного із

його учнів — прозайка Івана Григорка, мають “сонце у грудях”. Мабуть, саме тому і світлішало і в аудиторії, і в коридорі факультету, і в кабінеті — скрізь, де з'являється Василь Васильович...

На жаль, сонце його талановитої і людяної душі передчасно опинилося за життєвим пругом, але на літературознавчому небовиді воно світиться — світиться непідвладною часові любов'ю до СЛОВА, у якому художньо увічнюються історія і дух народу.

Таке сонце світить і світиться не тільки крізь роки й десятиліття, а й крізь віки.

### Цитована література

1. Жулинський М. Г. Учасникам наукової конференції, присвяченої пам'яті видатного філолога-літературознавця проф. В. В. Фащенка// Діалог душ. Збірник наукових статей за матеріалами конференції, присвяченої пам'яті професора В. В. Фащенка. 29 червня — 1 липня 2000 року. — Одеса: Астропrint, 2001. — С. 6.
2. Листи О. Гончара до В. Фащенка // Думська площа. — 2003. — 21 листопада.
3. Панченко В. Восьмикнижя Василя Фащенка: від історії новели — до таємниць характеру // Історико-літературний журнал. — 2000. — № 5. — С. 5-13.
4. Фащенко В. Метаморфози в українській новелістиці ХХ в. //Проблеми сучасного літературознавства. Випуск 4. — Одеса: Маяк, 1999. — С. 23-26.
5. Фащенко В. Мій університет // Думська площа. — 2003. — 26 грудня.
6. Фащенко В. Тема праці в радянській художній літературі. — К.: Товариство “Знання” Української РСР, 1960. — 40 с.

**Василь Фащенко**



## ІЗ РУКОПИСНОЇ СПАДЩИНИ

Плани, чернетки, нотатки — усе, що є в архіві Василя Васильовича, свідчить про напружене щоденне осмислення явищ літератури, особливо текстів і цілих пластів красного письменства, колись забороненої і вилученого з навчального процесу, про шукання найоптимальніших шляхів доведення літературного матеріалу до свідомості слухачів.

В останнє десятиліття свого життя Василь Васильович читав усе, що міг дістти, і неодноразово говорив із сумом і жалем, що не зовсім так читав курс літератури ХХ віку, що уже зараз міг би викладати по-новому, зіставляючи “себе із собою”, тобто нинішнє розуміння літературного процесу із тим, яке доводив до розуму студентів колись. Думав написати курс саме на такому зіставленні, вважав, що це буде б корисно для осмислення концептуальних, радикальних змін.

Матеріал під назвою “Історія літератури — описова й концептуальна (принципи відбору й оцінки художніх явищ)”, що подається у цьому збірнику, — досвід багаторічної практики викладання літератури й роздуми над тим, яким має бути оптимальний підручник, щоб у ньому була правда про окремі літературні явища і процес у цілому. Текст оформленний на початку чи в середині 90-х рр. і відбиває погляди автора на складність літературного розвитку і рівень розуміння ним неперебутніх цінностей української літератури ХХ віку.

Василь Васильович був готовий до написання принаймні двох книг. Про це свідчать детальні плани, складені ним в останні роки життя. Один із планів, думаємо, був викладений в чернетці 1998 року. Цей задум під назвою “Українська харacterологія” включає дуже широке коло проблем: харacterологія як наука, знання, слово про характери і перегуки в українській харacterології, зокрема протягом ХХ ст.; галереї характерів митців та створених їхнім словом характерів; принципи класифікації характерів за різними ознаками — психічними, фізични-

ми, соціальними — в літературі, що представляє різні творчі методи і течії.

Певне уявлення про частку задуманого може скласти матеріал під назвою “Дерево” української характерології”, що друкується у цьому збірнику. Автор твердить, що структуру “Дерева” має вивчати характерологія — наука, яка виникає на міждисциплінарному рівні — психології та літературознавства.

Василь Васильович мріяв про курс літератури для школи і вузу, який би захоплював слухачів, викликав подивування й зачудування оригінальністю й багатством українського красного письменства. Про це свідчить “Науковий проект “Зачарована жанрологія”, запропонований як бюджетна тема про жанри і жанрові різновиди в літературі ХХ століття, а також задуманий як посібник для учнів гімназій і студентів-філологів. Автор пропонував першу частину книги зробити “популярною і привабливою, цікавою і дотепною”, а другу — “академічною, але не занудною”, з новими аспектами дослідження — діалогічне буття жанрів, готична повість, постмодерна лірика, історія з історичним романом тощо.

Матеріали під заголовками: “Силует чи характер?”, “Як розуміти художню течію?”, “Наукова і соціальна фантастика”, “Прогностична здатність художньої творчості” та інші, що є в архіві автора, свідчать про різноплановість інтересів ученого, про його захоплення літературою, про намагання зрозуміти феноменальну її природу.

Есе “Мій університет” — вияв приязні і любові Василя Васильовича до того колективу, в якому вчився, жив, працював, зростав як учений і почував себе людиною.

## МІЙ УНІВЕРСИТЕТ

Народився я в хаті, де було три книжки: Євангеліє, “Кобзар”, “Чапаєв”. А також лунали українські пісні. Можливо, ці чотири сфери слова — такі схожі й несхожі між собою — заклали в мені потяг до філології, опанувати яку я вирішив в Одеському університеті 1949 року. Мабуть, тому, що вабило море, про яке я начитався із книг Ю. Яновського. А що було до того? Голод, війна, похоронна команда із семи підлітків на чолі з одноруким сержантом і братські могили під моїм селом Катьошине на Дніпропетровщині, куди на вічний покій лягли солдати, загиблі в атаках взимку 1944 року. Це були захисники мосії землі і моєго роду.

І тому я все життя тягнувся до фронтовиків, які були моїми вчителями в університеті, — до Г. А. В'язовського, який близькуче викладав українську літературу, до Олени Петрівни Ковальчук, котра відкрила мені античну літературу, до К. Ю. Данилка, що читав лекції з грузинської і білоруської літератур, до Ф. П. Смагленка — чудового знавця української мови. А трохи пізніше моїми друзями стали М. О. Левченко, Л. Х. Калустян, М. Ю. Раковський, І. М. Дузь, А. П. Іванов і багато інших фронтовиків, які своїми науковими працями, своєю безкорисливою діяльністю визначали обличчя нашого університету. Думаю, що вони дали йому розгін у майбутнє. І дуже жаль, що ми тепер щось втрачаемо від того духу творчості і побратимства.

Не можу тут не згадати і школу, яку я пройшов у професорів А. В. Недзвідського і А. А. Москаленка. Це були унікальні люди, лектори, котрих тепер не так уже й багато у наших вузах. Це були віртуози, артисти, чудові знавці слова у всіх його вимірах і значеннях.

Схиляю голову перед учителями, яких уже немає на світі. Частка їх праці у моїх двох дисертаціях — кандидатській про новели О. Гончара, котру благословив академік М. Рильський, докторській про жанрово-стильові проблеми новелістики ХХ віку, а також у дев'яти книгах, дві з яких — “Характеры и ситуации” та “У глибинах людського буття. Етюди про психологізм літератури” — в 1985 році відзначенні Державною премією України ім. Т. Г. Шевченка.

Тепер у моїх кімнатах у тисячу разів більше книг, ніж колись було у рідній хаті. Та ті не забиваються, особливо гріх перед Євангелієм,

книгою, котра передавалася від роду до роду, а я вирвав з неї кілька листків для куріння. І тільки на схилі віку розумію, які неперебутні істини не відкрив я з неї в дні юності.

Не знаю, чи варто говорити про 40 років перебування в системі управління університету, про дні і ночі редактора газети “За наукові кадри”, члена парткому, декана загальнонаукового факультету, проектора по учебовій, а потім по науковій роботі, завідувача кафедри літератури ХХ віку, котра недавно відзначила свій 25-річний ювілей... З роками організаційний крутіж, веремія сущності забуваються, а в пам'яті залишаються люди, дорогі їхні обличчя — ректора академіка О. В. Богатського, творчої енергії якого вистачило б на кілька університетів, проф. І. О. Середи, з яким ми ділили догани від міністрів, Б. Ф. Дерев'янка, редактора “Вечернєї Одеси”, який розпочинав шлях журналіста в університетській багатотиражці, писав під моїм керівництвом дипломну роботу і пішов із життя у розквіті сил, забитий найманним убивцею.

Мій університет завжди зі мною у спогадах — гірких і радісних, у роботі, у випускниках і студентах — розумних і гарних.

1998 р.

## “ДЕРЕВО” УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ХАРАКТЕРОЛОГІЇ

Якщо в минулому столітті знайшлися ентузіасти, котрі, за даними угорського вченого І. Рат-Вега, поклали десятки років життя на те, щоб підрахувати у Біблії канонізованого англійського перекладу 46227 сполучників “і”, а також 774746 слів, то не виключено, що ХХІ вік, озброєний новими технологіями, які будуть “вичитувати” образи людей, заангажує охочих серед наших нашадків скласти список художніх характерів в українській літературі. І це не буде марнологією. Адже за цифросферою постає щось посутнє. Велика частотність “і” /не тільки у Святому Письмі, а, скажімо, і в романах Ю. Яновського/ вказує на те, що цей сполучник відкриває безмежжя світу і є грізним початком його кінця, в’яже поєднуване і протилежне, закликаючи людей до злагоди.

А із того колосального списку кмітливий розум за критеріями

художньої істини відбере значні національні характери, котрі постануть перед світом у вигляді своєрідної діалогічної класифікації. І тоді на одній гілці ми побачимо схожі, але різні плоди, створені за законами сентименталізму, романтизму, експресіонізму, реалізму, неокласики заради єдиного прагнення, скажімо, осягнути сутність української жінки /”Маруся” Г. Квітки-Основ’яненка, “Марія” Т. Шевченка, “Марія” В. Стефаника, “Марія” У. Самчука, “Маруся Чурай” Ліни Костенко/.

Якщо за основу класифікації взяти поняття “рядів” чи “шеренг” характерів, то доведеться вдатися до знаків “плюс” і “мінус”, а також переходових — від позитивних до негативних або навпаки. З часів розгулу репресій в радянській Україні панував жорстокий реєстр героїв на “наших” і “не наших”, на народних та антенародних. Цей погляд довгі роки домінував у радянському літературознавстві: персонажі творів категорично поділялися на позитивних і негативних. І тільки у великих майстрів слова та не зашорених критиків були неперебутні критерії:

естетичні — дійові особи митців прекрасні, потворні або плинні;  
етичні — добрі або лихі;  
національні — гідні свого роду і незрячі безбатченки;  
релігійні — діти Христа й антихриста.

У цій класифікації за моделями І. Нечуя-Левицького чи Д. Донцова, Ю. Липи чи М. Шлемкевича можна виявити сукупність рис характерів — від благородних лицарів до нікчемних плаксіїв /література може виставити їх у довгих конфронтаційних шеренгах, у тому числі і як одверті полеміки між митцями, що теж є національними характеристиками, наприклад, В. Сосюра і Є. Маланюк/.

І все ж найдоцільнішою, на мій погляд, для майбутніх дослідників може бути структура “дерева” як модель типології.

Ще язичники, а потім і творці апокрифів, на думку О. Афанасьєва, уявляли все благодатне й життедайне у вигляді дерева: дощову хмару — коріннямверх, а листям — униз; райське дерево — корінням у молоко і мед, а золотими й срібними плодами — до небес. У Святому Письмі сказано про дерево пізнання добра і зла і про неоягнуту смертними таємницю дерева життя вічного.

Згадаємо, що Гете порівнював новелу з рослиною, а О. Кундзіч називав цей жанр квітом папороті. І. Франко уподобнював до дерева

національну літературу: коріння в рідній землі, а крона в світовому дусі. Не цуралися цих метафор і новочасні семіотики. Отже, в цих зіставленнях, аналогіях відчувалося щось вісьове, концептуальне, істотне для розуміння книг, в яких живуть створені словом люди.

Не зупиняєш на питанні, бо проблема дискусійна, як уявити “дерево” характерів: корінням догори чи вниз? Якщо до небес, то це значить від Духу до людей, а якщо в землю, то це від людей до Духу. В обох випадках світове “дерево” характерів постане уkvітчаним різnobарвними плодами.

Коли ж мати на оці тільки одну, українську, літературу з її характерами, то можливо її розглядати і як окреме дерево, і як відгалуження світового. Останнє може виявитися цікавішим, наприклад, Мазепа з поеми В. Сосюри “заговорить” з однайменними героями Пушкіна і Байрона.

Пропоновану структуру “дерева” має вивчати характерологія. Це наука, яка виникає на міждисциплінарному рівні — психології та літературознавства.

Перша вивчає живих людей. Її типології характерів ґрунтуються, за теорією О. Лазурського, на трьох рівнях адаптації індивіда до обставин: нижчому, середньому і вищому. І на кожному рівні свої типи — з переважанням то емоцій, то волі, то інтелекту в найрізноманітніших комбінаціях, аж до актуалізованих чи спотворених феноменів.

Однак пряме перенесення психологічних методик у сферу літератури дає лише ілюстрації цим методикам, котрі необхідно “зливати” з літературознавчими принципами досліджень. Адже в художньому творі не живі, а **наче** живі люди, тобто вони інші, бо зіткані із слів, які бережуть художню реальність віками. Це нафантазовані за обрамами митцем законами ілюзорні достовірності.

І письменників, і дослідників, наприклад, психології селян, необхідно знати все про їхні психічні фонди і можливості пристосування до землі і влади. Однак у художніх явищах — свої системи характеротворення. Для цього достатньо на одній гілці побачити українських селян із соцреалістичної п'єси “В степах України” О. Корнійчука і порівняти їх з селянами із сюрреалістичної новели “Поворот” Ю. Яновського чи з експресіоністичного роману “План до двору” Т. Осьмачки.

Тут відразу заговорять принципи художніх напрямів і стилів. І те,

що в психології вважається недостовірним, в художній характерології знайде віправдання як ілюзорна реальність, що не є копією зорі мої, відчутної дійсності.

Дерево з гілками реалізму, неоромантизму, символізму, неокласики, авангарду... І на кожній із них — грони характерів. Діалогізуючи між собою, з далекими і близькими родичами, з героями іонаціонального письменства, вони скажуть світові про свою необхідну йому самобутність те, чого не може викласти описова історія літератури.

## **ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ ОПИСОВА Й КОНЦЕПТУАЛЬНА** *(Принципи відбору й оцінки художніх явищ)*

В умовах духовних — і не тільки духовних — випробовувань, коли одні концепції розпадаються, інші розхитуються, втішно читати історії, в яких погляди автора не випирають на поверхню, не претендують на повноту істини, бо до нашої душі промовляють самі факти. Не підлаштовані під якусь ідею, а ті, що були насправді — гіркі і солодкі, сумні і радісні. До таких книг, на мій погляд, належить “Історія української літератури”, в трьох томах, віки XVI-XVIII” (Львів, 1924 р.) Мих. Возняка. Читаю оглав 3 тому: “На руїнах українського національного життя”, “В заступництві красної літератури”, “Шкільна драма”, “Початки комедії”, “Шляхом гумору, травестії, сатири й реалізму”, “Духовна та світська лірика”, “Письменство історично-національної традиції”, “Історична пісня й козацький епос”. Кожна глава, назва якої закорінена в реальності, поділена на розділи, а останні — на параграфи. Така рубрикація — від загального до конкретного — підпорядкована демонстрації відомих історикові літератури фактів. Скажімо, в главі “Історична пісня й козацький епос”, де є розділи про Хмельниччину в думах і віршах, переповідаються не тільки похвальні твори про Богдана, а й ті, в яких його проклинали за ясир татарам після битви під Жванцем: “Бодай того Хмельницького первая куля не минула, а другая устрели, у серденъко уцелила!” (С. 502). Історик допускає, що склав цю пісню прихильник Польщі, але не приховує її від читача, бо вона—була! І її треба знати, а не робити вигляду, як це прийнято у наших підручниках, що такої пісні не існувало, бо, бачте, ім’я Хмельницького — святе в народі.

Оце містичне прагнення обожнювати народ та ідеалізувати його історичних діячів переслідує нас із часів сталінських “концептуальних” історій, що можна бачити на прикладі розправи над романом “Я, Богдан” П. Загребельного, вчиненої поетом Б. Олійником (Істория не любит суесловья) // (Сов. культура. — 1986—21 окт.) і вченим Вол. Сергійчуком (“Я, Богдан” з погляду історика // Дніпро. — 1987-№10). Звичайно, з романістом можна і треба полемізувати, але звинувачувати його та рецензентів в антипатріотизмі — то вже наука від лукавого, якщо не щось гірше. Адже і народ буває різний, і люди не однакові, суперечливі, отже, і явища літературні теж. То чому ж ми і досі “вправляємо” історію, ідеалізуємо вождів, відбираючи з їх життєпису тільки непорочні вчинки?

Якщо описова літературна історія дотримується насамперед принципу повноти фактів і тримає концепцію в їхній логіці (хоча, звичайно, систематизація явищ залежить від живих людей з їхніми уявленнями та художніми уподобаннями, однак об’ективність утримує їх від свавілля), то концептуальна історія часто дає волю суб’ективності: факти тут відбираються й оцінюються під наглядом і на догоду апріорній ідеї.

У світлі (точніше — у тьмі) офіціозних ідеологічних настанов про класовість, про розвиток по висхідній, про небачений розквіт української культури за часів соціалізму писалися історії та підручники, які нині не витримують критики з точки зору об’ективності.

Хіба можна було зрозуміти творче життя на Україні 20-х років без М. Хвильового, а першу половину ХХ віку без В. Винниченка? Хіба можна було не бачити (в найновіших історіях), як велика мова української нації живе лише в гарних книгах, тільки в середовищі небагатьох українських інтелігентів, зникаючи під навалою зросійщення з усіх сфер буття, навіть із села, де запанувало введене практикою начальства дивовижне малоросійське “наречіє”?

Ясна річ, і розуміли, і бачили. Та не всі інтелігенти (і я в тому числі) чинили послідовний опір державному офіціозу, хоча на ниві освіти не кривили душою, підтримуючи авторитет самобутнього українського Слова, нехтуючи міністерськими програмами, які дозволяли лише урізану правду про літературу. Однак широкий доступ викладачів до всіх джерел було вміло перекрито не тільки заборонами, а й матеріальними можливостями. В науковій бібліотеці Одеського уні-

верситету директриса в 1946 році власноручно спалила всі твори М. Хвильового, а також книги репресованих українських письменників. Я не знаю викладачів університетів і педагогічних інститутів, які могли б одержати для роботи зарубіжні видання, не кажучи вже про відрядження за межі країни для праці в архівах (та і в наші не можна було пробитися теж). А кому колишній секретар ЦК В. Маланчук за традицією Постишева доручав стежити за викладанням літератури? Кафедрам супільніх дисциплін, на яких було і є чимало нейуків або людей, далеких від нашої галузі знань. Я й досі не можу забути свого колегу, який, приїхавши з Києва, сказав мені, що В. Маланчук велів, аби письменника на букву "Си" не вивчали. Неважко обізнаному (мій "наглядач" до таких не належав) здогадатися, що мовилось на високій нараді про мемуари Ю. Смолича, зокрема про скорочені цензурою спогади "ВАПЛІТЕ і Я".

Тепер ситуація змінилася, "наглядачі" до слушного часу поховалися, в історію повертаються забуті — навмисне! — імена і твори, всі вимагають правди... Причому — всієї.

А де вона, ота вся правда?

Скажімо, у відомому памфлеті В. Сосюри "Неокласикам" сказана вся правда про це угруповання митців чи частина, чи й крихітка немає? А в щойно надрукованому "Щоденнику (1924–1928)" неокласика Михайла Драй-Хмари (Слово і час. — 1990. — №1), де мовиться про наївну дегенеративність, безпринципність, халтурність В. Сосюри, — написане відповідає істині?

На чиєму боці правда — П. Тичини з віршем "Партія веде" чи М. Хвильового з повістю "Іван Іванович", де показані процеси переродження в партії?

Хто мав рацію — О. Корнійчук у "Правді", який доводив, що українець на всі болючі питання знаходить відповіді тільки у російського брата, чи Є. Плужник у комедії "Змова в Кеві", де висміяно російський шовінізм на Україні? Маю на увазі Єремеєва, котрий, живучи серед українського народу, зневажає його культуру і мову, мріючи:

Но дайте нам лише овладеть Москвою,  
Пусть зазвонят все сорок сороков —  
Мы нацполитикой блеснем такою,  
Что все украинцы попросятся в хохлов!

Підносити одні твори, замовчувати інші, як це було досі, означає грішити проти істини.

Принцип повноти правди має реалізуватися в багатотомній академічній історії української літератури. Це завдання з багатьма невідомими і на багато років. Добре було б, якби така історія передувала нашим новим підручникам, та ба...

А як бути з історією української літератури (та й російської теж) у вузах, на вивчення якої відводиться (наче на посміховисько людям) 400–500 годин, що не перевершує 15% часу, відведеного учебовими планами на підготовку спеціалістів? Навіть коли вдастся (після введення автономії для університетів) збільшити на цей предмет 100 чи 200 годин — що робити? Хто подужає сотні томів історій та текстів?

Тут, очевидно, має діяти принцип достатньої повноти на ґрунті розумного відбору за критеріями художньої правди, співвіднесеності з правдою життєвою.

Я не думаю, що двох правд не буває. Всесвітній досвід (у тому числі й на ниві літературних баталій) засвідчує протилежне. Правда одна, якщо вона дорівнює буттю. А буття — це те, що є. Проте тільки людина (у нашому випадку митець чи літературознавець) починає привласнювати собі правду, він — хоче того чи ні — стає на певну точку зору, тобто виявляє свою партійність у широкому розумінні слова. І він наближається до істини найбільше тоді, коли його позиція наповнюється об'єктивністю, людяністю, народністю та історизмом.

Правда — це переплетення живих, динамічних суперечностей, життєвих і художніх. Без розуміння діалектичної сутності правди відібрати з океану фактів необхідні для короткої історії, нової й некривої, — просто неможливо.

У чому полягав гріх старих історій? В ігноруванні невигідних для офіційної ідеології фактів і насаджуванні вузькокласового підходу до трактування художніх явищ, які сіріють під нашим повчальним аналізом (подумаймо: школа, йдучи за такими історіями, на все життя відбиває у випускників інтерес до Пушкіна і Коцюбинського).

Людське буття — предмет й універсальна мета мистецтва. Воно набагато ширше за класову ідеологію та класову психологію, які є істотними, але перебутніми моментами історичного розвитку. Що нас найбільше цікавить у творчості Шекспіра чи Франка — їхні класові

симпатії чи загальнолюдські проблеми? Звичайно ж, вічні загадки буття. Однак, коли мова заходила про радянського письменника, візначення давалася вульгарно-соціологічна традиція, котра змушувала в усьому шукати класовість.

Загалом, з порогу відкидати поняття класовості було б неправильно. Класова ненависть і соціальні ідеали знедолених складали потужні мотиви творчості Шевченка. Не були ж вони вигадкою поета та, зрештою, усіх митців класових суспільств — від усно-народної до індивідуальної творчості. Інша справа, як їх трактувати з позицій вічного гуманізму, розкриваючи в художніх явищах загальнолюдські ідеали.

Складніше пояснювати трагедію творчості таких митців, скажімо, як В. Маяковський чи П. Тичина. Їх зараз звинувачують в аполотиці “крові”, в оспіуванні “кровожерливості”. П. Тичина, на думку М. Коцюбинської (Корозія таланту// Рад. літературознавство. — 1989. — № 11) пройшов шлях від органічного неприйняття “крові” до її узаконення в ідеологічних суперечках із старим світом: “Ну, що ж з того, що всесвіт кров залляла? Майбутні встануть покоління — єднання тіл і душ” (“Живем комуною”). Заливати світ кров’ю заради майбутнього — яким лихим дияволом це навіяно? Як і М. Коцюбинська, я думаю, що це диктувалося не внутрішньою потребою митця, а заарканеною частиною його душі, що зі страху згодилася служити ідеям казарменного соціалізму. І тут не можна забувати, що класова ненависть не тільки вигадувалася і пропагувалась сталіністами. Вона була і в реальності громадянської війни, атмосфера якої переймала все життя 20-30-х років. У книзі Юрія Карабчієвського “Воскрешение Маяковского” (Театр. — 1989. — №7–10) сказано, що жоден російський письменник не радів з приводу масових страт, крім співця революції з його “садистськими комплексами”. А як тоді бути з “Оканинами днями” І. Буніна, в яких автор гнівно виступав проти безчинств одеської ЧК і відверто злорадів з приводу розправ білогвардійських контррозвідок над хамським бидлом? “Если б в город ворвался хоть сам дьявол и буквально по горло ходил в их (большевиков — В. Ф.) крови, половина Одессы рыдала бы от восторга” (Даугава. — 1989. — № 3. — С. 108). Хіба це не була класова ненависть дворяніна? Така жорстока логіка громадянської війни, і не дай її, Боже, нікому на планеті, і нам у тому числі і на будь-якому ґрунті —

соціальному чи національному. І нехай поети, як і молодий Тичина колись, як Іван Драч тепер, протестують проти кровопролить — побоїща між людьми не змінювали їхнє життя на краще.

Класовість не повинна викривлювати правду. Інакше вона перетворюється в фанатизм, який поневолює розум і калічить людяність, що переконливо засвідчила казематно-табірна тема в нашій літературі.

Відбираючи факти (а не відбирати ми не можемо, бо викладаємо коротку історію), не забуваймо про їхню суперечність і залежність від історичного потоку. Коли радянські митці славили пафос соціалістичних перетворень (“Вітер з України” П. Тичини, “Дніпрельстан” В. Сосюри), то вони робили це щиро, як і частина народу, звільнена революцією для творення добра на землі. Письменники 20-х років вірили в ідеали революції, які пізніше, в часи сталінщини, стали ілюзіями, що переймали душі не тільки митців, а багатьох людей. То й треба розбиратися, де й коли літератори були правдиві, а де й коли створювали ілюзії, вигідні для сталінської чи неосталінської ідеології.

Обожнювання будь-якого митця криє в собі можливість відступу від правди, від тверезого погляду на художню вартість його творів, на суперечливість його розвитку. Гоголь і Шевченко, Толстой і Франко, Довженко і Хвильовий — постаті суперечливі, вони увесь час були в пошуках. То чи треба з них робити святих? Цього можна було б і не говорити, якби не помітною була сьогодні тенденція створення нових кумирів. А хіба потребує обожнення, скажімо, Хвильовий, хіба все, написане ним (наприклад, оповідання “Свиня”), належить до явищ неперебутніх?

З проблемою відбору й оцінки художніх явищ пов’язане ставлення до спекулятивної, сірої літератури. Робити вигляд, що її ніколи не було й немає? Так чинили укладачі шкільних програм, за якими виходило, що сірості у вітчизняній літературі немає: кожна книга, кожен вірш будь-якого письменника — це шедевр. Стосовно ж сучасного літературного процесу, то він безхмарний і рівний: всі митці чудово відображають ратні і трудові подвиги народу. То чого ж нам дивуватися, що імітаційна література має свого читача, що, зокрема, українське “просвітленство”, про яке з болем і гнівом писала Оксана Забужко (Дві культури// Вітчизна. — 1989. — №9 — 10), і досі поширюється серед народу. До того ж, воно вельми агресивне. Горе тому,

хто скаже правду про словесну січку — він відразу буде розстріляний з патріотичних рушниць дозорцями, які видають себе за охоронців рідної культури, забуваючи заповіт Шевченка:”і чужому научайтесь, й свого не цурайтесь”, якщо, воно, своє, справді народне й прекрасне, а це можна визначити лише в порівнянні, в контексті світової літератури.

Мені близький пафос статей “Пятьдесят лет спустя. Украинская литература 30-х годов — глазами 80-х” (Дружба народов// — 1989. — № 4) І. Дзюба та “Мифология особого назначения” (Знамя. — 1989. — № 3) В. Кардіна. Автори цих праць без істерик та епатажу (а це дуже важливо з наукової точки зору) демонструють казенні міфи і психолого-гічні стереотипи в літературі минулих літ, прагнучи навіть у кривих дзеркалах віднайти щось від реальної правди. І я згоден з ними, що механічне доповнення історії літератури новими (точніше — забутими) іменами та фактами нікуди не годиться. Це те саме, на мій погляд, що сталінський “Короткий курс” доповнити життєписами М. Бухаріна чи М. Скрипника. Історію літератури треба писати (і викладати) нову, з усіма її реальними суперечностями, з конкретним аналізом художніх цінностей.

Ознак у названих раніше працях — та й не тільки в них — одна позиція наводить на роздум. Мовиться про розгляд творів, дуже далеких від мистецтва (Я. Качури, І. Ле та інші). Мені важко сказати, як вони сприймалися тоді, в 30-і роки, але в 60-і роки й нині майже всі ці оповідання та повісті забуті, бо не художні. Аналіз їх у статтях доречний — для аргументації міфотворчості. А чи варто про них говорити докладно в короткій історії і чи не доцільніше обмежитися одним “типовим представником”, двома-трьома творами, які демонструватимуть сутність спекулятивної літератури? Не замовчувати її, але й не витрачати часу на метушню в порожнечі.

Інша справа — поставити поруч створені в один і той же час талановиті твори, такі, як “Котлован” А. Платонова і “Земля” О. Довженка. І спробувати дати відповідь, на чиєму боці правда, беручи до уваги контекст часу і всю творчість письменників. І, можливо, тоді ми побачимо, що правда в обох творах, що вона виступає як момент істини.

Сенс кінооповідання Довженка в утвердженні на землі людяності. Повість Платонова — про недопустимість на ній антлюдяності.

Перший покладав надію на колективну землю і психологію. Другий побачив у ній парості казарменої байдужості й жорстокості. Автор “Землі” творив за законами ідеального мистецтва. Автор “Котловану” — за принципами реальності. Пізніше Довженко теж побачить трагедію хліборобів (“Потомки запорожців”, “Сторінки щоденника”, “Поема про море”), але не відмовиться від ідеального, бо такою була природа його таланту.

Загалом, компонуючи чи викладаючи коротку історію нової літератури, доцільно виходити, як думають учені Одеського університету, зокрема А. Слюсар, з двох типів творчості, обґрунтovаних В. Бєлінським — ідеального і реального. У першому дійсність перетворюється згідно з іdealом. У другому — відтворюється у всій наготі та істині.

Типи творчості здійснюють себе у різних методах і жанрових системах

Ідеальний — в романтизмі, авангардизмі, соціалістичному реалізмі.

Реальний — в реалізмі, натуралізмі.

Між ними немає китайської стіні. Змагаючись, вони доповнюють один одного, поєднуються у творчості одного письменника (“Коні не винні” і “Тіні забутих предків” М. Коцюбинського, “Я (Романтика)” та “Іван Іванович” М. Хвильового)

Методи перебувають у русі, зникають, обновлюються. І їх не треба, як і свободу (пригадаймо героїню з “97” М. Куліша, яка причину голоду бачила в свободі), піддавати анафемі. Поняття ні в чому не винні. Відповідальність несе ті, хто ними користується. Історія руху творчих методів (у тому числі й доведення їхніх принципів до крайностів) — це окрема проблема, розв’язання якої вимагає спільних зусиль учених, особливо ж теоретиків.

Для створення й вивчення короткої історії літератури важливе значення, з моого погляду, має універсальне положення діалектики:

“Окреме буття (предмет, явище etc.) є (лише) одна сторона ідеї (істини). Для істини потрібні ще інші сторони дійсності, які теж лише здаються самостійними та окремими... Лише в їх сукупності (zusammen) і в їх відношенні (Beziehung) реалізується істина” (Ленін В. І. Філософські зошити// ПЗТ. — Т. 29. — с. 164-165).

Якщо ми не переймемо досвіду американських університетів, де вивчаються не історії, а твори окремих письменників, хоча для експе-

рименту можна було б і в одному з наших вузів це запровадити, то треба подумати, що сьогодні нам потрібно. У ситуації, коли не досліджені, насамперед у літературі ХХ століття, всі факти: символізм, авангардизм, українське зарубіжжя і т. д.), можливо, для початку, це буде описова історія літератури (підручників може бути кілька і обов'язково різних!). У ній мають бути фрагменти з художніх текстів, як у книгах М. Возняка. Без занудного переліку імен, як у підручнику, співредактором якого був автор цієї доповіді (боялися тоді, щоб когось із живих не пропустити, не образити, а чим ці імена збагатили культуру — мовчали, бо не було чого сказати, а пропускали істотні явища). Без апріорних концепцій, під які насилено підганяються факти, а невигідні — спотворюються або замовчуються.

Залишимо особовий чи колективний “волонтеризм” для своїх статей і монографій. Описуючи факти, пояснюючи їхнє співвідношення (скажімо, п’ес І. Микитенка і М. Куліша), аналізуючи зміст і форму (“що” — це видиме обличчя правди, “чому”, “навіщо” і “як” — це спроба зрозуміти її сутність), історик літератури зможе простежити шлях митця до художньої істини. А міра — відповідність її реальним суперечностям буття, принципам людяності і краси, які здійснюються в красному Слові.

Не нав’язувати свою концепцію історії літератури, а добувати її з фактів — ось правильний шлях дослідження. Можливо, тоді в літературному процесі радянського часу ми побачимо різноманітне відображення ідей і практики соціалізму демократичного і соціалізму деспотичного. Ці дві політичні форми, що впливають на всі сфери життя, були передбачені, як можливі реальності на стадії нерозвинутих продуктивних сил, ще в минулому столітті (Маркс К. Економическо-філософские рукописи 1844 года. — Соч. — Т. 42. — С. 116). Але, повторюю, не підганяти факти, бо буття літератури ширше будь-якої схеми, а взаємопереходи між її явищами (навіть у творчості одного митця) — не вкладаються в жодну з типологій.

Змінюється світ, а разом з ним і ми. Тому й прагнемо, по-новому сприймаючи факти, зробити крок до правди.

*Вступні зауваги і підготовка текстів  
до друку М. М. Фащенко та В. Г. Полтавчука*

## РЕЦЕНЗІЙ

### РЕЙС У ВІЧНІСТЬ

*Панченко В.* Морський рейс Юрія Третього. — Кіровоград: ПВЦ “Мавік”, 2002. — 148 с.

На відміну від багатьох письменників, творчість яких була представлена офіційним радянським літературознавством лише як прикрий негативний епізод, творчий доробок Юрія Яновського постійно знаходився у полі зору критиків, починаючи від ліричного дебюту автора. Діапазон тих досліджень був надто широким: “від апологетичних до таких, що заперечують високу значущість його творчості” [2,30]. На жаль, не обійшлося без “вульгарно-соціологічного ярликування” митця, бо літературознавство, обмежене жорсткими рамками дозволеного, при всьому бажанні окремих вчених не могло об’єктивно оцінити художню спадщину українського “розстріляного відродження”. Умовно можемо поділити критичні дослідження творчості Яновського на дві групи. До першої віднесемо ті, які своїм завданням мають, за Т. — С. Елютом, “коментування й аналіз художніх творів у писемній формі”, а також “тлумачення творів і формування смаків” [1, 87]. До другої — ті, що більшою мірою мали на меті визначення місця автора як громадського діяча та художньої вартості твору як такого, що відповідає чи не відповідає канонам соцреалізму. Поруч із представниками першої групи критиків — Г. Костюком, Ю. Шевельовим, В. Фащенком, Ю. Лавріненком, М. Наєнком, М. Пащенком, Н. Заверталюк, В. Нарівською, Р. Мовчан — автор численних досліджень з історії української літератури ХХ століття Володимир Панченко, безумовно, вніс суттєві корективи у літературознавчий дискурс навколо творчого доробку Ю. Яновського.



МОРСЬКИЙ РЕЙС  
ЮРІЯ ТРЕТЬОГО

Літературно-критичний нарис “Морський рейс Юрія Третього” став логічним продовженням (висловлюємо сподівання — не завершенням) циклу праць Володимира Панченка, які яскраво репрезентують його захоплення багатовимірним художнім світом унікального літературного айсберга, ім’я якому — Юрій Яновський. Це — гімн його творчості, виконаний у дусі самого Яновського. Варто відзначити неординарну композицію дослідження, яка нагадує сім пісень “Чотирьох шабель”: маємо шість розділів, яким передують епіграфи з творів непересічного художника слова, і сьомий розділ (“Додатки”), що відкривається своєрідним, можливо, дещо завеликим, епіграфом — новелою “Кров землі”. А довідки, посクリптуми, коментарі, ілюстрації та фото викликають певні асоціації з побудовою експериментального роману “Майстер корабля”. Дозволимо собі невеличке уточнення. Здається, шановний Володимир Євгенович із зайвої скромності називає своє дослідження хронікою, але перед нами — не просто “літопис..., в якому послідовно розкривається історія суспільних чи родинних подій за тривалий проміжок часу” [3, 726], а філіграно відібрани факти життєвої та творчої біографії молодих років класика української літератури, що постають у калейдоскопі маловідомих, а то й неопублікованих досі, мемуарних, критичних та епістолярних джерел (маємо на увазі листування Яновського з дружиною, невідправлений лист до М. Хрущова, статтю М. Зерова про збірку “Кров землі”, спогади О. Грищенка про письменника). Своє звернення саме до цього періоду творчості митця В. Панченко вмотивовує тим, що справжні шедеври Яновського вийшли з-під пера за якихось п’ять-шість років... А далі... “Все життя його було скорботне”... І з цим важко сперечатися. Так, Володимир Панченко тонко підмічає “лукавство” Ю. Яновського з приводу свого походження в автобіографії 1952 року, призначений для публікації у двотомнику “Советские писатели. Автобиографии”: “Ми вже знаємо, що народився він не в місті, а в селі; що батько його мав землю; що мати, крім двох класів ЦПШ, мала ще й освіту, здобуту в Чигиринському монастирі... Юрій Іванович Яновський, якого понад двадцять років товкли і м’яли у “ступі” сталінського режиму, надто добре знов, чого можуть коштувати людині деталі її біографії...” [6, 21]. А біографічні деталі, дійсно, були неординарними: “серед його предків, виявляється, були Гоголі...”, до бабусі Мелашки,

яка у молодості грава в аматорських виставах, “сватався сам Марко Кропивницький, проте батьки відмовили йому, бо “не хазяїн” [6, 10], а елісаветградську “реалку” у різний час закінчували М. Садовський, П. Саксаганський, Є. Чикаленко і О. Тарковський (дід славетного кінорежисера і рідний брат дружини драматурга Карпенка-Карого Надії), Г. Юра і Є. Маланюк. Останній у “Книзі спостережень” нагородив Яновського титулом “Юрій Третій” за “відкриття і завоювання” моря, але “в значенні не географічному чи навіть geopolітичному, а в значенні психологічному, як окремий духовний комплекс, який був або ослаблений у нас, або й цілком-таки спараплікований” [4, 329]. Виносячи у заголовок “цей титул”, автор наришу намагається розгадати “загадку” Маланюка: Про який “окремий духовний комплекс” йдеться? І що означає МОРЕ “в значенні психологічному”? А знайти відповіді на ці питання без занурення у високі хвилі таланту Яновського неможливо.

І ми вирушаємо у “морський рейс”, відчуваючи свіжість нового прочитання раннього етапу творчості класика української літератури, його книг, що вийшли друком у 20-х — на початку 30-х років минулого століття: новелістичних збірок “Мамутові бивні”, “Кров землі”, повісті “Байгород”, книги публіцистики “Голлівуд на березі Чорного моря”, романів “Майстер корабля”, “Чотири шаблі” і “Вершники”. Соломія Павличко у “Дискурсі модернізму в українській літературі” робить слушне зауваження: “уся літературна продукція 1920-х вимагає специфічного прочитання”[5, 180], бо існує тип текстів, де офіційний радянський дискурс використано для прикриття. Як бачимо, В. Панченко тонко відчуває оцю специфіку текстів Яновського: у соцреалістичному оповіданні “Степова комуна”, де “повно трибунної публіцистики” [6, 9], акцентує увагу на гоголівських традиціях у змалюванні гордої степової річки Сугаклей, так би мовити, ілюструє думку О. Білецького про те, що руйнуючи “стару форму” та демонструючи модний тоді “відрив від традицій”, Яновський на традицію і опирається. Не зважаючи на те, що найперші свої новели (“А потім німці тікали”, “Отаман Вишиваний”, новелістичний триптих “Голод”) автор залишає “за бортом” збірки “Мамутові бивні”, Володимир Панченко зупиняється на аналізі цих творів, бо вважає їх важливими “для розуміння творчих зацікавлень молодого прозаїка” [6, 28].

Дослідник відзначає такі особливості поетики раннього Яновського як ускладнена композиція, зміщення часових площин, постійне інтригування читача, наявність певної деталі чи загадки, яка стає відправною точкою у розгортанні сюжету і дає поштовх для оповіді. Фабули, що їх вибудовує “активний романтик”, сповнені динамічної дії і насичені пригодами, а характерним мотивом є подолання стихії. В. Панченко звертає увагу також на форми присутності автора у тексті, виявляючи при цьому подібність до М. Хвильового. Далі підкреслюється стилістична спорідненість з Гофманом, Бабелем, Довженком, але й наголошується, що ця схожість не заважала Ю. Яновському бути оригінальним.

Розділ “Товариш кіно” присвячений “кінопробам” Яновського — одеському періоду біографії. У творчості митця півтора роки його перебування на одеській кінофабриці посіли “надзвичайно поважне місце” і виявились досить плідними. Не забиваючи, що митець не залишився остроронь епохального творіння і духовного піднесення бурхливих 20-30 рр., автор літературознавчого нарису приділяє пильну увагу не тільки участі Яновського у різноманітних організаціях, але й досліжує експериментальний неоромантичний вимір його романів, який оновлював сам жанр роману. У першому українському мариністичному романі “Майстер корабля” з’являється образ тієї Нареченової з колиски, про яку Яновський “думав, мабуть, і тоді, коли не вмів ще говорити” і всім “з гордістю дивився у вічі, боронячи життя і честь” [7, 43] своєї Нареченової, яку звуть Культура нації. У некрологі С. Маланюк скаже, що відійшов у вічність Майстер, один із “грона новітніх лицарів, що на своїх щитах — раз назавше — написали ім’я нашої Батьківщини, яка була для них Прекрасною Дамою, Наречененою, Коханою, Єдиною...” Отже, Володимир Панченко припускає, що у контексті художньої спадщини Яновського МОРЕ — не просто вічна вода на стихія, але й “свобода дихання, зухвалство експерименту, ламання стереотипів і табу. Це радість відчуття великого простору і гордість за свою Наречену...” [6, 5].

**Цитована література:**

1. Еліот Т. — С. Функція літературної критики // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. За ред. М. Зубрицької. — Львів: Літопис, 2001. — С. 86 — 95.
2. Кононенко П. Ю. Яновський і питання романтизму // Радянське літературознавство. — 1972. — № 8. — С. 30 — 40.
3. Літературознавчий словник-довідник. — К.: ВЦ “Академія”, 1997. — 752 с.
4. Маланюк Є. Книга спостережень. Статті про літературу. — К.: Атіка, 1997. — 478 с.
5. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі // Павличко С. Теорія літератури. — К.: Основи, 2002. — С. 21 — 427.
6. Панченко В. Морський рейс Юрія Третього. — Кіровоград: ПВЦ “Мавік”, 2002. — 148 с.
7. Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського “Майстер корабля” як літературна містичізація / Упоряд. В. Панченко. — К.: Факт, 2002. — 344 с.

*Наталія Коробкова*

## ТВОРЧА ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦЯ

*Євген Прісовський. Творча індивідуальність поета. — Одеса: Астропrint, 2003. — 103 с.*

У 2003 році у видавництві “Астро-принт” побачило світ дослідження “Творча індивідуальність поета” відомого літературознавця, критика Євгена Миколайовича Прісовського. Як відзначає сам автор у вступному слові, робота має не тільки суто науковий характер, але значною мірою орієнтована на широке читацьке коло, вона покликана допомогти вчителеві у викладанні належному фаховому рівні такого нового у шкільній програмі курсу, як література рідного краю. Можливо, цим зумовлена і композиція роботи, яка починається і закінчується теоретичними міркуваннями (розділи “Індивідуальний стиль, метод, світогляд як складові частини творчої індивідуальності”, “Конфлікт у ліриці”, “Характер у ліриці”), а її осердям є розмова про конкретну поетичну творчість українських поетів.

Слід зауважити, що теоретичні міркування досить лаконічні, вони мають не стільки полемічний, скільки настановчо-висновковий характер. Це у певному розумінні відповідає настанові видання, та, разом з тим, все-таки не можна не відзначити, що уже сама категорія “творчої індивідуальності”, винесена у заголовок всього дослідження, є сьогодні досить активною, хоч далеко не однозначно вивченою літературознавством. Тому навіть вживання цієї категорії позначене певним діапазоном. Проблеми стилю, конфлікту і характеру у ліриці, що їх Євген Прісовський розглядає на рівні і у контексті творчої індивідуальності, не є новими в науці про літературу. Приваблює те, що дослідник надає їхньому тлумаченню концептуальної спрямованості, яка дозволяє з’ясувати і його власний авторський стиль, характер розуміння такої тонкої літературної матерії, як поетичне слово.



Особливу увагу, як уже відзначалося, звертають на себе ті розділи, в яких відбувається екстраполяція теоретичних констатаций на літературний матеріал. У найбільшому розділі дослідження “Життєва й художня правда в українській ліричній поезії ХХ століття” Євген Прісовський під обраним кутом зору оглядає поетичний доробок українських поетів власне всього ХХ століття, в його найбільш презентативних іменах: від Є. Маланюка до П. Тичини, М. Рильського, від М. Бажана до Д. Павличка, Л. Костенко, В. Симоненка, В. Стуса та багатьох інших. Цілком зрозуміло, оскільки йдеться про ліричну творчість, проблема життєвої й художньої правди конкретизується як фальш і щирість творчої індивідуальності поета у його стосунках зі своїм днем, Батьківчиною та нацією, з самим собою. Цілком закономірним у контексті розмови є вихід на національну ідею, її художньо-індивідуальне переживання як запоруку художньої правди. Дослідник підкреслює багатоманітність і багатовимірність названого переживання, подекуди його суперечливість, що і є джерелом істинності творчої індивідуальності.

Видється, що після цього розділу можна було б помістити “Рефлексії України в творчості одеських поетів”, які композиційно займають іншу позицію, оскільки тут ми маємо своєрідне продовження за значених вище спостережень на, так би мовити, регіональному рівні. Розглядаючи поезію В. Гетьмана, С. Стриженюка, Б. Нечерди, В. Мороза, О. Різниченка, автор переконливо доводить, що в художньому світі поетів Південної Пальміри своєрідним організуючим центром постає образ України. У кожного з них вона своя, неповторна, і з неповторності цієї постає її непреложність, імперативність національного почуття-переживання.

Своєрідну роль у загальному задумі дослідження відіграють розділи “Національне й загальнолюдське начала в поезії Ю. Липи” та “Творча індивідуальність Б. Нечерди як поета-шістдесятника”. У цих розділах осібно, так би мовити, портретно постають творчі індивідуальності двох поетів, що жили в різний час, стильові манери яких істотно різняться, але об’єднує їх любов до України, без якої український митець не є мислимий.

Ю. Липа увійшов у наш культурний світ після тривалого замовчування. Досі дослідники з цілком зрозумілих причин основну увагу звертали на проблематику, мотиви, пафос лірики Ю. Липи. Здається,

настав час подивитися на художньо-естетичні параметри поетичного доробку митця, оригінальність стилю якого не може бути обійденою. Саме увагою до останнього позначені спостереження Є. М. Прісовського, який дивиться на Ю. Липу крізь призму єдності громадянського пафосу і художньої ліричної досконалості.

Із певним хвилюванням не один одесит читатиме рядки про Б. Нечерду, який так швидко пішов від нас. Його творча доля багато в чому є знаковою. В тому числі і з точки зору існування поета в провінції. Будь Борис Андрійович киянином, доклади він зусиль дістатися столиці (та в цьому випадку він би не був Нечердою), його ім'я сьогодні звучало б і сприймалося дещо по-іншому. Його знають, про нього говорять, але фахова, літературознавча оцінка його оригінальної і глибокої творчості ще попереду. Істотним кроком на цьому шляху є розвідка Євгена Прісовського.

Думаємо, що сказане дозволяє побачити в авторі рецензованого дослідження талановитого критика. А саме критиків так бракує сьогоднішньому літературному процесу — дослідників, які не обтяжені власними амбіціями, але поважають творчу індивідуальність тих авторів, про яких говорять, і говорять не для купки “обраних”, а для широкого загалу, без чийого прилучення, зокрема до художньої словесності, культура наших днів не буде повноцінною, нормальною.

*Оксана Шупта-В'язовська*

## ДОБРОЗИЧЛИВИЙ І СПРАВЕДЛИВИЙ ПОГЛЯД НА ДАВНЄ УКРАЇНСЬКЕ МАЛЯРСТВО

*Анатолій Жаборюк. Давнє українське мальарство. —  
Одеса: Маяк, 2003. — 208 с.*

В українській гуманітарній науці так склалося, що переважна більшість дослідників образотворчого мистецтва давніх століть (Античності, Середньовіччя, Нової Доби — до кінця XVIII століття) працювали і працюють у двох містах України — Києві та Львові. На це є свої причини, і одна з них та, що ці два міста є дуже давніми, заснованими в неозору епохи Середньовіччя, в них збереглося чимало пам'яток давньої архітектури й мистецтва.

Але ми, кияни і львів'яни, завжди раді, якщо до нашого невеликого гурту мистецтвознавців-медієвістів приєднуються компетентні фахівці з інших міст України. Ми особливо раді за Анатолія Андрійовича Жаборюка, який поєднує в собі високопрофесійного філолога й історика давнього українського мистецтва. Він пише трохи не так, як ми тут, у столиці, наприклад, не обсипає читачів спеціальною термінологією (чим часто “грішимо” ми), але водночас досить глибоко та істотно міркує про сутність та естетичну природу багатьох явищ українського мистецтва Княжої доби, Гетьмансько-Козацької доби та епохи Просвітництва.

Всіма цими якостями позначена доопрацьована, збагачена нова монографія професора Анатолія Жаборюка “Давнє українське мальарство”. Це перевидання праці, яка вперше була видана чверть століття тому, але не є точним її повторенням. Анатолій Андрійович вніс чимало нового із спеціальних праць з ікономаллярства, монументального мальарства (мозаїк, фресок), портрета, євангельських сюжетів у мистецтві, що з’явилися в Україні і за її межами за ці 25 років. А головне — значно відкоригована методика написання книги.



Автор і в попередньому виданні не дуже кланяється тодішньому ідеологічному монстрозі, який, про що б науковець не писав, навіть про доісторичну архаїку, — вимагав цитувати “класиків” і якось прив’язувати до цих цитат свою методику дослідження. У поновленій праці професор Анатолій Жаборюк цілком стоїть на історичній правді про давнє українське малярство, відкидаючи усі вигадки (псевдо-ідеологічні, шовіністичні, меншевартісні) про природу українського мистецтва.

Книга виховна, написана просто, в ній чутливо простежена основна лінія українського мистецького процесу, відколи наш народ живе під благословенним покровом християнської релігії, офіційно запровадженої 988 року за великого князя Володимира. Автор переконливо доводить мажорну, зростаючу лінію гуманізму в мистецтві, розширення жанрового корпусу, паралельний, але неконфронтаційний розвиток різних жанрів у мистецтві, особливо релігійних і світських, наприклад, ікони і портрета.

Коротко, але цілком вистачально для читача, для студента, охарактеризована персоналія українських мистців. Наше мистецтво, на відміну від мистецтва інших країн з переважаючою православною вірою, не було цілком анонімним від самих початків. Ми знаємо імена ряду мистців, починаючи вже з XI століття, і чим ближче до нашого часу, тим їх більше відомо. Автор дає їм характеристику. У книзі вміщено близько сотні ілюстрацій, на жаль, більшість з них не-кользорові, а чорно-білі, що для мистецтва, особливо для ікони (де колір має змістове, символічне значення) є небажаним. Але дати корпус кользорових відбитків не було, звичайно, у волі автора. Книгу про мистецтво, я ще раз підкresлюю, написав філолог, тому я хотів би похвалити його гарну розмаїту мову викладу, яка доступна і зрозуміла всім.

Одеса, її давнє видавництво “Маяк” зробили добру справу, видавши цікаву, потрібну, цінну книгу ветерана-професора Одеського університету Анатолія Жаборюка.

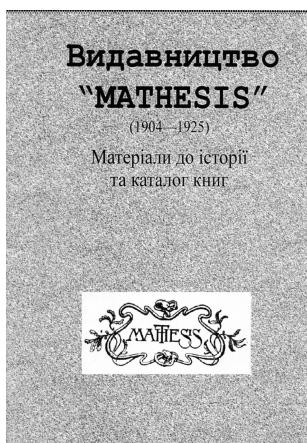
Дмитро Степовик

## З ІСТОРІЇ ВИДАВНИЧОЇ СПРАВИ ОДЕЩИНИ

*Рікун I. Е. Видавництво “Mathesis”(1904–1925):*

Матеріали до історії та каталог книг. —

К.: Кн. палата України, 2002. — 60 с.



25 вересня 2003 року у приміщенні Одеської державної наукової бібліотеки ім. М. Горького відбулася презентація книги Інни Еміліївни Рікун “Видавництво “Mathesis”(1904-1925): Матеріали до історії та каталог книг”.

Одеське видавництво “Матезис” “спеціалізувалося на виданні літератури з природничих наук, переважно з математики та фізики (64%). Прискіпливим добором літератури, прагненням пропагувати передові напрями в науці, першокласним поліграфічним оформленням воно заслужило репутацію одного з найкраших наукових видавництв Російської імперії [с. 4].

Засновниками видавництва були відомі вчені, приват-доценти Новоросійського університету. До редакторської та перекладацької роботи залучалися як відомі викладачі вищих навчальних закладів дореволюційної Одеси, так і талановита студентська молодь. Влучний добір та високий науковий рівень книг, виданих “Матезисом”, сприяли тому, що значне число книжок видавництва було рекомендовано вченою комісією Міністерства народної освіти для бібліотек середніх навчальних закладів. Деякі з них неодноразово перевидавалися і за радянських часів, і у сучасній Росії. Видані на початку минулого століття, вони і нині продовжують служити науці [с. 14].

Автор-упорядник, головний бібліограф відділу науково-допоміжної та рекомендаційної бібліографії ОДНБ ім. М. Горького I. E. Рікун виконала величезний обсяг кропіткої роботи з бібліографічних та архівних розвідок, пошуку в Інтернеті, результатом якої стала присвячена видавництву книга. Вона містить історичну довідку про видавництво, каталог виданих ним книг та допоміжні покажчики.

Ядром праці є каталог книг видавництва. При складанні його, крім друкованого каталогу 1914 року, були використані списки виданих та оголошених до випуску книг, які подавалися практично в кожній книзі видавництва, систематично друкувалися у журналі “Вестник оптичної фізики и елементарной математики”(ВОФЭМ), а також літопис книг дореволюційного часу. Каталог містить 125 назв книг, а його структура повторює структуру каталогів видавництва. У першій колонці наведені шифри Одеської державної наукової бібліотеки імені М. Горького, у другій — Наукової бібліотеки Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова. Для книг, яких немає в ОДНБ і НБ ОНУ, вказані шифри кількох видань з фонду Одеської обласної наукової бібліотеки ім. М. С. Грушевського. Описані особливості примірників: штампи бібліотек, штампи та записи власників, інскрипти (подарункові написи). Наведені короткі біографічні відомості про власників та дарувальників. Представлені також ілюстрації — обкладинки деяких книжок (на жаль, тільки для семи видань!).

Автор-упорядник книги склала й покажчик книг, оголошених, але з тих чи інших причин не виданих (всього 29 позицій). Адже це певною мірою характеризує видавництво, свідчить про його великі творчі плани та невикористаний потенціал.

Окремий розділ присвячений літературі про видавництво “Матезис“. У ньому зібрані дані про статті з книг, журналів і газет, де є відомості про видавництво (загалом 21 позиція).

Цікавий матеріал знаходиться у трьох наступних розділах, які розповідають про учасників товариства, авторів, редакторів та перекладачів виданих книг. Щодо персоналій, які є відомими особистостями, наводяться посилання на довідкові видання, щодо інших — ті біографічні відомості, які вдалося знайти. Перелік відредагованих і перекладених книг дає уявлення про внесок кожного у діяльність видавництва.

Невеликий розділ містить список літератури, яка знайомить з художниками, що співпрацювали з видавництвом. Зокрема, він дозволяє знайти чимало інформації про автора видавничих знаків “Матезиса“.

Наприкінці представлені матеріали про друкарні старої Одеси, де побачили світ книги видавництва. Перелік цих друкарень та статистику виробництва наведено в окремій таблиці.

Під час презентації було зроблено кілька доповідей, які доповнили та розвинули матеріал, викладений у вступній статті видання.

Презентація супроводжувалася виставкою книжок видавництва. На власні очі можна було переконатися у дійсно високій поліграфічній якості продукції товариства “Матезис“. Звісно, невблаганий час відбився на її зовнішньому вигляді, адже минуло близько століття. Проте досить узяти до рук той чи інший томик зі стенду, розгорнути його — і не можна не замилуватися як поліграфічним оформленням, так і поліграфічним виконанням тієї чи іншої книжки. Що ж до контенту, то він відповідав найвищим вимогам свого часу. Недарма навіть радянська влада визнала у червні 1919 року внесок “Матезиса“ до справи народної освіти і зняла з наукового підприємства “Матезис“, яке ніколи не займалося спекуляцією, накладену типографською секцією контрибуцією у двадцять тисяч карбованців [с. 10].

Високому рівню продукції видавництва сприяло і залучення талановитої молоді до роботи над текстами видань. Якщо подивитися на список редакторів, перекладачів, то побачимо імена відомих пізніше науковців та педагогів, деяким з них на той час не було й 20-и років.

На жаль, видавництво “Матезис“ не перейшло межу першого десятиріччя радянської влади — книговидавнича справа була монополізована державою.

Книга “Видавництво “Mathesis“(1904–1925): Матеріали до історії та каталог книг” буде корисною науковцям, історикам, книгознавцям, бібліографам, краєзнавцям.

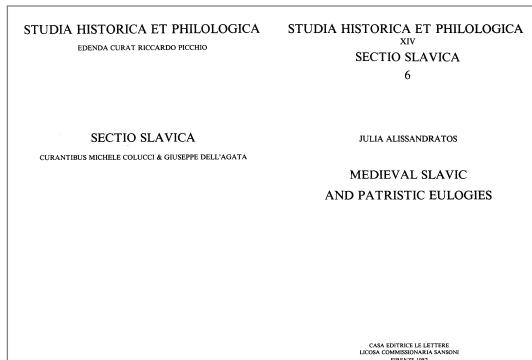
Володимир Оскрого

## РИТОРИЧНА ОРГАНІЗАЦІЯ СЕРЕДНЬОВІЧНИХ ПАНЕГІРИКІВ

*Alissandratos J. Medieval Slavic and Patristic Eulogies //  
Studia Historica et Philologica. Sectio Slavica. —  
№ 14. — Firenze, 1982. — 156 p.*

Відтоді, як на IV Міжнародному з'їзді славістів у 1958 р. Д. С. Ліхачов виступив із доповіддю про поширені церковно-культурні зв'язки між південними та східними слов'янами в XIV — XV ст., у вітчизняній і в, деякий мірі, світовій славістиці була започаткована найулюблениша наукова тема наступних десятиліть. Мова йде про вивчення природи та наслідків Другого південнослов'янського впливу в літературі, насамперед, і в мистецтві Русі загалом. Проте, крім загальних характеристик світоглядних основ даного культурного явища, увага дослідників була сфокусована на аналізі тільки певних рівнів літературно-естетичного цілого — здебільшого на стилістиці творів. Разом із тим, у другій половині ХХ ст. в медієвістиці все частіше говорять про необхідність докладного проследження візантійської риторичної традиції у слов'янській середньовічній літературі (Ю. Бегунов, Д. Буланін, С. Аверінцев, Т. Черторицька, Р. Піkkіо, Й. Хольтхузен). Про це й книга західної славістки Юлії Аліссандратос — “Середньовічні слов'янські та патристичні хваління”, яка була видана у Флоренції на початку 80-х років.

Свою мету дослідниця вбачає в “переосмисленні досягнутих результатів” вивчення візантійно-слов'янських літературних відносин. Це здійснюється завдяки тому, що, по-перше, об'єктом дослідження обирається не стиль чи загальне тематичне спрямування агіографіч-



ногого твору (*житія або похвального слова*), а особливості його композиційної організації, включаючи підпорядкований їй стиль. А, по-друге, встановлюється належність слов'янської літератури до класичної риторики — простежується вплив не тільки південнослов'янських текстів, які були написані в XIV — XV ст., на східнослов'янські, але й візантійських, укладених у IV ст. Отож, московська агіографія XIV ст. досліджується в контексті житій та похвальних слів Климента Охридського, Євфимія Тирновського, анонімної сербської Похвали князю Лазарю, а також візантійських похвальних слів Григорія Нисського (Мелетію Антіохійському, Григорію Чудотворцю та Василю Великому), Іоанна Златоуста (Мелетію Антіохійському) та Григорія Богослова (Василю Великому).

Що обумовлює такі співставлення? Вивчаючи композиційну організацію агіографічного твору, Ю. Аліссандратос прагне виявити принципи та компоненти його зовнішнього генерування. Агіографічний твір присвячений прославленню подвижницького життя свято-го, в ньому розповідається про “зростання” та “буття” святості. Во-чевидь принципом композиційної будови такого тексту виступає панегіричне “хваління”. Такий принцип прославлення святих мучеників та просвітителів був започаткований св. отцями ще в IV ст. Тоді ж, спираючись на риторичну традицію класичної давньогрецької літератури, зокрема, на теоретичні трактати та поетичні твори Афтонія, Гермогена та Менандра, св. отці визначили структурні компоненти “похвали” та розташували їх у єдине композиційне ціле.

Композиційні компоненти, які регламентували св. отці, Ю. Аліссандратос називає “темами”, пояснюючи при цьому, що “тема” використовується замість звичного “толос” як єдине визначення усіх похвальних, логічних або риторичних “загальних місць” (с. 118). У риторичному “похвальному слові” вони відтворюють тематичні блоки: *походження й народження святого, навчання* (духовне та мирське), *діяння* (доброчесності та подвиги) і *смерть*. Пізніше християнські книжники, — а дослідницю цікавлять насамперед слов'яни, — розвивають риторичну модель “хваління” по двох напрямках. У середньовічній агіографії її реалізація може бути, по-перше, максимально сконцентрованою на розмірковуванні про виконання святим богонаხеної місії. Такий принцип визначає композиційну організацію “похвального слова”. А, по-друге, може докладно розповідати про його

найвидатніші життєві подвиги. Тоді риторичне розмірковування доповнюється іншим видом літературного викладу — оповіддю, і з'являється “житіс”.

Власне своєрідність слов'янського втілення патристичної композиції “хваління” у різно жанрових агіографічних творах і є метою рецензованої наукової праці. Вона складається з п'яти розділів.

У першому аналізуються ранньослов'янські твори, які були написані Климентом Охридським, книжником з оточення солунських братів-просвітителів Кирила та Мефодія. Дослідниця встановлює панегіричні композиційно-тематичні константи в його похвальних словах та життях, одним із яких насамперед є тематичний блок *діянь* святого. Це традиція класичної візантійської риторики. Загалом, тут чимала увага приділяється співвідношенню творів Клиmenta із християнською агіографією VIII — IX ст. Саме належністю до вишуканих проявів візантійської агіографічної традиції і пояснюється доволі складна, з великою кількістю узгоджених між собою композиційних принципів, форма оповіді в життях Кирила та Мефодія.

У другому розділі досліжується втілення “похвальної композиції” у пізньослов'янських творах XIV — XV ст. В життях Євфимія Тирновського, його учня Григорія Цамблака та московського книжника Єпіфанія Премудрого авторка помічає “реалізацію більшої кількості підрозділів в основній частині” (с. 47), а, крім того, демонструє, що патристична модель “хваління” поглибується такими композиційно-тематичними компонентами, як *порівняння* та виокремлена *похвала*. Це спостереження вочевидь свідчить про те, що слов'янські книжники XIV — XV ст., слідуючи риторичній традиції св. отців, разом із тим удосконалювали започатковану ними модель прославлення святості.

У третьому розділі Ю. Аліссандратос зупиняється на одній з трьох структурних частин агіографічного твору — “вступі”. В “похвальному слові” це здебільшого звернення до слухача з настановою уважно прислухатися до теми розпочатого розмірковування. В “житії” можливий більш розгорнутий виклад думки про необхідність знати й прославляти подвижницьке служіння святого. Авторка доводить, що тематичний зміст вступу до “похвальних слів” та “житій” книжників XIV — XV ст. мало чим відрізняється. В них обов'язково розкривається так званий “топос скромності” (роздуми про те, що неможливо

звичайними словами звеличити видатні подвиги святого і що автор нездатний, невправний зробити це, навіть якщо б були винайдені відповідні слова), а також запевняється, що об'єкт риторичного прославлення — святий — додив Богові і тому розділяє з Ним радість перебування на небесах. Проаналізувавши риторичний “вступ”, вчена репрезентує власне “доробок” пізніх християнських книжників, які розвинули “похвальну композицію” св. отців IV ст.

Найважливіші наукові відкриття викладені в четвертому розділі праці. Саме в ньому цілісний агіографічний твір XIV — XV ст. аналізується в контексті ранньовізантійських “похвал” IV ст. Авторка визначає різновиди патристичного “хваління” і демонструє, які з них поширювали слов'янські книжники.

Одним із видів “похвальної композиції” дослідниця називає *урочисту похоронну промову*. На основі теоретичних положень трактату Менандра “?еся герайдейчфічюн”, її започаткував і проголосив св. Григорій Богослов на честь померлого друга — св. Василя Великого. Ю. Аліссандратос стверджує, що втілення риторичної моделі св. Григорія пізніше було відтворене Григорієм Цамблаком на честь свого вчителя — Євфимія Тирновського, і припускає, що у своїх славнозвісних “плачах” по св. Стефану Пермському Єпіфаній Премудрий, можливо, теж користується цією реалізацією.

Інший вид патристичного “хваління” — *втішлива промова*. Вперше її використовує, за думкою вченої, св. Григорій Нисський у Похвальному слові Мелетію Антіохійському, а серед слов'ян запропоноване ним “похвальне” втілення відтворюють Єпіфаній Премудрий у Житії Стефана Пермського, анонімний автор Похвального слова Лазарю, а також Григорій Цамблак у Похвальному слові Кипріану. Крім того, в розділі досліджуються й інші похоронні та втішливі промови св. отців з точки зору їх подальшого розповсюдження та використання християнськими книжниками. Завдяки такій суттєвій кількості наведених прикладів дуже переконливо доводиться найтісніший зв'язок пізньослов'янської літератури зі святоотецькою риторичною традицією.

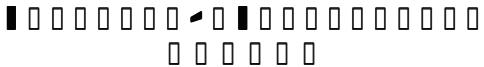
У п'ятому й останньому розділі — докладна характеристика тематичного змісту самої “похвали” як окремого твору або як структурної частини житія. Окремі висновки цього розділу безпосередньо пов'язані із загальними результатами всієї праці.

По-перше, вражає аргументація того важливого факту, що структуру різних агіографічних жанрів (йдеться про *житіє* та *похвальне слово*) формулює єдина *риторична модель*, яка в залежності від літургійної чи поза-літургійної потреби церковного зібрання втілюється у відповідну жанрову форму. Саме такі метатекстові загальні моделі Д. Ленхофф називає “протожанрами”, їх різнофункціональна реалізація і розкриває поставлену Р. Піккіо “загадку” про поєднання *oratio* та *narratio* у середньовічній оповіді.

По-друге, ґрунтовний аналіз пізньосередньовічних творів показує, що поруч із стилістичним впливом південнослов'янських текстів, в XIV — XV ст. не менш значимо відчувалась належність книжників до святоотецької риторичної традиції. Її не просто наслідували, її творчо осмислювали, а, запроваджуючи, розширювали, поглиблювали та вдосконалювали відповідно до духовних запитів аудиторії.

Свген Джиджора

## *Наукове видання*



10'2004

Відповідальний редактор  
*Олександр Александров*

Технічні редактори: *P. M. Кучинська, M. M. Бушин*

---

Здано у виробництво 11.06.2004. Підписано до друку 05.12.2004. Формат 60x84/16.  
Папір офсетний. Гарнітура Times. Друк офсетний.  
Ум. друк. арк. 16,74. Тираж 300 прим. Зам. № 501.

Надруковано у друкарні видавництва  
«Астро Принт»  
65026, м. Одеса, вул. Преображенська, 24.  
Тел.: (0482) 26-98-82, 26-96-82, 37-14-25.  
[www.astropprint.odessa.ua](http://www.astropprint.odessa.ua)