СЛОВО І ЧАС

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ ім. Т. Г. ШЕВЧЕНКА НАН УКРАЇНИ

6(720) • 2021

НАУКОВО-ТЕОРЕТИЧНИЙ ЖУРНАЛ • ВИХОДИТЬ 6 РАЗІВ НА РІК
ЗАСНОВАНИЙ У СІЧНІ 1957 р. • КИЇВ

ЗМІСТ

XX СТОЛІТТЯ

ТУРГАН Ольга. Культурно-історичні епохи як текст у драматургії Лесі Українки 3

САЄНКО Валентина. Баркарольний принцип композиційно-жанрової організації «Берестечка» Ліни Костенко 21

МОРОЗ Лариса. Іронічний Григір Тютюнник (деякі спостереження) 38

ДЕБЮТ

ГЛАДУН Дарина. Інтермедіальне перекодування творів Гео Шкурупія у відеоперформансах Семінару творчої молоді 2020 р. 52

ТКАЧЕНКО Марія. Особливості виробничої прози в українській радянській літературі: повість Дмитра Бузька «Домни» 66

НАПИСАНЕ ЛИШАЄТЬСЯ

Стаття Ю. Шевельова «Поезія Юрія Клена»
(переднє слово, підготовка тексту та публікація Ольги Лучук) 82

Невідомий лист Л. Старицької-Черняхівської до Ю. Тищенка на смерть Лесі Українки
(переднє слово, підготовка тексту та коментарі Валентини Прокіп) 105

РЕЦЕНЗІЇ

МОВЧАН Раїса. Оновлений погляд на Григорія Косинку, або Роздуми на полях [Косинка Григорій. Повна збірка творів. Документи. Спогади] 110

МИКИТЮК Володимир. Vademecum франкознавства [Легкий М. Проза Івана Франка: поетика, естетика, рецепція в критиці] 115

© Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2021

ГАВРИЛЮК Надія. Системне дослідження про українську риму
[Мовчун Л. В. Українська рима в системі мови і в мовній практиці] 118

В ІНСТИТУТІ ЛІТЕРАТУРИ

ЛЕБІДЬ-ГРЕБЕНЮК Євгенія. Науковий вебінар «З історії вивчення Шевченкової творчості» 121

ЛІТОПИС ПОДІЙ

ЗВАРИЧ Василь, САБАТ Петро. Літературно-мистецька академія «Країна Франкіана» розширює свої кордони 122

НАШІ ПРЕЗЕНТАЦІЇ

ВІД силабіки до верлібру. Шляхи розвитку українського віршування: до 100-річчя від дня народження Галини Сидоренко;
МРІЯ у хвилі: мала новогрецька проза кінця XIX — початку XX ст. 37, 51

НЕКРОЛОГ

Григорій Максимович Штонь 124

ЗМІСТ ЖУРНАЛУ «СЛОВО І ЧАС» ЗА 2021 РІК 125

До уваги авторів!

Редакція не приймає до друку опубліковані в інших виданнях матеріали.

Редакція не завжди поділяє погляди авторів.

Рекомендувала до друку вчена рада
Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України,
протокол № 7 від 07.10.2021.

Художнє оформлення *Євгена Ільницького*

Комп'ютерна верстка *Юрія Мирончика*

Підп. до друку 15.11.2021. Формат 70 × 100/16. Гарн. Garamond Premier Pro.
Ум. друк. арк. 10,40. Обл.-вид. арк. 9,86. Тираж 300 прим. Зам. №

Віддруковано ВД «Академперіодика» НАН України,
вул. Терещенківська, 4, Київ-4, 01004.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 544 від 27.07.2001.

XX СТОЛІТТЯ

DOI: 10.33608/0236-1477.2021.06.3-20
УДК 821.161.2-2.09Укр:94

Ольга ТУРГАН, доктор філологічних наук, професор
Запорізький державний медичний університет
проспект Маяковського, 26, Запоріжжя, 69035
e-mail: turgan_olga@ukr.net
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6504-8759

КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ ЕПОХИ ЯК ТЕКСТ У ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

У статті досліджуються особливості текстуалізації в драмах Лесі Українки кодів культурно-історичних епох античності й середньовіччя, а також художнє втілення в античних та середньовічних образах і мотивах світоглядних рис європейського й українського модернізму. Розглядається специфіка переломлення характеристик українського буття межі XIX—XX ст. через призму названих епох у творах «Іфігенія в Тавріді», «Кассандра», «Оргія», «Руфін і Прісцілла» та «Камінний господар».

Ключові слова: *текст, модель світу, універсалія, культурний код, символ, міфологема.*

7 листопада відзначає високий ювілей Ольга Дмитрівна Турган — доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри культурології та українознавства Запорізького державного медичного університету. Родом із волинського Полісся. Філологічну освіту здобула в Дніпропетровському державному університеті (1975). Захистила кандидатську дисертацію із творчості Степана Васильченка (1984). У 1991—1994 рр. навчалася в докторантурі Інституту лі-

Цитування: *Турган О.* Культурно-історичні епохи як текст у драматургії Лесі Українки // Слово і Час. 2021. № 6 (720). С. 3—20. https://doi.org/10.33608/0236-1477.2021.06.3-20

тератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України і здобула науковий ступінь доктора філологічних наук (1996). Працювала в Запорізькому державному університеті на посадах асистента, старшого викладача, доцента, у 1996—2003 рр. — завідувача кафедри теорії літератури й журналістики і декана філологічного факультету. Авторка понад 140 наукових праць, серед яких три монографії: «Українська література кінця XIX — початку XX століття і античність. Шляхи сприйняття і засвоєння» (1995), «Степан Васильченко. Життя і творчість», «Універсальні категорії в системі літературного твору (модерністська та постмодерна світоглядно-художні парадигми» (2008; у співавторстві з Т. В. Гребенюк). Учасниця багатьох усеукраїнських і міжнародних наукових конференцій. Науковий керівник успішно захищених одинадцяти кандидатських і однієї докторської дисертації. Нагороджена орденом «За заслуги перед Запорізьким краєм» III ступеня (2011) та відзнаками МОН України і Кабінету Міністрів України.

Історія вчить, що найбільшу силу має той,
хто бере на плечі найважчий хрест — і бере
на плечі долю свого народу. Тоді він Антей...
Євген Сверстюк

Постать Лесі Українки презентує, за словами О. Забужко, «грандіозний у своїй бурхливості, воістину "океанічний", непогамовно творчий процес самостановлення» [8, 85]. Письменниця сприяла внеску української літератури у світовий історико-культурний процес, упровадженню в ній своєрідних форм національного художнього мислення. У літературі кінця XIX — початку XX ст. значну роль відігравало «переживання», «культурний закон», «культурний фатум» (С. Дягілєв). Світ прочитувався через знання, традиції, які утримували в собі відповідний комплекс мотивів. Невипадково О. Веселовський роздумував над тим, чи не працює кожна нова поетична епоха «над із давніх-давен успадкованими образами, обов'язково обертаючись у їх межах, дозволяючи собі лише нові комбінації старих і лише наповнюючи їх тим новим розумінням життя, яке власне і становить його прогрес щодо минулого» [3, 51].

Леся Українка, як і інші митці цього періоду, створювала своєрідний «палімпсест», textus rescriptus, використовуючи давні тексти для створення нового, власного. Тематика та образи, закорінені у світовій культурі, подані в її творах в українській інтерпретації. Письменниця, за словами М. Грушевського, «здійснила титанічний хід у вселюдські простори» [5, 328], залучивши до кола своїх творчих інтересів надбання різних культурно-історичних епох, кожна з яких визначається рівнем людського освоєння природного світу, дихотомією соціального і біологічного, параметрами моделі світу та провідними фундаментальними координатами.

В українському й світовому літературознавстві теми відтворення й художнього переосмислення матеріалу різних культурно-історичних епох і понині становлять предмет дослідницької уваги. Зокрема, цим питанням

присвячено розвідки О. Білецького [2], О. Забужко [8], Р. Карпяка [26], Т. Мейзерської [11], Є. Ненадкевича [13], Я. Розумного [16] та інших. Проте з огляду на глибину й багатогранність смислів драматургічного доробку письменниці ще багато аспектів названого проблемного поля залишаються недостатньо вивченими. На окрему увагу заслуговує специфіка переломлення у п'єсах Лесі Українки характеристик українського буття межі XIX—XX ст. через призму найбільш віддалених від цього часу художніх хронотопів — античності й середньовіччя.

Відповідно, мета статті полягає в дослідженні особливостей текстуалізації у драмах Лесі Українки кодів згаданих культурно-історичних епох, а також художнього втілення у відповідних образах і мотивах світоглядних рис європейського й українського модернізму.

Наріжний для статті термін «культурно-історична епоха» належить до тих понять, які повсюдно вживаються в науковому й навчальному дискурсі як базові для осягнення закономірностей тривалого розвитку в багатьох сферах, але уніфікованого й чітко окресленого визначення не мають. В українському літературознавчому дискурсі розуміння сутності культурно-історичної епохи пов'язується насамперед з ім'ям Дмитра Чижевського, який 1948 р. докладно схарактеризував це поняття, наголошуючи на тому, що «кожна епоха є цілістю, системою рухів та змін, які мають усі якийсь спільний напрям; кожна епоха має своє обличчя, свій власний характер, свій "стиль"» [23, 195]. Дослідник убачав у цьому феномені поза- або надчасову цілість, яка в різних локаціях може поставати в різний час і, попри загальну єдність стилю, може бути досить різноманітною за його проявами.

Культурно-історичні епохи були виокремлені завдяки вивченню численних «рядів» культурних явищ (побутових, релігійних, фольклорних, наукових, художніх), системи їх взаємопереходів, змістових зрушень, семантичних кодів, які робили культуру однієї епохи безперервною єдністю, а історію культури давали змогу зрозуміти як ціле, що поступально розвивається.

Кожна культурно-історична епоха (античність, середньовіччя, Відродження, Бароко, Просвітництво, романтизм, позитивізм, модерн, постмодерн) переживає відповідний цикл від зародження й виявлення своєрідності до її систематизаційного теоретичного рефлексування, утвердження домінантної ознаки, яка стає традицією, базою для наступного переосмислення епохи. Зокрема, у Греції архаїчної та класичної доби явище атлетичного агону трансформувалося в «агональний дух» — принцип змагальності, що поширився зі сфери спорту в різні вияви суспільно-політичного й духовно-культурного життя. Середньовіччя реалізувало концепцію теоцентризму, Відродження — культурного антропоцентризму, Просвітництво — раціональності, роман-

тизм — ідеалізування особистості, позитивізм — описовість наукового й практичного знання, модерн — новаторство творця-художника, який перетворює світ, постмодерн — плюралізм різних, несумісних цінностей, норм і традицій культури, які зумовлюють неможливість єдиної картини світу. Онтологічне наповнення літератури як складника культури самосуперечливе, діалектичне, «агоністичне», як підтверджено досвідом пошуків багатьох дослідників, зокрема С. Аверінцева, М. Бахтіна, О. Білецького, Л. Виготського, М. Зерова, Д. Наливайка, Ю. Тинянова, Д. Чижевського та ін.

Історія гуманітарної думки засвідчує, що кожна з культурно-історичних епох, долаючи внутрішні суперечності і власну змістову обмеженість, створювала надбудову над своїм попереднім досвідом і базу для народження нового концепту, який не включає буквальну повторюваність змістів, а відштовхується від парадигми й уникає концептуальних повторів попереднього досвіду.

У цій праці під культурно-історичною епохою в загальних рисах маю на увазі «певний етап розвитку людства, який характеризується спільністю філософських, релігійних і політичних ідей, наукових уявлень, психологічних особливостей світосприймання, етичних і моральних норм, естетичних критеріїв життя та ін.» [4, 103].

Звернення до історичної пам'яті, до культурно-історичних мотивів — одна з провідних рис творчості Лесі Українки. У художній картині світу початку XX ст. доля особистості не лише прочитується в контексті епохи, а й уписується в широке культурно-історичне тло. Поняття традиції, культурної спадщини спираються на функціонування універсальних категорій як для окремої нації, так і для всієї культури. Власне, рух, розвиток певного культурно-історичного континууму неможливий без обігу в ньому інваріантних, вічних образів, магістральних сюжетів та мотивів; адже, уможливлюючи відкриття потенцій минулого для подальшого просування вперед, вони «як земна вісь, пронизують весь масив людської цивілізації» [10, 38]. Ця схема колообігу традиційних образів і мотивів розглядає умови розвитку фундаментальних принципів попередніх культур, актуалізацію їх «золотого фонду». Тексти різних епох мають глибокий філософський зміст, даючи зразки геніальності, синтезу ідей, смаків, цінностей. Леся Українка мислила минулими епохами, стильовими пластами, бачила світ національний крізь багатоманітні дзеркала різних культур — ранню й пізню античність («Іфігенія в Тавриді», «Кассандра», «Оргія», незакінчена драма «Сапфо»), еллінізм та зародження християнства («Руфін і Прісцілла», «Адвокат Мартіан», «Йоганна, жінка Хусова») і його етапи («Вавілонський полон», «На руїнах», «В катакомбах», «Одержима», «На полі крові»), середньовічну Іспанію («Камінний господар»), лицарське середньовіччя («Осіння

казка»), XVII ст. в Північній Америці («У пущі») та Україні («Бояриня»), кінець XVIII ст. у Франції («Три хвилини»), епоху модерну з її ремінісценціями містики середньовіччя, інших культурних кодів, здобутків мистецтва й науки («Блакитна троянда»); сучасну для неї Волинь — через синтез національної й інонаціональної міфологій («Лісова пісня»). За образним висловлюванням О. Забужко, драматургія письменниці, як і взагалі вся її творча спадщина, — це струнка міфологічна система,

> зі своїм внутрішнім рисунком, де, як у складному орнаменті на старовинних герданах, існує свій власний ритм повторюваності одних і тих самих смисло-сюжетних мотивів і кодових «світових тем» — ці останні виконують функції своєрідних «нервових вузлів», «гангліїв», через які художній світ Лесі Українки «підключено» до великого матірного лона майже двотисячолітнього європейського міфа [8, 161].

Кожна драма безпосередньо відтворювала глибинний сенс тієї чи тієї культурно-історичної епохи і водночас поставала позачасовою, надепохальною. К. Квітка зазначав у спогадах, що Леся Українка свідомо обирала свій метод відтворення минулого та його періодів: «Не раз казала, що як писати з якої історичної епохи, то треба її добре простудіювати по джерелах, а потім забути, і аж тоді починати писати що з того життя» [17, 238]. У світовій і вітчизняній історії її приваблювали своїм змістовим потенціалом не «епохи розквіту й слави, а епохи революцій, кривавих переворотів, страшних катаклізмів неволі, полону тощо» [6, 208—209].

Античність: архаїка і класика

Цю добу Леся Українка відкривала як безпосередньо з першоджерел, так і вже освоєну, функціонально пристосовану до завдань мистецтва свого часу. Текст ранньої античності фігурує у драматичній сцені «Іфігенія в Тавріді», драмі «Кассандра». Можна сказати, що в цих творах утілено матрицю заснованої в Давній Греції особливої «парадигми культури взагалі», яка, за С. Аверінцевим, відрікшись од питомого ґрунту, перейшла згодом до римлян і залишалася значущою в культурі європейського середньовіччя та навіть подальших епох [1, 145].

Лариса Косач сама себе називала еллінкою (добре знала класичні мови — давньогрецьку й латинську), але завжди залишалася Українкою. Звернення письменниці до античного образу Іфігенії безпосередньо пов'язане з біографічними обставинами. Для Лариси Косач Крим — це трагічна земля прекрасної дочки Агамемнона. Назва вілли «Іфігенія» лікаря Мартироса Дерижанова в Ялті, де Леся мешкала від січня по травень 1898 р., чи порівняння своєї долі з долею цієї міфологічної героїні (а може, і те, і друге) викликали намір створити драматичну поему на дві дії «Іфігенія в Тавріді» «en style classique» (у класичному

стилі (франц.). — *О. Т.*): «в ній буде хор, репліка a parte (набік, про себе (італ.). — *О. Т.*) і, може, навіть deus ex machina! (бог із машини (лат.). — несподівана розв'язка в античному театрі. — *О. Т.*)» [20:11, 16]. Авторка написала лише драматичну сцену, адже повністю копіювати елементи античної п'єси на формотвірному рівні було б недоречним експериментаторством. Античний інтертекст відтворюється в сцені міфічними іменами (Артеміда, Орест, Латоген, Аполлон, Ахіллес, Прометей), географічними назвами (води Стіксу й Лети, Гадесові поля, Еллада), дендрологічними деталями, артефактами античної культури, перифразами, порівняннями, метафорами.

Драматична сцена, що характеризується родово-жанровим синкретизмом, поєднала комплекс ідей, які постійно збагачуватимуться й доповнюватимуться в ході роботи письменниці над новими п'єсами. У переосмисленні античного образу Іфігенії намітився той магістральний шлях Лесі Українки, який досягає апогею в її драматичних поемах і драмах, коли через традиційні сюжети, мотиви, образи вона весь час ішла до своєї батьківщини, до постановки й розв'язання найістотніших історичних, філософських, культурологічних, морально-етичних проблем. Сама природа осмислення авторкою ідей, образів, символів, міфологем античності постає як діалог, поєднання і взаємопроникнення семантичних полів двох культур.

До міфу про Іфігенію Леся Українка принагідно звертається і в драмі «Кассандра», щоб устами пророчиці осудити дії Агамемнона, котрий віддав у жертву свою дочку, аби завоювати Трою.

Античний текст цього твору розкривається через культурно-історичні домінанти епохи Троянської війни. Використовуючи її ключові образи, письменниця створює власне ідейно-художнє трактування міфу про долю пророка, провидця, убираючи в межі другорядного традиційного мотиву міфів троянського циклу найбільш визначальний зміст своєї доби [1]. Леся Українка обирає свій шлях розв'язання актуальної проблеми і трагічним даром прозріння наділяє троянську царівну, дочку Пріама й Гекуби, ніби заново створюючи цей традиційний, хоча й другорядний для античності образ, увиразнюючи в ньому не трагедію сліпого пророка (як, наприклад, Л. Андреєв у драмі «Самсон в оковах»), а саме трагедію долі свого народу, яку віщунка передбачає, але не може відвернути. Письменниця показує героїню в палаці Пріама (головно в її стосунках із братами й сестрами, Гектором, коханим Долоном, претендентом на її руку й серце Ономаєм). Зовні може здатися, що життя Кассандри обмежене домом і сім'єю, але в тексті-міфі Лесі Українки палац царя Пріама — вісь

[1] Цікаво, що в Стародавньому Римі поет і пророк називались одним іменем — vates. Невипадково О. Кобилянська логічно проєктувала образ пророчиці Кассандри на долю мисткині Лесі Українки.

світу, а Троя — центр світобудови, осередком якої стає Кассандра з її всевидящими очима.

Олександр Білецький, простежуючи еволюцію образу Кассандри в античній літературі (Гомер, Вергілій, Есхіл, Евріпід) і звернення до нього в літературах наступних культурно-історичних епох (В. Шекспір, Фр. Шиллер, Фр. Гесслер, Г. Кастропп, Г. Ейленберг, Г. Пішинген, П. Ернст, С. Виспянський, Я. Полонський, В. Брюсов, О. Мерзляков, А. Майков, В. Кюхельбекер та ін.), зауважив,

> що готового матеріалу для драми перед Лесею Українкою не було. Вона скомбінувала його, договорюючи і розвиваючи натяки своїх джерел, античних переважно... Гомер, почасти Есхіл та Евріпід, почасти Вергілій, Шіллер — ось поети, що в них Леся Українка могла знаходити то побіжний, то більш-менш усталений образ своєї героїні [2, 368].

Відтворення колориту доби в драмі відрізняло Лесю Українку від інших авторів, які зверталися до античних сюжетів (І. Анненський у творах «Меланіппа-філософ», «Цар Іксіон»; В'яч. Іванов у трагедії «Тантал»), і колорит цей оприявнювався швидше в «живому людському фоні», аніж у «нерухомому, декоративному» [2, 373].

Леся Українка надає образу, що набув після багатовікового функціонування ваги загальнокультурного архетипу, антропокосмічного й антропоцентричного сенсу. Віщунка вбачає трагедію Трої в порушенні родинних зв'язків її рідними (Поліксеною, Андромахою, Парісом). Пророцтво Кассандри — це не дар для неї, а кара:

> ...вона все знає, але не холодним знаттям філософа, тільки інтуїцією людини... тому вона ніколи не каже: «Я знаю», а тільки: «Я бачу», бо вона справді бачить те, що буде, але пояснити аргументами, чому воно мусить так бути, а не інакше, вона не може [20:12, 55].

Цей образ співвідноситься з міфологемами долі, дзеркала, очей. Головна трагедія для Кассандри — її безутішна самотність. Між нею та її рідними — глибока прірва. Між пророком Геленом, для якого «тоненька смужка / брехню від правди ділить у минулім, / але в прийдешньому нема вже й смужки» [20:4, 61], і віщункою, котра надає перевагу жорстокій правді над ласкавою та доброчесною для цього моменту неправдою, — та ж сама безодня, що й між Кассандрою, Геленою, Парісом, з одного боку; і Кассандрою, Андромахою, Деїфобом, Ономаєм, із другого. Співвіднесеність міфу, історії і сучасності реалізовано з допомогою основного композиційного засобу — антитези, яка, «чітко вимальовуючись у словесних змаганнях дійових осіб ("агонах античної драми"), в кинутих мимохідь сентенціях, часом гідних найкращого "гнома" античної трагедії або "pointe" французької класичної драми, розкрита з усією повнотою і переконливістю» [2, 559]. Слід наголосити на тому, що Леся Українка рецепіювала та

сугестіювала принципи агональності високої античної трагедії, концепція світу в якій вибудовувалася за законами Есхілового («через страждання до знання») та Софоклового («через знання до страждання») tragos'у і реалізовувалася через конфлікт між категоріями «Hybris» (людські пороки та помилки) і «Dice» (справедливість і неминучість) чи між «Hybris» і «Nemesis» (божа кара) задля утвердження й панування «Dice»[1], а також корегування функцій категорій «проблема знання» та «трагедія розуму», «трагічна провина» і «трагічна самотність». Художня дійсність модерністського дискурсу кінця XIX — початку XX ст. суголосна агональній природі драматургії античності з її візіонарністю, міфологізованістю, перспективністю, поєднуваністю різних мистецтв (співу, музики, хореографії, архітектури, скульптури) і культурно-історичних та онтологічних універсалій [див.: 18, 62—70].

Кассандра заблокована з усіх боків рідними, співвітчизниками, консерватизмом смаків і звичок, кон'юнктурою моменту. Її правда незрозуміла для ближніх, бо їхній «вектор психологічної інерції» не збігається з магістральним спрямуванням її величного духу. Життєве кредо пророчиці — «Герой користі не шукає зроду» [20:4, 49]. На відміну від неї, Гелен має в троянців повагу й визнання, адже він як прекрасний оратор пророкує лише те, що хочуть почути його земляки. Цілком слушно зазначає О. Забужко, що одним із представників хамократії, а саме «хамів-переможців», є «інтелектуально найблискучіший з усіх Українчиних хамів — фальшивий віщун Гелен, тонкий і гнучкий психолог і маніпулятор масовою свідомістю» [8, 575]. «Кассандра» Лесі Українки, так само як «Парсіфаль», «Дон Кіхот», «Гамлет», «Фауст», — це трагедія, що, за О. Шпенґлером, резюмує цілу історичну кризу в одному характері, а отже, має підстави називатися історичною, попри вигаданий сюжет, закорінений у міф [25, 216—217]. Леся Українка через сюжети та образи своїх драм передавала передчуття глобальних національних катастроф, із тривогою застерігала проти анахронізмів мислення, «хотіла розблокувати свідомість співвітчизників» [9, 3].

Трансформація античних смислів на шляху до середньовіччя

Діалектичне зіткнення двох античних епох і культур показано в драмі «Оргія». Події відбуваються в одному з найвідоміших центрів культури й цивілізації, у місті Коринф, у період панування Риму над Грецією. Звертаючись до тематики цього періоду, письменниця порушує низку важливих морально-етичних, суспільних, естетичних, культурологіч-

[1] До речі, домінантну традицію культурно-історичної епохи античності письменниця продовжує та модифікує в усіх драматичних творах незалежно від того, який історичний матеріал у них залучений. На цьому, зокрема, акцентували М. Зеров, О. Білецький, А. Гозенпуд, Ю. Бойко-Блохин та інші дослідники.

них проблем: культура і цивілізація; поліфонічність культур; служіння творчості й митця народові й батьківщині; подружнє життя; слава як особиста й національна гідність; учитель і учень; самосвідомість людини як істотна закономірність у складній системі її взаємодії з навколишнім світом тощо. Містеріальні прояви діонісійського культу відповідають, за М. Бахтіним, святу як первинній, одній із найважливіших форм (символічній формі, за Е. Кассірером) людської культури. «Бенкетний образ» (М. Бахтін) оргії як один із універсальних у героїчному епосі різних народів Леся Українка обрала для заголовка твору — драми, у котрій показано різницю між грецькими і римськими дійствами, які позначили початок історичного занепаду святкового мистецтва. Тут ці заходи постають уже не ареною духовного й фізичного вдосконалення людини, а видовищем, що розділяє учасників урочистостей на тих, хто активно їх розігрує, і тих, хто лише споглядає їх збоку. Із цієї причини вони втратили той громадянський і культуротвірний зміст, яким були наділені в античній Греції. Давньоримські видовища, особливо в імператорський період, показові фальшивою зовнішньою помпезністю, що поєднується з натуралізмом, їх святковість вироджується у відверте безділля.

Як доречно вказує М. Євзлін, «оргія є ритуальною (строго контрольованою і ніяк не довільною) дезінтеграцією соціальної структури (яка є елементом-варіантом єдиної космоструктури)» [7, 82]. Діонісійське дійство, що зазнало певної історичної еволюції, стає лейтмотивом у драмі Лесі Українки та набуває різних значень: 1) оргія в побутовому тлумаченні як застілля в родині Антея; 2) вакханалія, свята оргія, «встанова божа» — збір гуртківців, до котрих належав Антей, де «сяйво наших поглядів проймало / камінні мури, де співи були... потужнії натхненням, а не гуком», де «в стриманім зітханні тихих струн / ми вгадувати вміли урагани» [20:6, 178]; 3) оргія в господі римського мецената як сатурналія, дійство з елементами розпусти, що втратило сакральне значення. Бенкет карнавалізується, можливо, несе на собі відгомін «Вальтасарового бенкету» як попередження про загибель царства. Якщо у вакханалії поєднуються боги Греції і Риму (Діоніс — Вакх), то в сатурналії Мецената немає богів не лише грецьких, а й римських [1].

[1] Іще в драматичній поемі «В катакомбах», де Леся Українка звернулася до теми пізньої античності й раннього християнства, тема оргії розкрита у двох планах: римська оргія як насолода одних і розпуста других, що ставало їхнім заробітком, і кривава оргія як повстання рабів проти рабства, за волю. Є ще один шлях трактування оргії — християнський, витоки цієї візії криються в грецькому симпозіумі. Збори християн перетворює на духовне дійство Неофіт-раб. Генетично ця оргія пов'язана з грецьким агоном (розв'язуються «прокляті» питання світобудови — рабства і волі, бога і людини, правди і брехні, покірності і боротьби тощо). Цей мотив раба Неофіта трансформується в драмі «Оргія» в образі Антея. «Бенкетний образ» виникає також і в показі римських репресій проти християн («Руфін і Прісцілла»), що поєднується з алегоричним образом полювання: «Сьогодні, друже, полювати будем, — / наловимо кількадесят «святих», / тоді ще й не такий утнемо бенкет!» [20:4, 155].

Антеєва дружина Неріса не поділяє його захоплень із приводу вакханалій гуртківців, зате оргії в Мецената вона трактує як «розкішні сни». Неріса виросла в цьому середовищі, сприймала в оргіях лише красу й насолоду. Антей же вбачає в них ганьбу, злочин, порушення грецького космосу, загибель еллінської культури. Обидва ці головні персонажі — утілення конфлікту аполлонійства і діонісійства — презентують трагічне світобачення як динамічну силу культури з її типологічними стилями.

Доба fin de siècle перегукується із зображуваною в драмі епохою, в якій спостерігаються «кінецьсвітні» настрої, пов'язані із цивілізаційною переоцінкою всіх цінностей. Цивілізація, як указував О. Шпенґлер, починається з того, що переробляє всі форми попередньої культури, не створюючи нічого, а лише перетлумачуючи їх. У цьому негативний бік усіх епох подібного роду, бо вони усувають попередній справжній творчий акт. Класична шпенґлерівська «смерть культури» під натиском римської цивілізації розкрита в драмі через образ загиблого співця Антея, представника орфічних містерій як квінтесенції грецького світу, на противагу римському. Римську цивілізацію, що утримувалася на міці державності, символізує «дар усесвіту» — ліра з дерева індійського лісу, роги в неї з тура пущ германських, оздоби зроблені з кості африканського слона, арабійського золота, британського срібла, струни італійські, мозаїка з «країни сінів» (Китаю). Коштовна ліра мертва, бо постала не у творчому акті, і тому згубна і для Неріси, і для Антея як уособлення великої культури Греції, переможеної Римом. Пишномовність, вихолощеність, несправжня серйозність життя стає грою культури, у котрій щезає священне. У всій влаштованості меценатівської оргії відчувається міра несерйозного, «маскування ідилією, чим культура видає свій занепад» [22, 200]. Для Мецената, префекта, прокуратора, здатних лише купувати, а не творити, культура — музей-паноптикум, культурні цінності — моделі думок, систем, предметів, речей. Такі потреби й запити представників влади вказують на втрату міфічної батьківщини, міфічного материнського лона, бо, за Ф. Ніцше, «без міфу будь-яка культура втрачає свій здоровий творчий характер природної сили: лише обставлений міфами горизонт замикає в ціле культурний рух, у якесь завершене коло» [14, 149].

Опис оргії дає підстави говорити про існування певної художньо-умовної моделі, що має глибокі корені в історичній реальності. Як ритуал оргія складається з ланцюга послідовних, закріплених за формою і за чергуванням епізодів, що мають важливий внутрішній зміст. Однак, незважаючи на зовнішню єдність, на етично-ритуальну впорядкованість зображеної римської оргії, роз'єднаність її існує. Промовиста деталь: коли Антей приходить у світлицю мецената, місця йому при столі немає, тож співак лишається стояти перед лежачими гостями. У цій деталі виявляється різка актуалізація «свого» і «чужого», що веде за собою підвищення семіотич-

ності космосу. У щільному оточенні розпорядників і гостей оргії Антей чужий. Неріса в домі Антея, цьому закритому просторі, вільна, викуплена з рабства і водночас чужа. Вона називає себе еллінкою, але тут вона такою не почувається; цей будинок для неї, на відміну від Антея та Ефрозіни, не сакральний. У палаці ж Мецената Неріса — рабиня, принижена грецька муза, але «своя». Найбільша трагедія для Антея — це зрада національної культури найближчими його людьми (учнем Хілоном, другом — скульптором Федоном, дружиною Нерісою). Його зганьбили свої, греки, адже в хорі панегіристів співвітчизники прославляють Мецената, а дружина Неріса стає перед ним на коліна і дозволяє йому цілувати її в уста. Унаслідок цього в митця Антея утверджується усвідомлення своєї позасоціальності, абсолютного вивільнення з усіх життєвих зв'язків. Авторка акцентує на природній самотності героя, котрий відчуває у споживачів мистецтва, яке створили греки, відсутність душі.

Леся Українка порушує проблему, що краще — служити своєму переможеному, але непідкореному народові чи шукати славу у величезній імперії, зберігати традиції своєї культури чи віддавати цю культуру переможцям, а завдяки їм вона стане здобутком усього світу. Письменниця усвідомлює, що всесвітня слава бажана для кожного митця, бо ж талант має стати відомим усім. Але в ситуації, коли йдеться про долю батьківщини й національної культури, цю дилему слід розв'язувати на користь громадянського подвигу митця [1].

Розірваність свідомості епохи Леся Українка осмислює на культурно-історичній паралелі пізньої античності й середньовіччя і епохи рубежу XIX—XX ст., коли зазнавали кризи практично всі форми життя: соціальна, економічна, політична, філософська, духовна. Але тим напруженіше усвідомлювалось розривання зв'язків часу, взаємовиключні ідеї, різні первні буття, мистецтва, і тим невідворотнішим ставало їхнє взаємне поєднання. Добі пізньої античності й раннього християнства присвячено майже третину зі всіх драматичних текстів письменниці («Одержима», «В катакомбах», «Руфін і Прісцілла», «Йоганна, жінка Хусова», «Адвокат Мартіан»), які доповнюють один одного певними нюансами й акцентами.

[1] Проблема слави — одна з провідних, зокрема, у драматичній поємі «Адвокат Мартіан». На докори сина, що батько, найперший адвокат міста, має менше слави «живішої», «яскравішої», ніж останній проповідник із передмістя, Мартіан у риторичних запитаннях стверджує свою позицію: «Слухай, сину, / чи слава ж є найбільша надгорода? / Чи ж найпочесніше у світі — лавр? / Шановний дуб, оливна гілка миру, / свячена пальма — чи ж не рівноправні / вони славутнім лаврам?» [20:6, 31]. «Перли свого розуму» адвокат Мартіан розсипає не задля слави, а заради «чесності із собою», він не може зрадити віру й фах, як і Антей — батьківщину, творчість, дружину; віра і право для Мартіана дійові, не мертві, бо заради них він утрачає все: дружину, дітей, дім, родину; заради них він здійснює працею щоденний подвиг, саме в праці знаходить свого Бога. Слід зазначити, що через найрізноманітніші конотації античний текст наявний і в драмах на іншу тематику.

Час переходу від еллінства до раннього середньовіччя постає в насиченій текстовими історіографічними алюзіями драмі «Руфін і Прісцілла». Цей твір наймонументальніший за обсягом (майже 12 друкованих аркушів) і за джерельною базою, яку скрупульозно дослідила О. Забужко [див.: 8, 172—216]. Леся Українка, усвідомлюючи місце цієї «драмищі» у своїй творчій спадщині, із застороrою зазначала: «Мені здавалось, що я не смію вмерти, не скінчивши "Руфіна і Прісціллу"» [20:12, 414]. Зосередивши увагу на найголовнішому внутрішньоцерковному конфлікті зображеної епохи, письменниця створює п'єсу, на думку О. Забужко, не про перемогу однієї релігії над іншою, або ж Прісцілли над Руфіном, а про їхню спільну поразку:

> ...з однією тільки різницею: Руфін цієї поразки свідомий, а Прісцілла — ні.
>
> Тому гинуть вони хоч і разом, «побравшись за руки», але *різною* смертю: Прісцілла — піднесено-радісною, жертовною — по-християнськи благословляючи... своїх убивць і жадну до крови юрбу в цирку («Хай Бог тебе рятує, рідний люде»), — а Руфін — трагічно-самотньою, античною — «сократівською»... [8, 186].

Адже ключовий мотив цього твору — домінантний у всій драматичній спадщині письменниці, починаючи з «Блакитної троянди» й закінчуючи «Оргією», любовний міф.

Коди середньовіччя

Леся Українка звернулася й до теми Дон Жуана, у якій є «щось диявольське, таємниче, недарма вона вже триста років, як мучить людей» [20:12, 369]: «Так чи інакше, але от уже і в нашій літературі є "Дон Жуан" власний, не перекладений, оригінальний тим, що його написала жінка (се, здається, вперше трапилось сій темі)» [20:12, 396—397]. Епоха початку XX ст. у драмі «Камінний господар» дала свою інтерпретацію «всесвітнього і світового» Дон Жуана та жіночих образів, пов'язаних із ним. Зокрема, Роберт Карпяк зазначає, що Леся Українка намагається відтворити міф та ствердити його у вітчизняній літературі, а Спиридон Черкасенко, навпаки, — розвінчати його [26]. Застосовуючи напрацювання феміністичної методології, Світлана Крис доходить висновку, що Леся Українка йде значно далі за Г. Ібсена в ідеї самостійності й незалежності жінки. Якщо норвезький драматург художньо випробовує ідею звільнення жінки («Гедда Габлер»), то Леся Українка в її свободі й не сумнівається. У «Камінному господарі», на думку дослідниці, йдеться не про сумнів, чи може жінка бути вільною, а про те, яку саме ціну вона воліє платити за свою свободу [27].

У самій назві драми вводиться промовистий знак, про який можна сказати словами Н. Фрая: «У своїй екзистенційній проекції такий засіб підказує зародок долі, яку не можна обминути, або затаєну всемогутню

волю» [21, 116]. Кожен із персонажів цього твору відіграє свою роль, розкриваючи «символічне мислення», метафорику певних духовних понять, позачасової та позаісторичної особистісної свідомості. Невипадково взятий за основу драми середньовічний сюжет набуває містифікованого наповнення. Алюзії, пов'язані із середньовіччям, лицарським романом («Була б я мов Ізольда в тім романі, / та шкода, я до того не в настрої, — / якраз охоту маю до фанданга!» [20:6, 111]; «Хто він такий, сей прехороший лицар?» [20:6, 73]; «чи справді є / на світі хоч одна людина вільна, / чи то все тільки "маврітанський стиль"» [20:6, 108]; «Кохання в мене в серці, наче кров / у чаші таємній святого Граля» [20:6, 79]), указують на історичний час і простір, поєднаний з аісторичним, міфологічним.

У драмі реальний простір і час синтезовано з міфологічним, дія відбувається за такою схемою: кладовище — оселя в Севільї, бенкет-весілля; кладовище — світлиця в Мадриді, бенкет-поминання. Що ж стосується персонажів, зокрема Дон Жуана, перебування його в різних містах і місцях порівнюється з казкою [20:6, 75]. Час і простір, віддалений у минуле на рівні образної системи, стає символом, міфологічним інтертекстом, у якому реалізуються певні архетипи поведінки, постають метафори певних ідей. Серед часово-просторових елементів особливе місце належить порам року, що сягають міфопоетичних традицій космогонічного міфу (народження — смерті, верху — низу, початку — кінця). Початок драми — розквіт весни, зародження кохання Анни й Дон Жуана; закінчення — зима, що асоціюється із заходом, переродженням, «архетипом метаморфози», який іде від Овідія. Це не лише знак фатальної години, коли здійснюються або замишляються вирішальні дії, а й стихія, що впливає на героя, появу його в новій іпостасі.

Простір кладовища, печери, могили, мавзолею, як відомо, характерний для міфопоетичної традиції. У печері до певного часу ховаються герої, яким належить вийти з неї для здійснення дива чи подвигу, найчастіше — для повернення людям вогню. Міфологема печери у творчості Лесі Українки набуває різного семантичного значення й забарвлення. Кладовище в драмі «Камінний господар» — це місце поховання рідних Долорес, Командора Дона Гонзаго, переховування Дон Жуана, ритуального відвідування рідними померлих. Кладовище в Севільї (де «пишні мавзолеї, білі постаті смутку, мармур між кипарисами, багато квітів тропічних, яскравих. Більше краси, ніж туги» [20:6, 71]) і Мадриді (де «пам'ятники переважно з темного каменю, суворого стилю. <...> Ні ростин, ні квітів» [20:6, 137]) і взагалі опозиція цих міст (Севілья — місто Анни й Дон Жуана; Мадрид — місто Командора, а потім і Анни) — це знову ж своєрідна версія шпенґлерівської взаємодії культури і цивілізації. Ці мотиви характерні для художньої реалізації як екзотичних тем, так і Лесиної україніки («Бояриня», «Лісова пісня»).

Культурно-історичні епохи «чужини» та батьківщини вабили авторку насамперед намаганням знаходити спільне в історії світової і вітчизняної культур. Весь театр Лесі Українки подає еволюцію з культури «власного дому» «крізь млу віків — у міфологічний простір» [8, 404], адже герої її драм із різних культурно-історичних епох — це не історичні портрети, а певні духовні типи, засвідчені в історії людства. Зображуючи різні країни й епохи, їх певну географічну й екзотичну наповненість, уписуючи у світову культуру й цивілізацію «власний національний дім», письменниця шукала не відмінне, а спільне між Україною і «чужиною». Усі культурні коди й символи в онтології драм стають формою пошуку питомо «свого» в чужих культурах і цивілізаціях, а також співвідношення багатовікової автохтонної національної традиції з явищами системи культур європейських і світових.

Леся Українка, синтезуючи середньовічний іспанський сюжет із різними інонаціональними нашаруваннями в трансформації донжуанівської теми, заявляє про своє значною мірою антитетичне розуміння традиційних для європейської літератури культурно-символічних кодів, що виявилось насамперед у назві твору — «Камінний господар». Світ Іспанії з традиційними образами, які набувають нових сюжетних ходів і трансформацій, і стає ґрунтом для авторки власного міфу. Зберігаючи структуру й цілісність історії, письменниця переосмислює ідейно-філософське наповнення традиційних персонажів, котрі уособлюють чотири варіанти проживання любові, узявши за наріжний камінь категорію свободи, що трактується передусім як відсутність зовнішньої детермінації. Розглядаючи психоаналітичний наратив у цій драмі, М. Моклиця вбачає в поданій ситуації «екзистенційний експеримент»: герої мусять складати іспит на вірність власним ідеям. На думку дослідниці, серед усіх чотирьох героїв «кожен схибив у виборі», а для мисткині основним пріоритетом залишається не оцінка або осуд героїв — їй ідеться насамперед про розуміння [10, 54].

Важливі ознаки драми «Камінний господар», як і решти п'єс Лесі Українки, — множинність тлумачень, відкритість структури, новаторство жанрово-стильової парадигми, розширення літературного інтертексту, панорамності, ефекту гри, багатовимірності, що дає підстави дослідникам (О. Вісич, О. Новобранець, П. Дунай) визначити цей твір і весь художній доробок письменниці як метадраму.

Кожна з культурно-історичних епох (не завжди зазначених хронологічно), до яких звернулася Леся Українка в драматургії, дала авторці матеріал для передачі її особистого світовідчуття, створення нової реальності, побудованої за художніми законами міфу, де функціонують своєрідні «маски» образів попередніх культур, які належать одночасно до різних світів і можуть легко переходити з однієї системи культури в іншу.

Рецепіюючи й трансформуючи матеріал різних культурно-історичних епох, філософськи наповнюючи образи особливим полісемантизмом, здатним передати космос того чи того періоду в знаковій системі неокласицистичних і неоромантичних шукань, Леся Українка порушує в драмах наскрізні для її творчості проблеми — духовного подвигу й духовної кризи; свободи особистості; слави; кохання і смерті; прекрасного і потворного; любові — жертви; безсмертя; пророка, митця і «бунту мас»; дійсності — мрії; істини — користі; мистецтва — дійсності; життя — театру; дому — бездомів'я; добра — зла; туги за лицарством; волі і насильства; народу — юрби; духу — душі — тіла; туги за абсолютом, духовного аристократизму і хамократії; шляхетності людини і непорозуміння, комунікаційного розриву з оточенням; природи — культури — цивілізації; театралізації дійсності тощо. Багатогранна проблематика й персонажна сфера, відтворення динамічної гри внутрішніх просторів і зовнішніх об'ємів, надання повсякденню певного магічного й містеріального змісту, поліфункціональність онтологічних та культурно-історичних універсалій, культурних кодів, знаків, міфологем, символів, алегорій (дому, бенкету, полювання, звіра, танцю, музики, каменю, дзеркала, долі, маски, жертви, статуї, життя — смерті, мортальності — іммортальності та ін.) набувають у драматургії письменниці особливої виразності, екзистенційного звучання, уписуючись не лише в різні культурні контексти, а й у сферу сучасного осмислення міфопоетичної образності [19, 19—186].

Кожна п'єса мисткині окремо й увесь спектр її театру загалом стають магічним суб'єктом, наділеним власною духовністю і здатністю до саморозвитку. Юрій Шерех (Ю. Шевельов) наголошував: «Образ Лесі Українки тим і характеризується, що він містить у собі не можливість вибору одного з кількох тлумачень, а подається в кількох плянах зразу. У "Гамлеті" одне з тлумачень виключає інше. У Лесі Українки всі пляни твору якось химерно співіснують» [24, 384].

Культурно-історичні епохи, що стали предметом художньої реалізації в драматургії, як і в інших родах творчості авторки, свідчать про її велич, адже вона репрезентувала феномен міжмистецьких інтеракцій — Doppelbegabung, характерний для особистості ренесансного типу. Минулі епохи в драматургічному доробку письменниці стали своєрідним кодом для потрактування сучасності, а екзотичні реалії побутового тла подій, традиційні образи й мотиви — ключем до розуміння рис модерністського світогляду, носієм і виразником якого вона була.

Складна й суперечлива епоха кінця XIX — початку XX ст., діалектично продовжуючи і змінюючи попередні, творила Лесю Українку, а її доробок постав у нашій культурі унікальною позаісторичною метаепо-

хою, прочитання поліфонізму якої поглиблюватиметься в різних інтерпретаційних дискурсах.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С.* Античный риторический идеал и культура Возрождения // Античное наследие в культуре Возрождения. Москва: Наука, 1984. С. 142—154.
2. *Білецький О.* Антична драма Лесі Українки («Кассандра») // *Білецький О.* Від давнини до сучасності: збірник праць з питань української літератури. У 2 т. Т. 2. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1960. С. 358—380.
3. *Веселовский А.* Историческая поэтика. Ленинград: Художественная литература, 1940. 652 с.
4. *Герчанівська П. Е.* Культурологія: термінологічний словник. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2015. 439 с.
5. *Грушевський М.* Пам'яті Лесі Українки // *Грушевський М.* Твори: У 50 т. Т. 11. Львів: Світ, 2008. С. 328.
6. *Драй-Хмара М.* Бояриня // *Драй-Хмара М.* Літературно-наукова спадщина. Київ: Наукова думка, 2002. С. 207—218.
7. *Евзлин М.* Космогония и ритуал. Москва: Радикс, 1993. 337 с.
8. *Забужко О.* Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Київ: Факт, 2007. 638 с.
9. *Костенко Л.* Геній в умовах заблокованої культури // Літературна Україна. 1991. 26 вересня. С. 3.
10. *Крымский С., Парахонский В.* Эпистемология культуры. Киев: Наукова думка, 1993. 216 с.
11. *Мейзерська Т.* Християнство і міф в типологічних концепціях Лесі Українки і Фрідріха Ніцше // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2013. Вип. 1. С. 106—109.
12. *Моклиця М.* Психоаналітичний наратив у драмі Лесі Українки «Камінний господар» // Окриленість словом: збірник наукових праць на пошану професора Степана Хороба / відп. ред., упорядн. Р. Піхманець. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2019. С. 50—61.
13. *Ненадкевич Є.* Українська версія світової теми про дон Жуана в історично-літературній перспективі // *Українка Леся*. Твори. У 12 т. Т. XI. Драми / за загальною редакцією Б. Якубського. Нью-Йорк: Тищенко & Білоус, Видавнича спілка, 1954. С. 7—42.
14. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки // *Ницше Ф.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. Москва: Мысль, 1990. С. 57—157.
15. *Пахльовська О.* Україна: Шлях до Європи... через Константинополь // Сучасність. 1994. № 2. С. 101—116.
16. *Розумний Я.* Українськість Дон Жуана в «Камінному господарі» // Дивослово. 1995. № 2. С. 54—56.
17. Спогади про Лесю Українку / упор. А. Костенко. Київ: Радянський письменник, 1963. 519 с.
18. *Турган О.* Засвоєння традицій античної трагедії в драматургії Лесі Українки // Окриленість словом: збірник наукових праць на пошану професора Степана Хороба / відп. ред., упорядн. Р. Піхманець. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2019. С. 62-70.
19. *Турган О., Гребенюк Т.* Універсальні категорії в системі літературного твору (модерністська та постмодерна світоглядно-художні парадигми). Запоріжжя: Просвіта, 2008. 292 с.
20. *Українка Леся.* Зібрання творів: У 12 т. Київ: Наукова думка, 1975—1979.
21. *Фрай Н.* Архетипний аналіз: теорія мітів // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. Львів: Літопис, 1996. С. 109—135.
22. *Хейзинга Й.* Homo ludens. Москва: Прогресс, 1992. 464 с.
23. *Чижевський Д. І.* Культурно-історичні епохи / з передмовою О. В. Яся // Український історичний журнал. 2017. № 2. С. 183—203.
24. *Шерех Юрій.* Театр Лесі Українки чи Леся Українка в театрі? // *Шерех Юрій.* Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. У 3 т. Т. 1. Харків: Фоліо, 1998. С. 370—389.
25. *Шпенглер О.* Закат Европы. В 2 т. Т. 1. Образ и действительность. Новосибирск: Наука, 1993. 593 с.

26. *Karpiak R.* Don Juan: A Universal Theme in Ukrainian Drama // Canadian Slavonic Papers. 1982. Vol. 24. № 1. P. 25—31. doi.org/10.1080/00085006.1982.11091689
27. *Krys S.* A Comparative Feminist Reading of Lesia Ukrainka's and Henrik Ibsen's Dramas // Canadian Review of Comparative Literature. 2007. № Vol. 34. № 4. P. 389—409.

Отримано 10 червня 2021 р.

REFERENCES

1. Averintsev, S. (1984). Antichnyi ritoricheskii ideal i kultura Vozrozhdeniia. In *Antichnoe nasledie v kulture Vozrozhdeniia* (pp. 142—154). Moscow: Nauka. [in Russian]
2. Biletskyi, O. (1960). Antychna drama Lesi Ukrainky ("Kassandra"). In O. Biletskyi, *Vid davnyny do suchasnosti: zbirnyk prats z pytan ukrainskoi literatury*. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo khudozhnoi literatury (Vols. 1—2, Vol. 2; pp. 358—380). [in Ukrainian]
3. Veselovskii, A. (1940). *Istoricheskaia poetika*. Leningrad: Khudozhestvennaia literatura. [in Russian]
4. Herchanivska, P. E. (2015). *Kulturolohiia: terminolohichnyi slovnyk*. Kyiv: Natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. [in Ukrainian]
5. Hrushevskyi, M. (2008). Pamiati Lesi Ukrainky. In M. Hrushevskyi, *Tvory* (Vols. 1—50, Vol. 11; p. 328). Lviv: Svit. [in Ukrainian]
6. Drai-Khmara, M. (2002). Boiarynia. In M. Drai-Khmara, *Literaturno-naukova spadshchyna* (pp. 207—218). Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
7. Evzlin, M. (1993). *Kosmogoniia i ritual*. Moscow: Radiks. [in Russian]
8. Zabuzhko, O. (2007). *Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka v konflikti mifolohii*. Kyiv: Fakt. [in Ukrainian]
9. Kostenko, L. (1991, September 26). Henii v umovakh zablokovanoi kultury. *Literaturna Ukraina,* 3. [in Ukrainian]
10. Krymskii, S., & Parakhonskii, V. (1993). *Epistemologiia kultury*. Kyiv: Naukova dumka. [in Russian]
11. Meizerska, T. (2013). Khrystyianstvo i mif v typolohichnykh kontseptsiiakh Lesi Ukrainky i Fridrikha Nitsshe. In *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Seriia: Filolohiia. Sotsialni komunikatsii*, *1*, 106—109. [in Ukrainian]
12. Moklytsia, M. (2019). Psykhoanalitychnyi naratyv u drami Lesi Ukrainky "Kaminnyi hospodar". In R. Pikhmanets (Ed.). *Okrylenist slovom: zbirnyk naukovykh prats na poshanu profesora Stepana Khoroba* (pp. 50—61). Ivano-Frankivsk: Misto NV. [in Ukrainian]
13. Nenadkevych, Ye. (1954). Ukrainska versiia svitovoi temy pro don Zhuana v istorychno-literaturnii perspektyvi. In Lesia Ukrainka, *Tvory* (B. Yakubskyi, Ed.; Vols. 1—12, Vol. 11; pp. 7—42). New York: Tyshchenko & Bilous, Vydavnycha spilka. [in Ukrainian]
14. Nietzsche, F. (1990). Rozhdenie tragedii iz dukha muzyki (Trans.). In F. Nietzsche, *Sochineniia* (Vols. 1—2, Vol. 1; pp. 57—157). Moscow: Mysl. [in Russian]
15. Pakhlovska, O. (1994). Ukraina: Shliakh do Yevropy... cherez Konstantynopol. *Suchasnist, 2,* 101—116. [in Ukrainian]
16. Rozumnyi, Ya. (1995). Ukrainskist Don Zhuana v "Kaminnomu hospodari". *Dyvoslovo*, *2*, 54—56. [in Ukrainian]
17. Kostenko, A. (Ed.). *Spohady pro Lesiu Ukrainku*. (1963). Kyiv: Radianskyi pysmennyk. [in Ukrainian]
18. Turhan, O. (2019). Zasvoiennia tradytsii antychnoi trahedii v dramaturhii Lesi Ukrainky. In R. Pikhmanets (Ed.), *Okrylenist slovom: zbirnyk naukovykh prats na poshanu profesora Stepana Khoroba* (pp. 62—70). Ivano-Frankivsk: Misto NV. [in Ukrainian]
19. Turhan, O., & Hrebeniuk, T. (2008). *Universalni katehorii v systemi literaturnoho tvoru (modernistska ta postmoderna svitohliadno-khudozhni paradyhmy)*. Zaporizhzhia: Prosvita. [in Ukrainian]
20. Ukrainka, Lesia. (1975—1979). *Zibrannia tvoriv* (Vols. 1—12). Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]

21. Frye, N. (1996). Arkhetypnyi analiz: teoriia mitiv (Trans.). In *Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.* (pp. 109—135). Lviv: Litopys. [in Ukrainian]
22. Huizinga, J. (1992). *Homo ludens* (Trans.) Moscow: Progress. [in Russian]
23. Chyzhevskyi, D. I. (2017). Kulturno-istorychni epokhy. *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal*, *2*, 183—203. [in Ukrainian]
24. Sherekh, Yurii. (1998). Teatr Lesi Ukrainky chy Lesia Ukrainka v teatri? In Yurii Sherekh, *Porohy i zaporizhzhia. Literatura. Mystetstvo. Ideolohii* (Vols. 1—3, Vol. 1; pp. 370—389). Kharkiv: Folio. [in Ukrainian]
25. Spengler, O. (1993). *Zakat Evropy* (Trans.). (Vols. 1—2, Vol. 1). Novosibirsk: Nauka. [in Russian]
26. Karpiak, R. (1982). Don Juan: A Universal Theme in Ukrainian Drama. *Canadian Slavonic Papers*, *24*(1), 25—31. doi.org/10.1080/00085006.1982.11091689
27. Krys, S. (2007). A Comparative Feminist Reading of Lesia Ukrainka's and Henrik Ibsen's Dramas. *Canadian Review of Comparative Literature*, *34*(4), 389—409.

Received 10 June 2021

Olha TURHAN, doctor of philology, professor
Zaporizhzhia State Medical University
26 Maiakovskyi avenue, Zaporizhzhia, 69035
e-mail: turgan_olga@ukr.net
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6504-8759

CULTURAL EPOCHS AS TEXT IN LESIA UKRAINKA'S DRAMAS

Based on Lesia Ukrainka's dramas "Iphigenia in Tavrida", "Cassandra", "The Orgy", "Ruphin and Priscilla", and "The Stone Master", the paper highlights peculiarities of cultural and historical codes of the Antiquity and the Middle Ages in the writer's works as well as literary manifestation of the world-view features of European and Ukrainian Modernism in the antique and medieval images and motifs.

Lesia Ukrainka reconsidered the heritage of archaic and late Antiquity, Hellenistic period, Galilee at the time of Jesus, Early Christianity, and Medieval Spain. Each of these epochs has its own dichotomy of social and biological phenomena, parameters of the world model, and dominant fundamental points.

Lesia Ukrainka's dramas transform the material of various cultural epochs, providing polysemantic images that transfer the cosmos of a certain period into the neo-romantic and neo-classical system of images and symbols. In the dramas, the writer raised the issues recurrent in her works, such as love and sacrifice; beauty and ugliness; prophet, artist and 'revolt of the masses'; reality and dream; good and evil; truth and benefit; nostalgia for chivalry; nostalgia for the Absolute; psychological and moral freedom and violence; spirit, soul, and body; spiritual nobility and the rule of brutes; nature and culture, etc.

Numerous issues and characters, multifunctional ontological, cultural, and historical phenomena, cultural codes, symbols, and mythologems acquire an existential meaning in the author's dramas fitting not only into various cultural contexts but also into the modern reconsideration of mythopoetics.

Keywords: text, world model, universals, cultural code, symbol, mythologem.

DOI: 10.33608/0236-1477.2021.06.21-37
УДК 821.161. 2-311.6Костенко:784.4

Валентина САЄНКО, кандидат філологічних наук, доцент
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
Французький бульвар, 24/26, м. Одеса, 65058
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1214-6467
e-mail: s_valentynos@ukr.net

БАРКАРОЛЬНИЙ ПРИНЦИП КОМПОЗИЦІЙНО-ЖАНРОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ «БЕРЕСТЕЧКА» ЛІНИ КОСТЕНКО

У статті вперше цілісно і в синестетичному річищі (через компонент музичності — власне, баркарольний принцип поетичного творення) проаналізовано історичний роман у віршах «Берестечко» Ліни Костенко. Простежено особливості засвоєння жанру, виформування його в доробку авторки «Берестечка» — поетки особливого музичного чуття й ідіостильового заглиблення у сферу музики. Установлено, що баркарола стала однією з форм модернізації художнього мислення Ліни Костенко. У «Берестечку» поетка витворює особливу голосову поліфонію, в якій кожна зі змістоформ-конструктів модерного цілого (романний ліро-епос і баркарола) звучить і виокремлено, і взаємодоповнюючись, а партія героя-протагоніста зливається з «я» суб'єкта мовлення.

Ключові слова: *література і музика, музичність, синестетичність, роман у віршах, баркарола, поетика.*

Ліна Костенко — поетка з рідкісним музичним чуттям, котре, по-перше, чітко формує та віртуозно розбудовує ритмолад її поезії і, по-друге, переростає в глибокий інтерес до музики як виду мистецтва, що стає органічним світом творчого буття літераторки й чільним елементом її особистісної культури. За слушним спостереженням

Ц и т у в а н н я: *Саєнко В.* Баркарольний принцип композиційно-жанрової організації «Берестечка» Ліни Костенко // Слово і Час. 2021. № 6 (720). С. 21—37. https://doi.org/10.33608/0236-1477.2021.06.21-37

О. Павлової, музику Ліна Костенко «сприймає як невичерпне джерело натхнення, потужний резерв зображальних засобів й емоційних факторів, котрі дозволяють їй проникати в найпотаємніші закутки людської душі й створювати яскраві, неповторні поетичні образи» [11, 165]. Сама ж письменниця в діалозі з донькою Оксаною Пахльовською зізнається, що музика для неї — «це позивні — *"із космосу крізь хаос"*»; космос, людину, емоції вона «чує» «у вібраціях, як крещендо і піаніссімо» — так народжується її поезія; любить сольну та симфонічну «чистоту звуку»; мов диригент, керує ритмом, який «інструментує мову»; поетичне натхнення й заспокоєння черпає в Баха, Верді, Шопена (найближчих) або ж в Альбіоні, Гайдна, Сарасате; шанує і класику, і шансоньє, і постійно шукає свою «іншу акустику»; схиляється перед видатними маестро, котрі «ліплять музику з повітря», бо музика, як і поезія (Слово), вічна і всюдисуща [4, 176—184].

Музичне становлення мисткині відбувалося разом з образотворчим, увиразнюючи її поетичний хист: у юності Ліна Костенко опановувала гру на піаніно й навчалася в студії акварельного малярства («Не знаю навіть, що більше любила — писати чи малювати»), поглиблювала музичні інтереси, відвідуючи київську філармонію («...послухати музику й подивитися на диригентів») та літні концерти в Маріїнському парку («...вечір, схили Дніпра і музика — це було чаклунство») [4, 176—184]. Згодом обрала для себе літературну творчу стезю, проте цілком закономірно, що й через шість десятиліть «служіння Слову» в неї з'являється «книжка-музика», «книжка-живопис», як-от «Річка Геракліта», котра, на думку О. Пахльовської, репрезентує «поезію як свободу людських почуттів, орфічне переживання світу»: «Скільки б у нас не відбирали свободи, майбутнього і взагалі просто нормального регістру існування, — ми сильні також тією мірою, якою здатні захищати самоцінність нашого особистого життя, неповторність нашого індивідуального зв'язку зі світом і з космосом» [12, 6—7].

Виявом цього «індивідуального зв'язку» з Усесвітом, а точніше — деміургічної присутності в ньому поетки, свідченням її здатності чуттєво вловлювати його субстанціональні «перетікання» й «відлунювання» і трансформувати їх у надпотужні, глибоко інтенціональні, високо експресивні висловлювання є духовно витончена синестетичність доробку Ліни Костенко — прикметна риса її ідіостилю. Методологічно солідаризуючись із працею Галини Кошарської «Творчість Ліни Костенко з погляду поетики експресивності» — своєрідним читанням-співтворчістю з метою пізнати, «як виростало Слово з того, що було поза словом» [4, 100], уважаю резонним, зокрема, виформування особливого «словника [музичної. — *В. С.*] реальності» [8, 8] її надбань, у яких сходяться духовні коди авторки та її читачів, уможливлюючи повний вияв поетичної «метамови». Музика як ключ до осягнення текстів письменниці зумовлює

чимало естетичних осяянь і вагомих дослідницьких відкрить в ідейному змісті та поетиці її творів. Говорити сьогодні про це вкрай важливо, адже бібліографічний пошук [15, 439—630] переконує, що українські науковці (І. Дишлюк, С. Заборна, Я. Іваницька, І. Літвінова, О. Павлова, Н. Рябова, А. Силка, Л. Ставицька, С. Стасюк та ін.), головно мовознавці, уже беруться обсервувати такий значний (і значущий) музичний компонент художньої системи поетки. Водночас, як правильно зауважує У. Матвійчук, «інтерпретація літературних творів крізь призму музики значною мірою збагачує літературознавчий дискурс» [10, 86], виявляючи оригінальні конструкти довершеності взірців письменства, накреслюючи нові горизонти їх прочитання. Фундамент такого підходу закладають розвідки Л. Волощук, З. Пахолок, М. Фоки та ін.; у його річище написана й моя монографія «Поезія Ліни Костенко: традиція, контекст, художня своєрідність» [15]. Утім, питання потребує докладнішого розгляду й на ширшому художньому матеріалі.

Мета цієї статті — «музиковимірне» прочитання історичного роману у віршах «Берестечко», а саме простеження в ньому оригінального принципу організації художнього цілого — через творче засвоєння поетики музичного жанру баркароли.

Баркарола, або гондольєра, — поряд з альбою, кантатою, канцоною, маршем, піснею, псалмом, романсом, серенадою — є різновидом світової пісенної лірики. Первинно це солоспів венеціанського човняра (весляра барки, гондоли) на тихоплинному водному плесі, звернений до коханої та краси довкілля, часто імпровізований. Згодом — вокальна, хорова чи інструментальна п'єса (розміром головно 6/8) із центральною фігурою, що розмірено колишеться (на хвилях) в акомпанементі (ударів весел). Її ритм спокійно-монотонний, лад мінорний, характер ліричний, «з відтінком меланхолії або світлої мрійливості» [1, 51]; музичну тему зазвичай мальовничо доповнюють і увиразнюють інструментальний «плескіт хвиль», «розходження кіл» поверхнею водойми тощо. Виникнувши як народний твір у XV—XVI ст. і набувши значної популярності, баркарола у XVIII ст. стає жанром європейської професійної музики, у XIX ст. її активно культивують композитори-романтики, навіть уводять у будову опери (Італія, Франція), паралельно творячи (аж до наших днів) камерні вокальні взірці жанру та врізноманітнюючи його інструментування.

Відома українська композиторка й музикознавець Богдана Фільц наводить цікаву інформацію про баркаролу, шанувальницею і творцем якої є й сама:

> Часто в партії лівої руки фп. [фортепіанного] супроводу [баркароли. — *В. С.*] звучать широко розкладені тризвуки або їх обернення, в партії правої руки — дрібні фігурації, що передають плескіт води. Такими є Б. [баркароли] для голосу і фп. [фортепіано] Ф. Шуберта, М. Глінки,

для фп. [фортепіано] — Ф. Мендельсона («Пісні венеціанського гондольєра» з циклу «Пісні без слів»), Ф. Шопена, П. Чайковського (з циклу «Пори року»), М. Колачевського (Б. [баркарола] ор. 6, № 2), П. Сокольського («Далматська Б.», 1875), М. Лисенка (Б. мі мінор ор. 15, 1875, Б. «Пливе човен води повен», 1902 — існує також варіант для вок. дуету), М. Тутковського (Б. ор. 20), Г. Ходоровського-Мороза (Б. сі-бемоль мінор), С. Людкевича, який 1917—21 створив Б. і слідом за нею «Пісню без слів» (1922), що стала продовженням праці над першою п'єсою; а також Б. Р. Верещагіна (1965) та ін.; для скр. і фп. — А. Кос-Анатольського. В укр. музиці відомі Б. для вок. тріо: «Укр. баркарола» С. Людкевича на сл. В. Пачовського, «Надбужанська баркарола» А. Кос-Анатольського на сл. Гриценка, «Весняна баркарола» Б. Фільц на сл. М. Петренка; для голосу і фп.: «Пливе човен» М. Лисенка, «Тополина баркарола» П. Майбороди на сл. В. Сосюри, «На човні» Л. Дичко на сл. Лесі Українки, «Баркарола» на сл. В. Сосюри Б. Фільц; для чол. квартету «Баркарола» А. Кос-Анатольського, його ж «Баркарола» для скр. і фп.

Поміж фольклорних зразків Б. — «На воді човен вихитується» (запис із голосу Лесі Українки, обр. для дит. або жін. хору Б. Фільц), «Човен хитається серед води» (обр. для міш. хору Є. Козака) [18, 145].

Отож переконуємося, що жанр баркароли не лише глибоко вкоренився в європейському музичному мистецтві, де активно розробляється, а й знайшов плідний ґрунт в Україні, привернув до себе увагу багатьох наших композиторів-класиків та сучасників і надалі залишається на високих щаблях естетичного запиту суспільства.

Ще одним кроком у розвитку цієї мистецької змістоформи стала баркарола літературна — «поетичний жанр із виразними ознаками стилізації фольклорного зразка» [9:1, 115], оформлення якого в Україні спостерігаємо на зламі XIX—XX ст. Зокрема, Олена Пчілка у вірші «Перед блакитним морем» [14] («поетичній інтроспекції» [13, 20], за словами В. Погребенника) тонко обігрує звуковий образ чужої пісні з прекрасного надмор'я як вельми схожої з «піснями хутора» (себто рідними), цим підкреслюючи близькість баркароли українській душі. Розвинули поетичну баркаролу В. Пачовський («Українська баркарола», співавторство С. Людкевича [3]) і С. Чарнецький («Баркарола»), Ю. Федькович («Баркарола») і В. Сосюра («Тополина баркарола»), І. Муратов («Гондольєр», «Баркарола») і чимало інших літераторів XX — початку XXI ст., які адаптували жанр до нових культурно-естетичних вимірів, поєднували традиційне, фольклорне в ньому з модерним, неомодерним і постмодерним, експериментували з образністю (зокрема введенням жіночого солоспіву), ритмом, строфічною будовою, філософували зміст, розвивали інонаціональний компонент тощо.

Знаходимо взірець жанру й у творчості Ліни Костенко («Азовська баркарола» [див.: 7, 238]).

Поетка продемонструвала творчий сентимент до жанрової моделі баркароли не лише у відкритій формі, як це озвучено й увиразнено в щойно згаданому вірші: і в спогляданні морського краєвиду з лагідною і ласою плюскотливою хвилею; і в описі одинокого, піском засипаного баркаса, що тихо спочиває на березі; і в поетичному образі дельфіна, що покотив за синій обрій «царя морського сонячну корону»; і у відтворенні меланхолійного настрою ліричної героїні, зовні пасивної, та внутрішньо активної, чутливої до звуків, барв, запахів природи, здатної розчинитися в ній, піднявшись на філософський рівень її сприйняття, зокрема й мінливості азовського вітру. Обізнаність із цим жанром засвідчено й у формі прихованій — взаємодії кодів двох видів мистецтва (музики і літератури, поезії без слів і словесної поезії). Примітно, що віршована творчість літераторки подеколи звучить як музика; тут голосно чи тихо відлунюють «баркарольні» настрої та мелодії в оболонці психологічно інструментованої гами ліричних, драматичних, трагічних почуттів ліричної героїні, котрій під силу не тільки відчути, а й передати кроки Бога в усіх контрастах людської душі й Усесвіту.

Вироблені в музиці принципи жанрової моделі баркароли по-новому заговорили мовою словесної поезії, природно збагативши текст поетки музичними засобами як змісту, тональності звучання, так і композиційної організації. І в «Берестечку» цей прихований формат наочно дуже виразний. Та вивчити механізм дії у внутрішній структурі історичного роману у віршах — це вельми цікаво й важливо як для розуміння особливостей синестетичної природи творчості цієї авторки, так і для пізнання теоретичних аспектів синтезу мистецтв у поезії на сучасному етапі.

Інтерес до жанрової моделі баркароли в Ліни Костенко — від улюблених композиторів, різноманітних музичних творів та близької душі Італії з її венеційськими розливами, котрі майбутня поетка з дитинства проглядала і в рідних пейзажах — у «вирії» Труханового острова («Я виросла у Київській Венеції» [7, 151]), де мешкала із шести років до початку війни. З балкона-«гондоли» милувалася весняними Дніпровими повенями, звично бачила човни (нерідко з музичним «шлейфом»), ними діставалася до школи, а на свій день народження 1941 р. таки вимріяла в подарунок гітару «з великим рожевим оксамитовим бантом» [4, 101—102, 121].

Тонко відчуваючи та ґрунтовно вивчаючи музичність творчості Ліни Костенко, Леся Ставицька зауважила її наскрізну «баркарольну» домінанту:

> Поезія і музика мають багато спільного між собою. Жоден талановитий поет не може обминути музичної стихії. Світлий ліризм Тичини нагадує ніжну мелодію народної пісні, патетичні ритми Бажанового слова викликають в уяві музичні образи Бетховена, а коли читаєш напружені рядки Івана Драча,

> то мимоволі пригадуєш уривчасті ритми С. Прокоф'єва. Має свій музичний голос і Ліна Костенко. Її поезія звучить як задушевна лірична пісня під акомпанемент трохи сумної мелодії скрипки. Поезія ця твориться за найвищими законами музичної гармонії [16, 23].

Виразно підтверджує висловлену тезу, приміром, цикл «Інкрустації» з «Вибраного» письменниці [6, 533—551], ліричну героїню якого — синтезувальне начало й системотвірний чинник цілого — пронизують емоції печалі, журби та головно — відчуття contra spem spero. У циклі кожний попередній вірш дає тон наступному, перетікає в нього та рухається в стилі баркароли — м'яко, з гнучким і змінним ритмом, рішучими й водночас плавними переходами між мініблоками. Останні побудовані за принципом симетрії й асиметрії самостійних одиниць циклу, що часто постають на антитезі, інтертекстуальному зіштовхуванні філософем. Оксиморонні пари утворюють самостійний ліричний сюжет, що виник асоціативно, з мерехтіння смислів. Це свідчить про оригінальний музичний стрижень циклу, від якого залежить його цілісність, експресія, оркестрова злагодженість, спільно підвладні образам автора й ліричної героїні, котрі чутливо вловлюють музику доби і програють її на струнах душі сучасника. Через те своєрідним пуантом циклу є його 22-й вірш:

> Мені здається, музика — космічна.
> Найбільш космічна із усіх мистецтв.
> Я часом думаю, що музика походить
> ще з позивних із космосу крізь хаос.
> А особливо — скрипка і орган,
> в його акордах чутно кроки Бога [6, 540].

На мою думку, вершинним виявом баркарольного принципу генерування літературно-художнього твору в поезії Ліни Костенко став історичний роман у віршах «Берестечко» (1999), якому письменниця присвятила тридцять років творчого життя. Це був її шлях самопізнання й водночас глибокого народопізнання, українопізнання — як рух від особистісного й соціального зламу, розпачу, скорботи, страждання до зцілення, оновлення, ще більшого окрилення нововідкритими сенсами та активними діями. Очевидно, що авторка шукала й відповідну форму втілення свого задуму, яка б об'єднала життєве і творче, людське і Боже, фемінне і маскулінне в їхній строкатій телеології, особу і масу, героїку і поразку, різні часи й виміри, навіть Жінку і Поета — усі ті кола, у яких почувалася присутньою, про які висловлювалася з усім потенціалом ліро-епосу.

«Історичний роман у віршах, — ділиться творчим досвідом Ліна Костенко, посилаючись і на музикознавчі терміни, — це особлива архітектура, особлива драматургія форми, напруга епіки. Приходять у рух великі історичні масиви, з'єднані різнозарядженими емоціями»; це ма-

кроформа з розгорнутим часом, творити яку — ніби диригувати симфонією [4, 179]. Епічний компонент жанру надає йому монументальності, котру органічно переймає і текстовий суб'єкт — «диригент» світової симфонії. Крім того, ліро-епічний формат твору допускає суміщення образів ліричного (текстового) суб'єкта й ліричного героя, тому той, хто висловлюється в романі, природно зливається в уявленні читача з образом протагоніста — Богдана Хмельницького, трагічно-лірично-героїчне «соло» якого й формує текст «Берестечка».

У наративному багатоголоссі твору часто розкривається його складна жанрова природа, котра втілює модернізацію художнього мислення автора, відображає оригінальне бачення й розуміння дійсності. Сам по собі роман у віршах (суміжна ліро-епічна змістоформа) уже зазнав такого генетичного накладання кодів у процесі свого становлення й відносної канонізації. Баркарола як іще один складник його естетичного переформатування й набуття комплексних ознак мусить бути засвоєна на всіх рівнях жанрової структури — тематичному, композиційному, мовностильовому, які генерують єдність і самототожність твору-системи. Також вона стає домінантою ритму, музичною перспективою тексту роману.

Варто наголосити на тому, що, за словами М. Фоки, «омузичити» поезію допомагає низка текстотвірних прийомів: фонічні (власне літературні, як-от звукопис), лексичні (уведення в текст номенів музичної термінології), семантичні (відповідний зміст, або рівень значення зображених об'єктів), кодифікаційні (організаційні домінанти, що формують рівень поетики — жанрової, композиційної — літературно-художнього цілого за аналогією до музичного твору) [19, 136]. Стосовно цього важливе спостереження робить Я. Стецько, досліджуючи особливості перенесення музичних жанрів в українську та французьку модерну поезію: «Фонетичні засоби, без сумніву, відіграють дуже вагому роль у досягненні ефекту музикальності поетичного твору, проте музикальність поетичних творів XX ст. ґрунтується не так на звукових, як на змістових засобах» [17, 153]. В. Погребенник указує ще й на герменевтичний потенціал музичного жанру-«коду», зокрема й баркароли, у поезії, його спроможність відтінювати сенси, увиразнювати інтерпретацію твору [13, 20].

Музична форма баркароли входить у віршований роман «Берестечко» передусім на рівні зовнішньої структури — як спосіб передати різкі коливання, підйоми та спади психоемоційної та мисленнєвої діяльності головного героя-гетьмана в кризовий момент його буття — бурхливого переживання подвійної поразки (у битві та в приватному житті).

Композиційний принцип баркароли — творення гармонії мелодії та голосу усамітненим актантом, розщепленим між стихіями води (об'єктивного світу) і любові (власної душі), — найкраще відповідає і втіленню такої художньої ідеї Ліни Костенко, як вироблення й мистецька

репрезентація авторської версії поразки під Берестечком та її трагічних наслідків для України. У зв'язку із цим у творі оприявнюється вагомий комплекс актуальних проблем, зокрема національних, котрі не зникли разом з епохою Хмельницького. Мов тихі й бурхливі хвилі, змінюються картини, розгортається стан світу і стан душі центрального героя, піднімаючи з глибин пам'яті нові духовні пласти, відкриваючи оболонку і ядро української долі, культури, відтворюючи їхню поліфонію та взаємозалежність.

Баркарольний принцип композиції в системі романного образотворення виконує також характерологічну і «терапевтичну» функцію: зболену душу свого центрального персонажа (дорослої людини) Ліна Костенко береться лікувати-«вколихувати» спогадами якщо не про дитинство, то принаймні про кохання («Відбілює душа свою велику правду / у лузі *споминів*, над річкою Буття» [5, 71]; тут і далі курсив у цитатах мій. — *В. С.*), і меланхолійний речитативний наспів давнього гондольєра цьому добре слугує: саме за таку здатність італійський фольклорний жанр і перейняли серйозна музика та література.

Архітектонічний лад композиції цілого поетка інкрустує авторськими підкресленнями (окремі поетичні рядки в авторському тексті подано великими літерами), що рівночасно функціонують як заголовки та смислові акценти (усього 281 виокремлення-фрагмент — змістові «сплески» й «кола», які можна тлумачити і як окремі поетичні есе-варіації розлогого баркарольного циклу), продукуючи внутрішній романний ритм, у якому ліричне й драматичне начала, пунктирно прокреслена лінія епіки постають підводними течіями, котрі вносять посутні відтінки (інтертекстуальні, неоміфологічні) і формують новаторську природу ще одного продуктивного варіанта віршованого роману.

Отже, такою виразною конфігурацією текстової матерії, складеної із 281 мікрочастинки — номінованих розділів віршованого роману, логічно нанизаних на дві сюжетні лінії, авторка породжує ефект кінематографічної зміни кадрів і пропонує візуальний зразок зовнішньої композиції. Умисно-оригінальне подрібнення на марковані прописним півжирним шрифтом фрагменти, означені одним рядком із мікророзділу, розташованим у препозиції чи постпозиції, дає змогу досягти успіху в організації внутрішньої будови твору. І суть цього успіху полягає, по-перше, в укрупненні, навіть монументалізації генеральної теми історичного віршованого роману, а по-друге, у досягненні ефекту вільного переміщення в часі й просторі буття героїв та України — як за зміною топосів дії, так і за різноманітністю часових полюсів, аж до сучасності включно. Так авторка уникла камерності й вузькості в розв'язанні проблематики твору, хоча внутрішній простір дії Богдана Хмельницького вельми обмежений Берестечком, подвійною поразкою та важким процесом її переживання у випаленій болем душі героя.

Заглиблюючись у жанровий простір «Берестечка», а саме прямуючи від зовнішньої композиції у внутрішній вимір його «музичної» онтології, простежуємо типологічну паралель із жанровою структурою баркароли як суто музичного камерного вокального твору, її моделлю розгортання теми (на прикладі «Баркароли» Ф. П. Шуберта на слова Л. Штольберга):

1) інструментальний (фортепіанний) вступ, який уводить в атмосферу романтичної мрійливості;

2) гармонійне злиття мелодії і тексту, що взаємодоповнюються завдяки ліризмові, простоті й піднесеності образів;

3) постлюдія — інструментальний фінал після виконання фрагмента (пісенної строфи) і цілого твору [1, 51—52].

У віршованому романі умовним уведенням до історії-сповіді гетьмана слугує перший поетичний фрагмент-роздум, котрий фіксує його важкий духовний стан і непросте становище України:

ОЦЕ І ВСЕ. ЦЯ ГАЛИЧ НАД МІСТЕЧКОМ.
Народе вільний, аж тепер ти — віл.
Моя поразка зветься Берестечком.
На Київ наступає Радзивілл. <...>
Дев'ятосил, знемігся я потрошку.
Ірже мій кінь у дикій лободі.
Немає війська. Всі — у розпорошку.
Один в біді... *Один — як на воді.*
<...>
Лежить твоя зглузована Вкраїна,
схрестивши руки всіх своїх шляхів.
І що тепер? Що вдіять, що почати?
Ні булави, ні війська, ні печати.
Моя вина. Мій гріх перед людьми.
Усе ж було за нас.
Чому ж програли ми?! [5, 5—7].

У цьому медитативному за характером розділі постає не лише болюча саморефлексія Богдана Хмельницького, а й просторова, вималювана неоромантична картина: він самотній і відсторонений, мов одинокий човен на плесі під нічним зоряним небом у світі, цілковито налаштованому проти нього. Зауважуємо, що вже в цьому вступі окреслюються традиційні для баркароли образи: *водний простір*, *вечірня (нічна) пора*, *човен* (символічно), образ *коханої* (тут — України); у кадр реципієнтської обсервації потрапляє *небо* (Чумацький Шлях), *серце*, котре наповнює собою гірке роздумування-монолог, *любов* (тут — до Батьківщини, воїнства, свободи, а дещо згодом — і до жінки).

Весь подальший основний корпус твору (аж до останнього чотиривірша) — це балансування героя на вістрі емоціо і раціо, заглиблення в себе й у ситуацію, що творить особливу «гармонію дисонансів», надривний ліризм сполучає із приреченим завмиранням, смертельну тугу — зі світлою волею до життя.

Важливо зазначити, що синестетичні баркарольні образи як жанрові маркери роману не лише наскрізно проходять через весь текст, а й знаходять у ньому багатогранне вираження як асоціоніми, символи тощо. Приміром, окреслена у «вступі» *водна стихія* надалі посилюється образом здебільшого руйнівних *опадів*, котрі мають і мнемонічний, і психологічний змістовий вимір: «І раптом *дощ*. І *злива*. І *гроза*» [5, 8], «А *дощ* хлющить. Ні просвітку. *Мокряччя*» [5, 8], «у *хлющу зливи*» [5, 9], «Берестечко моє, *дощами* і кров'ю *залите*» [5, 11], «А тихий *дощик* в полі *моросив*» [5, 20], «*Змиває дощ* дорогу і мене» [5, 21], «**АЛЕ Ж І ЛІТО! ТО *ДОЩІ*, ТО *ЗЛИВИ***» [5, 47], «**А НА ПОДВІР'Ї *ПРОЛИВЕНЬ*, *ПОТОПА***» [5, 65], «*Хлюпоче дощ* з неораних полів» [5, 66], «**ПІСЛЯ ДОЩІВ ВОРОНИ АЖ БЛИСКУЧІ**» [5, 73], «*Приходив дощ*, пошепотів із листям» [5, 108]. Увиразнюють водну стихію образи *ставка* [5, 95] (зрідка), *річки*, *моря*, де річка постає то реалією [5, 80, 133] і навіть Дніпром тощо [5, 95], то медово-молочною мрією [5, 41], то «*річкою кервавою*» [5, 45], то річкою Буття [5, 71, 80].

Примітно, що топос моря («*Море* мені снилося, / *море* у баговинні. / А я — убитий, лежу на дні» [5, 138]) значно частіше поширюється на всю екзистенцію: море туги [5, 19], море долин [5, 34], море туманів [5, 35], море піль [5, 37], море нив [5, 38], море хмар [5, 48], море диму [5, 48], море кропиви [5, 49], море тиші [5, 49], море степу [5, 53], море горілки [5, 66], море смерті («по самий обрій — поле з черепами» [5, 129]), виявляючи український макрокосм героя (і текстового суб'єкта), образи-архетипи поєднуючи з історично набутими екзистенціалами.

Вода у творі — це і страшна, смертна стихія, і сакральний початок життя, і саме́ буття з його множинними вимірами і зв'язками («Малює пам'ять *кола на воді*» [5, 127]); її образ контрастно розвивається: «*при воді*» будуються слободи [5, 21] — «Убиті коні *в моховій воді*» [5, 31]; «*Вода* з ріки. В пивницях є *вино*» [5, 27]; «слава *Жовтих Вод*» — «*десята вода на киселі*» [5, 32]; «Після неї кожна — як *прісна вода* / після *оковитої*» [5, 58]; «Послав Господь їм *воду* за труда. <...> ...зівсюди рине *кров, а не вода*» [5, 121].

Вельми показово, що, за романною версією, водна стихія наділена багатством смислових конотацій. Водна глибочінь (море, ріка) — не найжахливіша загроза: у них принаймні є дно (межа), але ж існують «душа без дна» («А я тремтячими руками / в оцій фортеці день по дню / тіла, погризені вовками, / в *бездонну душу* хороню...» [5, 30]), «ніч без дна»

(«**БОЮСЯ НОЧІ, В НІЙ НЕМАЄ *ДНА***» [5, 128]), котрі ліричного персонажа насправді лякають, символізуючи невизначеність ситуації й усього подальшого життя після поразки, зокрема нескінченність приниженъ і страждань.

Отже, активно задіяна в романі водна стихія — ще один вагомий показник принципово необхідного, добре вивіреного на терезах художності входження баркароли в систему композиційно-жанрової організації тексту. І місце їй відведено в «Берестечку» не периферійне, а знакове й органічне.

Не менш важливий «слід» баркарольного принципу вельми помітний і в тому, що герой твору, як і людина взагалі, увесь час «на воді», у її плині, непевності й хитавиці. Цей мотив у романі передають і звукові образи («*Хитає* бій» [5, 8], «*хить та хить*» [5, 9] тощо), і слова із семантикою «пересуватися в / по воді» (хмари «*Пливуть. Пливуть. Пливуть*...» [5, 48], «Вона мені в хмарах *пливе*» [5, 58] — про Гелену, «І знов *пливе* полив'яна рибинка» [5, 68], «У сні я *переплив* Дніпро» [5, 95], «**ОТ Я Й *ЗАПЛИВ* У ЦЕЙ КАМІННИЙ ЯТЕР**» [5, 118] тощо). Він змушений триматися, балансувати, боротися за життя, а то й скоряти стихію. Цьому слугує човен — іще один наскрізний образ «Берестечка».

Образ *човна* дуже по-особливому виписаний у романі: по суті, прямо він ніде не номінується, окрім вставної думи-пісні-новели «**ГЕЙ, У ЧИСТОМУ ПОЛІ ТА ЗАШУМІЛА ТИРСА**» [5, 45—46] (про козака, невразливого для шляхетських куль), котра несе значне композиційно-змістове навантаження в системі цілого твору, слугуючи духовно-онтологічною перспективою зображеного та ключем до його «ейдосів»:

> Всі козаки повбиваті,
> а один лишився.
> Стоїть собі у *човнику* в пострелянній свиті.
> Стоїть собі проти неба — як один у світі!
> А не жалько ж йому вмерти, ні що кулі ріють.
> Тільки й жалько козакові — мати постаріють [5, 45].

Ця умовна арія «сліпого гетьмана з бандурою» [5, 44], якого, зламаного поразкою, колись, може, степами джура повів би, засобом паралелізму відтінює стан душі Богдана Хмельницького, його трагічну самоідентифікацію зі врівноважено-баркарольним образом у центрі, орнаментованим напруженою романтичною стилістикою на периферії: човен потопає, весляр не гребе й не співає, а воює («косить»), думає не про кохану, а про смерть і зрештою їй віддається: «Оддав смерті свою косу, / А вона й скосила...» [5, 46].

Човен, конкретизований у цьому фрагменті твору, подеколи символічно «виринає» у «хвилях» тексту в різному образному овиді:

— це *фортеця*, що прихистила гетьмана в нищівній поразці й розпуці: «Я, гетьман Богдан Хмельницький, / розбитий під Берестечком, / сиджу у старій *фортеці* і долю свою кляну!» [5, 27], «Та в цій *фортеці* й комина нема» [5, 32], «Вже цій *фортеці* років триста є» [5, 33], «**ЦІЇ *ФОРТЕЦІ* НЕФОРТУННІ БРИЛИ —** єдиний пагорб серед цих долин» [5, 34], «**ЦІЇ *ФОРТЕЦІ* МУРИ КАМ'ЯНІ /** були колись лицарству за домівку. / І за твердиню в битвах. А мені / вони уже — як призьба для угрівку» [5, 49], «...сумна залога мертвої *фортеці*» [5, 50], «Пливе *фортеця,* як старий ковчег» [5, 65], «...чи сниться цим руїнам — / вони були *фортецею* колись!» [5, 101], «**ЦЯ ТІНЬ ВІКІВ — *ФОРТЕЦЯ* НАД ЯРАМИ**» [5, 104];

— це міцна рятівна *воля (дух)* людини: «Той вміє так *розколихати духа*, / що Україна загуде як дзвін» [5, 44];

— це й сам *Богдан Хмельницький*, змальований як міцний човен, котрим «рятувалася» Україна в кривавій хлющі війни: «Ти ж, Богдане, із того дерева, / з якого ріжуться королі» [5, 14]; то він «на прив'язі» у ворогів-«друзів», із «надборканими» крилами-веслами, ніби й вільний [5, 15—17], «розминається із своїм народом» [5, 21]; то в розпачі поразки шукає останнього пристановища-смерті: «Оце вже й все. Отут я і *причалю*. / Принижена душа не піднімає віч. / Допалюю життя. Останній хмиз печалі / потріскує, горить в мою високу ніч» [5, 108]; то знову вертається до своєї визвольної місії, укріплений духом: «Ні, ти *виринаєш*. / Душа з біди як *веслами гребе*. Ти видержиш, ти випливеш» [5, 140].

Образ *жінки*, з-поміж іпостасей якого й *Україна*, і образ *любові* в романі відповідно до жанру баркароли ідеалізовані, піднесені, священні, незважаючи на плотську гріховність Гелени та подеколи Маланюкові інтонації в описах «зглузованої» Вітчизни. У модерному вимірі твору вони додатково набувають екзистенціально-ціннісного змісту і драматизуються. Тому-то й тоне гетьман-човен, що зазнав від них, найдорожчих, підступних ран (зради, обмови); тому-то й віддає він себе, поруйнованого, косареві-смерті, що, попри все, не спромігся їх урятувати.

Але любов і довіра, знову з'явившись у його житті, збирають руїни докупи [5, 149], перетворюють убивчу ніч на життєдайний ранок: «**ЩО Ж, БИТВУ Я ПРОГРАВ. ПОВІСИТИСЬ НЕ ШТУКА.** / До всіх провин ще й відчай долучить. / Як той казав, поразка — це наука. / Ніяка перемога так не вчить. // Гей, писарю, неси мою печатку! *Життя пропало. Почнемо спочатку*» [5, 150]. Відтак у тексті увиразнюється образ *напрямку руху, дороги (шляху),* котрий символізує інтерес до життя, жагу діяльності, усвідомлення своєї місії та спроможності чину: « — Та не барися! Стелеться *дорога*. / Десь люди ждуть, поклич їх, підійми! / Ти маєш чар. *Тобі дано від Бога*. / Ти маєш дивну владу над людьми» [5, 148]. Замість *хитань-коливань* акцентується *статика* — знак світоглядної пев-

ності героя: «***СТОЮ* НА ВЕЖІ І ДИВЛЮСЬ НА *ШЛЯХ***» [5, 152], «*Стою*. Стрічаю воїнів. Молюсь» [5, 152]. Із заручника стихії-руїни (хоч і з «дерева» «королів» [5, 14]) він перероджується на залізного воїна: «**БО НЕ З ТОГО ЗАЛІЗА МЕНЕ ЛИТО** / і не в тому гартовано вогні, / щоб їм вдалося на своє копито / переробити душу у мені!» [5, 154]; самотній зневірений човняр стає непохитним народним месією, трагічний фрагмент його життя — така собі баркарола, змодельована поглядом із межі тисячоліть, — знову переростає в героїчний епос.

Викристалізовує образ гетьмана Хмельницького в романі (і баркарольну жанроформу художнього цілого), звісно ж, *пісня*, у яку часто трансформується драматичний монолог протагоніста. Розглядаючи мовностилістичні особливості роману «Берестечко», Л. Бублейник слушно зауважує: «Внутрішнє мовлення героя часто само звучить як пісня, навіть коли в тексті немає цитації, що відігравала б роль самостійного формального прийому» [2, 259]; пісенні ремінісценції у творі «зазнають суттєвого переоформлення» — «у підтексті, на рівні внутрішніх семантичних ознак слова та його конотативних елементів» [2, 259—260]; «*пісня* сама по собі стає героєм події, персонажем роману, нарівні з іншими дійовими особами, які існують лише в пам'яті та уяві головного героя Богдана Хмельницького» [2, 260].

Вирізнимо лише три пісенні взірці в тексті, скеровані гетьманом до адресаток-коханих: до Гелени — плач-покаяння («*Каюся* і п'ю» [5, 67]), до України — молитва («*Молюсь* до України. / Вона не чує. Але я молюсь» [5, 116]), до Ганни — ніжна баркарола, яку співає саме серце героя, коли й уста задубіли («**СТРІПНУЛОСЬ СЕРЦЕ ЖАДІБНО І ГОСТРО.** / Любові хоче, ласки, спочуття. / Якби ж не сумнів і якби не острах — / що я ж від неї старший на життя!» [5, 142]). Тонкий ліризм класично-романтичної баркароли лине з пісенних фрагментів, присвячених «козацькій жінці з гордими очима», котра окрилила гетьмана, стала його *серцем* на зламнім етапі життя: «**ГАННУСЕНЬКО! ЖИТТЯ ВЖЕ ЗА ПЛЕЧИМА**» [5, 143], «**А НІЧ СТОЇТЬ ЯК МІСЯЧНА ГАЛЯВИНА**» [5, 143—144], «**ЧОГОСЬ ХОЧЕТЬСЯ ПЛАКАТИ. І ЗАСНУТИ. НЕ ДОЛІ**» [5, 144], «**...ЦЯ ЖІНКА, ЩО ПРИЙШЛА В МОЄ ЖИТТЯ...**» [5, 144—145].

Мусив би завершувати баркаролу інструментальний фінал, і він у романі є (принаймні фоново відлунює у свідомості, поки ми осмислюємо останні рядки твору): це життєствердний козацький марш і веселий цокіт копит кінного війська, що вирушає в похід і вірить у свою перемогу, — як невтомний голос величної української історії, котрий крізь глибокі віки й нині духовно зміцнює наш народ у буремно-кривавих перипетіях.

Безсумнівно, принципи художнього мислення Ліни Костенко вкладаються в широку жанрову систему, де наявні «чисті» змістоформи і

«змішані», «переходові», «інтегровані». Утім, потужне індивідуально-авторське начало мисткині не допускає уніфікації жанрів, а повсякчас оригінально «інкрустує» їхні моделі, зокрема спираючись на культурну традицію. Водночас творче засвоєння баркароли в романі у віршах «Берестечко» може бути й спонтанним, без попереднього надзавдання поетки, що ще виразніше вирізьблює її профіль майстрині пера, котра акумулює духовний досвід віків і генерує неперехідні для людства художні цінності.

Отже, баркарола — це одна з форм модернізації художнього мислення Ліни Костенко, природний для літераторки спосіб сприйняття дійсності й трансформації її в естетичну систему твору (як поезії, так і роману у віршах). Тяжіючи до поетичного засвоєння камерно-сольних музичних жанрів і володіючи талантом ліризації художнього тексту, поетка в «Берестечку» витворює особливу голосову поліфонію, де кожна зі змістоформ-конструктів модерного цілого — романний ліро-епос і баркарола — звучить і виокремлено, і взаємодоповнюючись, а партія героя-протагоніста зливається з «я» суб'єкта мовлення.

Композиційна функція баркароли в «Берестечку» полягає в моделюванні стрижневого образу твору — духовно розхитаного поразкою гетьмана Богдана Хмельницького; у побудові авторської версії цієї поразки та її наслідків, що розійшлись Україною, як кола водою; у засвоєнні заспокійливого ритму пісні, здатної зцілити душу любов'ю; у фрагментарній розбудові архітектоніки твору у формі «сплесків-кіл» із поліфункційними заголовками й підтекстами.

У системі жанрової структури роману баркарола виразно проявляється й на рівнях розгортання теми та її стилістичного втілення, що разом із рівнем композиції формують єдине самототожне ціле твору. «Прелюдія», основна частина, «постлюдія» (кожна зі своїм художнім навантаженням), типова для баркароли образність — вода, човен, пісня, жінка, кохання тощо, спроєктовані на хліборобський мікрокосм центрального персонажа (гетьмана Богдана Хмельницького), наділені його символічними сенсами, — ретранслюють індивідуальні й загальні досвіди, просту і складну, трагічну і величну, скінчену і неперервну філософію буття. Неоромантичний потенціал баркароли й роману у віршах взаємно резонують і зливаються у фінальну коду про непохитну мужність і героїку лицарства України.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бодак Я.* Зарубіжна музична література: посібник для поч. спец. мистецьк. навч. закл. (шкіл естет. вих.): перший рік вивч. предмета. Вінниця: Нова Книга, 2012. 256 с.
2. *Бублейник Л.* Слово в українській поезії: навч. посіб. із спецкурсу. Луцьк: Твердиня, 2012. 288 с.

3. Василь Пачовський і Станіслав Людкевич: на перехресті поезії та музики. URL: https://ludkevytch.in.ua/vasil-pachovskiy-i-stanislav-lyudkevich-na-perehresti-poeziyi-ta-muziki/
4. *Дзюба І.* Є поети для епох. Київ: Либідь, 2011. 208 с.
5. *Костенко Л.* Берестечко: історичний роман. Київ: Український письменник, 1999. 157 с.
6. *Костенко Л.* Вибране. Київ: Дніпро, 1989. 559 с.
7. *Костенко Л.* Річка Геракліта / упоряд. та передм. О. Пахльовської; післям. Д. Дроздовського; худож. С. Якутович. Київ: Либідь, 2011. 336 с.
8. *Кошарська Г.* Творчість Ліни Костенко з погляду поетики експресивності / пер. з англ. Київ: Видавничий дім «КМ Academia», 1994. 168 с.
9. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. / автор-укладач Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 608 с. (Енциклопедія ерудита).
10. *Матвійчук У.* Перспективи інтерпретації літературних творів крізь призму музики // Слово і Час. 2016. №1. С. 80—86.
11. *Павлова О.* Особенности функционирования музыкальных терминов в украинской художественной литературе (на материале произведений Лины Костенко) // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна». 2015. Вип. 58. С. 165—168.
12. *Пахльовська О.* Невидимі причали: Від упорядника // *Костенко Л. В.* Річка Геракліта / упоряд. та передм. О. Пахльовської; післям. Д. Дроздовського; худож. С. Якутович. Київ: Либідь, 2011. С. 5—13.
13. *Погребенник В.* Український фольклоризм (остання третина XIX — перші десятиліття XX століття): монографія. Київ: Юніверс, 2002. 158 с.
14. *Пчілка Олена.* Перед блакитним морем // Струни. Антольогія української поезії: від найдавніших до нинішніх часів. Для вжитку школи й хати / влаштував Богдан Лепкий. У 2 част. Част. II. Берлін: Спільн. вид. «Українського Слова» і «Української народньої бібліотеки», 1922. С. 35.
15. *Саєнко В.* Поезія Ліни Костенко: традиція, контекст, художня своєрідність: монографія. Київ: Смолоскип, 2020. 640 с.
16. *Ставицька Л.* «Гармонія крізь тугу дисонансів» // Урок української. 2000. № 2. С. 22—23.
17. *Стецько Я.* Особливості перенесення музичних жанрів в українську та французьку поезії першої половини XX століття // Українське літературознавство. 2011. Вип. 73. С. 149—156.
18. *Фільц Б.* Баркарола // Українська музична енциклопедія. У 5 т. Т. 1. А—Д / НАН України; Ін-т мистецтвозн., фольклорист. та етнології імені М. Т. Рильського НАН України; редкол. Г. Скрипник та ін. Київ, 2006. С. 145.
19. *Фока М.* Синтез мистецтв у поетичній творчості Павла Тичини: монографія. Кіровоград: МПП «Антураж А», 2012. 340 с.

Отримано 29 липня 2021 р.

REFERENCES

1. Bodak, Ja. (2012). *Zarubizhna muzychna literatura: posibnyk dlia pochatkovykh spetsialnykh mystetskykh navchalnykh zakladiv (shkil estetychnoho vykhovannia): pershyi rik vyvchennia predmeta*. Vinnytsia: Nova Knyha. [in Ukrainian]
2. Bubleinyk, L. (2012). *Slovo v ukrainskii poezii: navchalnyi posibnyk iz spetskursu*. Lutsk: Tverdynia. [in Ukrainian].
3. *Vasyl Pachovskyi i Stanislav Liudkevych: na perekhresti poezii ta muzyky* (2017). https://ludkevytch.in.ua/vasil-pachovskiy-i-stanislav-lyudkevich-na-perehresti-poeziyi-ta-muziki/ [in Ukrainian]
4. Dziuba, I. (2011). *Ye poety dlia epokh*. Kyiv: Lybid. [in Ukrainian]
5. Kostenko, L. (1999). *Berestechko: istorychnyi roman*. Kyiv: Ukrainskyi pysmennyk. [in Ukrainian]
6. Kostenko, L. (1989). *Vybrane*. Kyiv: Dnipro. [in Ukrainian]

7. Kostenko, L. (2011). *Richka Heraklita* (O. Pakhliovska, Ed.). Kyiv: Lybid. [in Ukrainian]
8. Kosharska, H. (1994). *Tvorchist Liny Kostenko z pohliadu poetyky ekspresyvnosti* (Trans.). Kyiv: Vydavnychyi dim "KM Academia". [in Ukrainian]
9. *Literaturoznavcha entsyklopediia.* (2007). (Vols. 1—2; Yu. I. Kovaliv, Ed.). Kyiv: Vydavnychyi tsentr "Akademiia". [in Ukrainian]
10. Matviichuk, U. (2016). Perspektyvy interpretatsii literaturnykh tvoriv kriz pryzmu muzyky. *Slovo i Chas*, *1*, 80—86. [in Ukrainian]
11. Pavlova, O. (2015). Osobennosti funktsionirovaniia muzykalnykh terminov v ukrainskoi khudozhestvennoi literature (na materiale proizvedenii Liny Kostenko). *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu "Ostrozka akademiia". Seriia "Filolohichna", 58*, 165—168. [in Russian]
12. Pakhliovska, O. (2011). Nevydymi prychaly: Vid uporiadnyka. In L. V. Kostenko, *Richka Heraklita* (O. Pakhliovska, Ed.; pp. 5—13). Kyiv: Lybid. [in Ukrainian]
13. Pohrebennyk, V. (2002). Ukrainskyi folkloryzm (ostannia tretyna XIX — pershi desiatylittia XX stolittia): monohrafiia. Kyiv: Yunivers. [in Ukrainian]
14. Pchilka, Olena. (1922). Pered blakytnym morem. In B. Lepkyi (Ed.), *Struny. Antoliogiia ukrainskoi poezii: vid naidavnishykh do nynishnikh chasiv. Dlia vzhytku shkoly y khaty* (Vols. I—II, Vol. II; p. 35). Berlin: Spilne vydannia "Ukrainskoho Slova" i "Ukrainskoi narodnioi biblioteky". [in Ukrainian]
15. Saienko, V. (2020). Poeziia Liny Kostenko: tradytsiia, kontekst, khudozhnia svoieridnist: monohrafiia. Kyiv: Smoloskyp. [in Ukrainian]
16. Stavytska, L. (2000). "Harmoniia kriz tuhu dysonansiv". *Urok ukrainskoi, 2*, 22—23. [in Ukrainian]
17. Stetsko, Ya. (2011). Osoblyvosti perenesennia muzychnykh zhanriv v ukrainsku ta frantsuzku poezii pershoi polovyny XX stolittia. *Ukrainske literaturoznavstvo, 73*, 149—156. [in Ukrainian]
18. Filts, B. (2006). Barkarola. In *Ukrainska muzychna entsyklopediia* (H. Skrypnyk at al., Eds.; Vols. 1—5, Vol. 1; p. 145). Kyiv. [in Ukrainian]
19. Foka, M. (2012). Syntez mystetstv u poetychnii tvorchosti Pavla Tychyny: monohrafiia. Kirovohrad: MPP "Anturazh A". [in Ukrainian]

Received 29 July 2021

Valentyna SAIENKO, PhD, docent
Odesa I. I. Mechnikov National University
24/26 Frantsuzkyi boulevard, Odesa, Ukraine, 65058
e-mail: s_valentynos@ukr.net
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1214-6467

BARCAROLE PRINCIPLE IN A GENRE-COMPOSITIONAL ORGANIZATION OF "BERESTECHKO" BY LINA KOSTENKO

The paper deals with a historical novel in verse by the celebrated modern Ukrainian writer Lina Kostenko, for the first time analyzing it totally in a synesthetic way — through the component of musicality (namely barcarole principle of poetic creativity). The folklore origins of barcarole in the world culture have been traced, as well as the peculiarities of the absorption of the genre by professional music and literature, especially Ukrainian. Formation of the genre in the creative work of the author of "Berestechko", who is the poet of a special musical feeling, deserves special attention. Barcarole is one of the forms of modernity in the creative thinking of Lina Kostenko; it is a natural writer's way of perceiving reality and transforming it into an aesthetic system of artistic work (both in poems and the novel in verse). Being inclined to poetically adopt chamber and solo musical genres, the poetess creates a special voice polyphony in "Berestechko", where each sense construct of a modern unity, i. e. novel lyric epos and barcarole, sounds both separately and complementarily, and the part of a protagonist merges into 'I' of a speaker. The compositional function of barcarole in "Berestechko" is the modeling of a central character of the text. It is hetman Bohdan Khmel-

nytskyi, spiritually undermined by the recent defeat. The barcarole elements are used for constructing the author's version of this failure and its consequences, which spread around Ukraine as circles on water; absorbing a soothing rhythm of a song, which can cure the soul with love; shaping the architectonics of the text in the form of 'splashes'-'circles' with polyfunctional titles and subtexts. In the genre structure of the novel, barcarole is essential both in the development of the theme and its stylistic implementation. In the unity of the work, one may notice 'prelude', the main part, and 'postlude', each part with its artistic sense. The images typical for a barcarole — water, boat, song, woman, love, etc. — are designed in accordance with the agrarian microcosm of the main character and its symbolic senses. Time flow, self-immersion, and love do not only spiritually heal hetman Bohdan Khmelnytskyi, but give his life a direction and endow his figure with grandeur. The neoromantic potential of barcarole and the novel in verse correspond well and join in the final coda about the unshakable courage and heroism of the Ukrainian warriors.

Keywords: literature and music, musicality, synesthesia, novel in verse, barcarole, poetics, genre, composition.

Від силабіки до верлібру. Шляхи розвитку українського віршування: до 100-річчя від дня народження Галини Сидоренко. Всеукраїнський віршознавчий семінар. Київ, березень-квітень 2021 року. Збірник наукових статей / упоряд. Н. В. Костенко, Н. І. Гаврилюк, О. Г. Бросаліна. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. 164 с.

Нещодавно вийшов друком збірник віршознавчого семінару, приурочений до 100-річчя Г. Сидоренко, — «Від силабіки до верлібру. Шляхи розвитку українського віршування». Дослідження, подані в збірнику, поділяються на студії, присвячені віршознавчим концепціям Г. Сидоренко; розвідки, що аналізують окремі аспекти поетики українських авторів; студії, присвячені іноземним літературам. У статтях розглянуто погляди Г. Сидоренко на силабічне віршування та висвітлено запропоновану нею історіографічну систематику українського віршування. Продемонстровано експериментальність логаедів Лесі Українки, окреслено формозмістові параметри українського білого вірша Лесі Українки, І. Франка, В. Поліщука, Є. Плужника, Т. Осьмачки, Д. Павличка, В. Кордуна, В. Вовк, проаналізовано романс як жанрово-інтонаційну форму, проілюстровано специфіку українського верлібру на матеріалі «Антології молодої української поезії ІІІ тисячоліття» та стилістичні особливості верлібру Тараса Мельничука. Розглянуто теорію художньої цілісності М. Гіршмана на прикладі циклу Анни Ахматової «В Царском Селе», проаналізовано сонети Оскара Вайлда із циклу «Rosa Mystica» та сонети Джона Кітса на шотландську тематику в українських перекладах.

Наші презентації

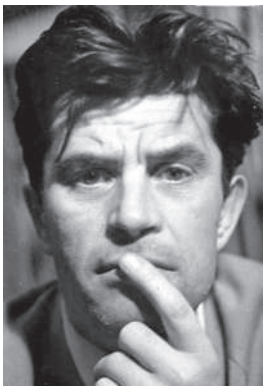
DOI: 10.33608/0236-1477.2021.06.38-51
УДК 821: 161.2: [82-31 + 82-32]: «196/197»

Лариса МОРОЗ, доктор філологічних наук, професор
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
вул. М. Грушевського, 4, м. Київ, 01001
e-mail: moroz_larysa@ukr.net
ORCID: https//orcid.org/0000-0003-3492-1425

ІРОНІЧНИЙ ГРИГІР ТЮТЮННИК (ДЕЯКІ СПОСТЕРЕЖЕННЯ)

У спадщині Григора Тютюнника та персонажах його творів авторка спостерігає ознаки (окремі та у своєрідному поєднанні) іронічності в широкій градації — від легкого поблажливого насміху до сарказму, трагічної іронії, подекуди й трагіфарсу. Ідеться про оповідання «Комета», «Гвинт», «Поминали Маркіяна», «Грамотний», «Сміхота», «Нюра», «Чудасія», «Син приїхав», «Медаль», про повісті «День мій суботній», «Житіє Артема Безвіконного».

***Ключові слова**: іронія, прозірливість, емпатія, сарказм, трагіфарс, гротеск, тоталітаризм.*



«Яка партія хвора!» — робленоскрушно каже Григір Тютюнник, оглядаючи скупчення машин біля однієї з київських будівель, про яку щойно почув, що то поліклініка для компартійної номенклатури. Про снайперську влучність його іронічних та саркастичних коментарів щодо можновладців згадують усі, хто (частіше чи зрідка)

Цитування: *Мороз Л.* Іронічний Григір Тютюнник (деякі спостереження) // Слово і Час. 2021. № 6 (720). С. 38—51. https://doi.org/10.33608/0236-1477.2021.06.38-51

міг почути його «думки вголос». Згадує іронічність його П. Мовчан, дотепність — Ю. Мушкетик, «гостру насмішкуватість» — П. Загребельний, «неповторний гумор» — А. Шевченко, про його гумор, часом і «воістину чорний гумор» пише Вал. Шевчук [2]. Влучно зауважив (щоправда, про щоденникові та робочі нотатки письменника) М. Слабошпицький: «Тютюнник напродив літературоцентричний. Гостроспостережливий. Іронічний та самоіронічний. Пожадливий на психологічні деталі» [10, 338].

У наведеному вислові-афоризмі (такої стислості виразу, сконденсованості думки мало хто досягав, і не лише в нашій літературі) чується не так глузлива репліка, пов'язана із суто медичною ситуацією (зрештою, його етична позиція не дозволила б йому глузувати із чиєїсь біди), як соціально-психологічний діагноз. Письменник глибоко прозирав у нездорову (щоб не сказати гірше) суть тієї «керівної і спрямувальної» сили, котра фізично знищила десятки мільйонів людей та ще більшій кількості зламала долі й душі. І цей біль ані на мить не згасав у його серці.

Григір Тютюнник — художник нюансів (емоційних, психологічних, соцально-психологічних). Незліченну кількість їх він не просто підмічав спостережливим оком у житті кожної людини, а й проживав їх своїм «незахищеним» серцем. Тут спробуємо поглянути, як передавав прозаїк усе те у своїх оповіданнях. Не заглиблюючись в аналіз почуттів персонажів, не розмірковуючи над можливими мотивами їхніх учинків, подавав самі вчинки — дію чи рішення (часом вистачає художньої деталі). Аналіз причин має виконувати читач, це має розбудити, змусити працювати його душу. («А дядько хай так і знають: завтра я з ним по рибу не піду» [14, 57], — підсумовує юний розповідач у новелі «Комета», а чому — нехай думає читач.) Не завжди вони й зрозумілі з першого погляду.

Причини — не тільки зовнішні, а часом і внутрішні, ще частіше — глибоко приховані [9, 47]. Іронія, щоправда, і тоді буває відвертою, як-от у незавершеній повісті «Житіє Артема Безвіконного»: «...в очах у них чаївся жаль, що так нічого й не скоїлося, тільки подратували» [14, 715]. А йдеться про псевдосамогубство односельця. Іронізує письменник не тільки з, умовно мовлячи, кривдників. І від того залежить, який із незліченної кількості видів іронії звучатиме; зрозуміло, що в одному творі може бути їх кілька водночас.

Наведемо з тієї безлічі лише кілька найвиразніших, найочевидніших прикладів. Чимало написано про любов до людей і породжений нею біль за них як головний і основний нерв творчості Григора Тютюнника. А саме із цих почуттів виникає іронічність погляду художника слова на представників того режиму, який перевернув чи й знищив усе людське, перетворив життя на пекло. Безмозкі й нікчемні, вони не завжди й присутні в сюжеті, але їхній чортячий тиск чавить, спотворює навіть нормальних людей.

«Времена гармонии разума и сердца проходят, — пише тоді ще Григорій, молодий учитель, з Артемівська (нині Бахмут) у 1962 р., — верх берет шарканье подметок под звуки какофонии, футбол, водка, тряпки — это отдыхает разум, сотворив космический корабль и атомную бомбу» [13, 82].

З роками приходив досвід — і житейський, і літературний.

У листі до перекладачки Н. П. Дангулової 5 грудня 1971 р. Григір Тютюнник писав: «"Син приїхав" — повість про те, як із-під Ростова приїхав у село до батьків син. Власним "Москвичем". Ви мене знаєте й можете собі уявити, яку комедію я розписав у зв'язку з оцим "Москвичем", власним!» [13, 126]. Справді, у творі той «власний» автомобіль стає чи не головним його героєм, — таку велику увагу приділяють йому всі, а реальний господар — ніби якийсь придаток до нього.

Одначе важливою є «передісторія» цього, можна сказати, антилюдського перетворення персонажа. Її знаходимо в листі письменниковому до родича Ф. Г. Тютюнника від 18 серпня 1977 р., в майже розпачливих словах:

> Знаєш, я інколи втрачаю, не бачу, як сліпий білого дня, сенсу літературної писанини. Кому воно? Навіщо? Кого ми пом'якшуємо, братаємо на землі, закохуємо, вилюднюємо. Усі вкалують (до чого містке слово), вкалують (навіть свята придумали від роботи, професійні, вкалувальні, недушевні), тоді — хоп! — умирають. А ми пишемо, благаємо краси... [14, 157].

Порятунок, хоча б емоційний, шукав в іронії...

Стисло, але виразно описував шлях (через «мовчазну працьовитість») героя оповідання «Син приїхав» Павла Дзякуна до матеріального добробуту — як той його розумів (як розуміла більша частина мешканців країни), тоді, коли вже «почував себе так, як йому й хотілося: спокійно, впевнено і незалежно» [14, 254]. Вершиною того соціального щастя вважалося придбання автомобіля, і воно впливало на / визначало щастя особисте: «Через "Москвича" Павло й не одружувався так довго, хоч мав уже за тридцять» [14, 254]. Наслідки неминучі: на шанобливі привітання односельців «Павло одказував, дивлячись понад їхніми головами на річку: "Зас-с-стє!"» [14, 255]. Цей психологічний штрих митець доповнює ще виразнішим — відповіддю на наполегливе запитання про те, «скільки це "добро" коштує»: «Усі гроші, — з холодною посмішкою, що й не схожа була на посмішку, казав Павло і дивився своїми малорухомими риб'ячими очима поверх цікавого дядька» [14, 256].

Слово «прозирає» у «Словарі української мови» за редакцією Б. Грінченка, до речі, супроводжується двома прикладами: з поеми Т. Шевченка «Сліпий» («Ледві-ледві опівночі серцем прозираю») та з «Історичного оповідання» П. Куліша («Хто ж із них прозирнув глибше

в історичну правду?» [11:3, 466; див. також: 15:1, 313; 6, 40]. У глибини історичної правди письменник прозирає в оповіданні «Поминали Маркіяна» (написане ще до 1967 р., як зазначав у листі до Н. П. Дангулової), де йдеться про чоловіка в багатьох планах недоладного, але за будь-яких ситуацій вірного своїй ідеї: «Порядок треба знать!» [14, 166]. Ідея ця, абстрактно кажучи, не найгірша, адже протилежне — хаос — не може привести ні до чого доброго. Та в ненормальних життєвих обставинах викривлюється все, що було звичайним [див.: 13, 185].

Маркіян належить до того покоління, на чию долю випали три війни і три голодомори разом із большевицькою тиранією, колгоспною системою. Та ці страхітливі умови й межові ситуації ще й накладаються на парадоксальність характеру персонажа.

Його вчинки видаються безглуздими. А насправді? Про що, наприклад, свідчить епізод із часу Першої світової, у «шістнадцятому»? Повертався він до рідної Полтавщини (зважмо, пішки). Маркіянові («їздовому кінної артилерії») дуже заважає металеве пристосування, яке йому «полагаєцца імєть» на обох ногах для захисту їх-таки, «штоб подкоренная лошадь не повредила ему ноги» [14, 171]. Одначе на пропозицію односельця позбутися того «брязкала» обурено відмовляється: «Що я, порядку не знаю?! Сказано в уставі: не положено — умри, но не поруш!» [14, 171]. Вочевидь у тому «уставі» (статуті, що його герой вивчив до останньої літери) нічого не сказано про повоєнні правила, а він прагне *точно* виконувати статут, тобто дотримуватися букви закону, як мовиться. Можна це розуміти як своєрідний перфекціонізм, а що він постає в дещо викривленому вигляді (як і мова персонажа) — на те були, певно, свої причини (та імперія, до якої цей чоловік належав, — чи була вона аж такою гармонійною для всіх?).

Описаний епізод доповнює історія сутички з махновцями, про яку згадує його давній приятель: «...кажу Маркіянові: на ’кого біса ти туди ліз? А він: “Хіба ж я знав, що в них такі порядки, щоб за порядок бить?!”» [14, 173].

Такі трагікомічні за своєю суттю моменти в цілісній тканині оповідання, витканій на основі смерті й поминальної вечері, створюють ознаки трагіфарсу. Цей своєрідний жанр вивчав Євген Васильєв за зразками драматургії, зокрема за п’єсою О. Введенського «Ялинка у Іванових». Учений зазначав: «...трагіфарсові засоби, помножені на тривожну і трагічну атмосферу п’єси, створюють протягом усієї дії суцільний трагіфарсовий ефект» [1, 178]. І посилався на думку Ежена Йонеско про можливість підкреслити «за допомогою фарсових прийомів трагічний сенс п’єси» [1, 179].

Такий, зокрема, погляд на оповідання «Поминали Маркіяна» поглибить розуміння його навіть у порівнянні з універсальним / багатобічним прочитанням у давній статті В. Дончика:

> Проза Гр. Тютюнника багата гумористичними ресурсами, вона зіткана з іронічних, глузливих, хоч мало коли відсторонених, частіше співчутливих деталей, інтонацій, реплік, часто це колізії, про які в народі кажуть «і сміх, і гріх». Ну хіба не скажеш так про Маркіяна, який усе своє життя присвятив боротьбі «за порядок» [4, 18].

Утім, певним виправданням для Маркіяна є те, що вимогу дотримуватися порядку він ставив так само й до себе та своїх рідних. Жодних керівних посад, попри свою активність у житті села, не мав, хіба ото «призначило правління сторожем до заготзерна, бо знало, що Маркіян не тільки іншим не дасть украсти й пшеничини, а й сам не візьме» [14, 175]. Дуже точно написав Олексій Неживий: «Змученим мізерними хатніми клопотами, знесиленим, жалюгідним і голодним бачимо колишнього колгоспного активіста — головного персонажа оповідання "Поминали Маркіяна". Він сам незадовго до смерті прагне тільки одного — наїстися» [7, 7]. Які вже тут жарти, яка іронія?!

Односельці й насміхаються з нього за його любов до порядку, а водночас і шанують за те саме. Принаймні зі словами вже хворого Маркіяна («Смерті мені... не страшно... А от шкода чогось... Пожити кортить, побачити, що воно за порядки надалі будуть» [14, 177]) його давній приятель «лагідно» погоджується. Ідеалом же для Маркіяна є те, що йому запам'яталося з 35-го року із якоїсь наради в Полтаві: «А ночували в готелі... Патефони, їжа — яка хочеш... Порядок, порядок...» [14, 177]. Ось такі поєднання трагічного і комічного об'єктивно прислужилися до того, що, попри пильність цензорів, твір було опубліковано ще 1969 р. у збірці Григора Тютюнника «Деревій».

Визначення «і сміх, і гріх» доречнішим видається щодо такої новели, як «Гвинт», яка розповідає про «Ониськів блуд»: пощастило чоловікові забагатіти (він разом з односельцем видушував соняшникову олію з допомогою гвинта, який знайшов поблизу шляху «давно, ще за війни», його син). І прийшло «хоч і нетривале, зате хмільне щастя бути в селі першою людиною, з котрою навіть фінагент Білан почав здоровкатись не інакше, як за руку, знімаючи при цьому форменого картуза з мідною кокардою» [14, 138]. Авторська іронія загострюється до сарказму мірою деталізації того, на чому ґрунтується самоповага персонажа («навіть фінагент...» і далі, аж до мідної кокарди).

То направду трагікомічний персонаж — людина, «в котрої зроду-віку не було в руках нічого путящого й раптом опинилося» [14, 139]. Трагічний елемент твору пов'язаний із самим «наверненням долі», а власне — скаліченням Ониського сина, який спробував розрядити міну та й знайшов отого гвинта. Дивні й уявлення Ониськові про ідеал заможного життя («що схочу, те й придбаю: хату [хоч не бездомний, просто хата замала. — *Л. М.*], дівку [мабуть, наречену для однорукого сина, бо ж сам одруже-

ний. — *Л. М.*], духову музику — все!» [14, 142]) і розкішність убрання: нова кухвайка, галіфе, чоботи — усе з витребеньками. А втім, чи насправді смішна ота «вершина мрій»? «Село перестало бути глухоманню» [14, 140], — повідомляє письменник слідом за яскравими деталями картини села, у якому з'явилася аж власна олійниця... Співчутливо-іронічне ставлення до героя прочитується в завершальних словах: «Онисько, певне, уже б давно помер, коли б у його душі, мов зернятко в цвілому зовні горіхові, не кублилася надія на якийсь чудернацький випадок. Благословіння...» [14, 143]. Поняття «іронія» має, згадаймо ще раз, зміст широкого діапазону: від легкого насміху (з певною поблажливістю чи скептицизмом), маски серйозності, удавано загадкового інакомовлення до відвертого знущання, що його звуть сарказмом, і навіть до протилежного — трагічної іронії. Варто бодай приблизно визначити «пропорції» тих нюансів у творах Григора Тютюнника. Адже в багатьох із них бачимо своєрідну суміш у характеристиках персонажів, і часом доволі важко відокремити одне від одного. «Саме характери, — наполягає М. Жулинський, — рухають сюжетну дію, творять образну систему твору — тому так часто в його оповіданнях трагедійні інтонації уживаються з гумористичними, саркастичні і сатиричні ноти не дисонують з елегійними чи мажорними тонами» [5, 48].

Уже назва оповідання «Грамотний» саркастична, але то стає зрозумілим лише в процесі сприйняття дії. Ідеться про колгоспного бригадира Якова Бруса, «на прізвисько Ява», з «важким чавунним поглядом», здатного впоратися з «проривами» в роботі колгоспу «не кмітливістю, не сумлінням, а чавунною вдачею своєю» [14, 374]. У сюжеті про завдання ним травми «бабі Мотрі» найвиразнішою для характеристики його є репліка одного з присутніх у клубі, де відбувається «товариський суд»: «Хай розкаже, як він на роботу загадував! Він же ніколи нікого на ім'я не назвав, а постукав пужалном у вікно: "Тобі — на свинарник!" — хльоснув жеребця батогом і поїхав. І попробуй скажи йому хоч слово...» (так і згадується класика XIX ст.: панський управитель жене кріпаків на панщину). І от відповідь Яви: «А з вами інакше й не можна. З вами тільки так і треба. Бо по-хорошому ви наробите чортів пляшку. <...> Так що я вас знаю. Я нащот вас *грамотний*» [14, 384; тут і далі курсив мій. — *Л. М.*]. Виникає суперечка: на зборах присутні не тільки чесні люди, злодійкуваті також отримують, м'яко кажучи, докори. Ява, зловтішаючись, коментує: «А що, побалакали з ними?.. Хіба з ними так балакають? З ними не такої *грамоти* треба знать!» [14, 386]. Зрозуміло, що це слово тут фігурує в значенні, протилежному буквальному, загальновживаному. Це один із видів іронії. Бригадир підсміюється, почуваючись вищим за всіх односельців. Та межі його іронії значно вужчі за межі іронії авторської.

В іронічності назви оповідання «Нюра», а ще точніше — в іронічності характеристики головного персонажа переконуємося вже на другій сторінці:

> Не став Кирячок бідовіший і тоді, коли одружила його на собі зайшла з Донеччини всевмійкувата і всезнайкувата дівчина Нюра, а ще ніби дужче скулився душею і переймав од супряжниці кожне її кив і кожне морг, аж до отого деренчливого «р», за яким у Нюри-жінки вчувалася відчайдушна рішучість подолати будь-яку житейську скруту, а в Нюри-чоловіка — лише самовідданість своїй господині [14, 306].

Насмішкувата поблажливість наведеної характеристики сприймається складніше, якщо пам'ятати перший же абзац твору (письменник привчає / змушує читача до уважності): «Нюра, вузькоплечий і сухогрудий чоловік, обличчя якого, здавалося, ніколи не знало ні радості, ні гніву, ні печалі, а мало один лише постійний вираз — давньої лякливої покори, наче хтось тупнув колись на Нюру ногою і сказав: "Не смій!"» [14, 304]. Це не так портрет, як символічний відбиток жахливої ситуації в суспільстві, побудованому на суцільних обмеженнях та заборонах. Людині з тонкою душевною організацією місця тут немає.

Навіть особу енергійну й талановиту такі обставини можуть зламати, перетворити на щось протилежне. Така думка прочитується в довжелезному заплутаному (геть непритаманна стилеві Тютюнника риса) реченні, що її не кожний цензор, зрештою, і помітить. Ідеться про малюнок на бильцях (фільончастих) ліжка — півнів, що їх «мальовано було, мабуть, давно, тьмяною, не теперішньою фарбою». Та колись малюнок був яскравий і кольорами, і характером тих півнів:

> ...видно було, що створила його [малюнок. — *Л. М.*] людина з іскрою Божою... і всяк, хто поглянув би зараз на мляве, мов стояча вода, Нюрине обличчя, на полохливі його руки, очі, брови, навіть вуха, — нізащо не повірив би, що півні оті, по-парубоцьки напружені в шиях, спинах і ногах, вивела *колись* рука смирного хлопця Івана Кирячка... [14, 305].

Логічно припустити, що *колись* художник укладав свій характер у тих півнів, а тепер він став «смирним хлопцем» — аж до того, що спокійно носить жіноче ім'я Нюра (до речі, російське, геть чуже українській мові). Звідси й дивна його любов до слова «немов»: «...щоб той, хто слухає, не подумав часом, що саме отак Нюра і міркує. Саме отак міркувати Нюра ніколи в житті не наважувався, навіть у дрібному» [14, 304]. Це не карикатура, не насміх із недоладного боягуза. Це образ універсальної регламентованості в країні, де дозволено й мислити тільки так, як «згори» диктують...

Емпатія Тютюнникова чи не найвиразніше проявлена в цьому персонажеві — у складному поєднанні з авторською іронічністю. «Людину тепер *ніхто* не бачить»... Чия це розпачлива констатація — письмен-

ника чи його персонажа, щодо чиєї репліки подано коментар: «Він сказав це так, наче знав давно. Без усяких "немов". Знав!» [14, 316]? І перед цим узагальненням відступають на другий план усі описи недоладностей «плохенького» чоловіка, навіть пряма ситуація, що спричинила його бунт, «немов» (уживу іронічно це його слово) несподіваний... «Його як типа породили певні обставини», — переказує слова Гр. Тютюнника П. Засенко [2, 282].

Письменник, слід зазначити, з прикрістю розповідав у листі до Н. П. Дангулової 9 квітня 1977 р., коментуючи історію про саме це, як він писав, «досить важливе речення»:

> Я написав оце речення, надаючи йому в основному значення психологічного (адже скривдженому здається, що всі люди здатні лише кривдити, це спалах маленької амбіціозної людини), а у «Вітчизні» зробили на ці слова наголос соціальний — і зняли. Безглуздо, звичайно. І смішно. І сумно [13, 135].

Насправді сумно те, що страх змусив викреслити речення, у якому, сказати б, зміст неоднозначний. Та ще важливіше продовження його думки, зумовлене вочевидь не так цим конкретним епізодом, як спостереженим у суспільній атмосфері: «Їй-богу, скоро і слово "чесний" може стати іронічним, як, наприклад, уже трапилося з поняттям "інтелектуальний". Все можна, виявляється!» [13, 135].

Іронічністю перейнято й назву, й увесь зміст новели «Сміхота». Трагічність її виявляється під кінець оповіді. Друкувалося її завершення так: «Отакий хрест. Поставив його над дядьком, над тими, кому дядько залив сала за шкуру, і над тими, що про це нічого не знають. Над пам'яттю» [14, 415]. І конфлікт ніби звужувався до особистої кривди. Називаючи різночитаннями варіанти твору, О. Неживий зазначав:

> Гадаю, що й у середині вісімдесятих років упорядник [А. Шевченко. — *Л. М.*] не з власного бажання вилучив ту частину тексту, котра насамперед виражає концептуальну проблематику художнього змісту новели, тобто засудження тоталітаризму, який мав на меті знищити правічні українські духовні корені й національну пам'ять — «...над тими, **що од дядька вгинули**» [8, 96].

Не тільки пряма авторська іронія (різних ступенів) наявна у творах Тютюнника, деякі його персонажі здатні до самоіронії.

Ще в першій його збірці «Зав'язь» (1966) бачимо такого в новелі «Чудасія»: «...найшла на мене якась мара», «здурів» [14, 90], — насміхається, точніше гірко іронізує із себе інвалід Другої світової війни, мабуть уявляючи, як сприймуть чиновники його листа до «товариша командарма», якому «у двадцятому році» «коня підводив» одного разу. Всерйоз же — просить допомогти: потрібна триколісна машина (найпримітивніше й найдешевше з усього, що тоді існувало), адже йому важко на протезі ходити, особливо коли дощі, до того місця, де сторо-

жує: «Бо де ж те здоров'я візьметься, скажіть, коли на мій вік *три голодовки* випало і три війни!» [14, 89]. Слова, які тут підкреслюю — чи не перша в підрадянській літературі констатація (на рівні умовного коду) жахливих *трьох* голодоморів, яким червона імперія піддала українців упродовж такого короткого часу (1920-ті — 1940-ві роки). Ця згадка про трагедію нації з'являється в контексті напівіронічному: пам'ятаємо тональність усієї двосторінкової новели — листа людини-страдника, та водночас дотепника. Самоіронія Приходька химерно поєднується з глузуванням письменника над чиновницькою недоумкуватістю, коли йдеться про офіційну відповідь ветеранові війни та його реакцію — знущання зі знущальників: «Машина вам, товаришу Приходько, пишуть, не показана, с'язі з тим, що кульша на два сантиметри довша, ніж треба. Треба п'ятнадцять, а у вас — сімнадцять. <...> Так що ж, мені оті два сантиметри надрубати, чи як?» [14, 91].

Григір Тютюнник писав про тих людей, які, виконавши тяжку роботу рядового бійця, повернулися з війни (часто-густо інвалідами), не привезли із загарбаної Європи жодної власності, жодних мародерських статків і до того ж не отримали від ніби своєї держави нічого — не тільки преференцій, а й елементарної уваги. До числа таких належить і сторож артілі «Вперед» Мусій Приходько.

А також і герой новели «Медаль» (написаної ще до 1967 р., як зазначав у листі до Н. П. Дангулової [13, 107]) Данько (про його повне ім'я — трохи далі), котрому тоді випало воювати в Польщі. Нині пахнуть йому «молодою живицею» сандомирські сосни і «дими з ротних кухонь» бачаться в «найтяжчих» снах, як і тодішні страви — «такі масні... і такі густі, що й ложкою не повернеш». Не менш «тяжкі, виснажливі сни» мучать його й від недавнього часу, «по демобілізації»: «куліш, затірка, оладки... товчена картопля» [14, 416] тощо. Чому ж навіть така «розкішна» їжа мучить його лише в снах? Тому що він повільно... вмирає від голоду... Трохи заспокоює його те, що «не тільки йому скрутно, а й людям». Адже в селі «у більшості хаток не світилося й не куріло з бовдурів, як то бувало завжди зимовими вечорами» [14, 417].

Ідеться, власне, про той повоєнний голодомор, про який у час написання новели ніхто не мусив знати. Тож невипадково її не друкували до середини 1980-х років.

Моторошні деталі (Тютюнник завжди був майстром художньої деталі) — ознаки наближення смерті героя — контрастно сусідять із саркастично поданими елементами совкового казенного ритуалу, що засвідчує нібито життя системи. Річ у тім, що покликано до «сільбуду» (у половині його — «сільська Рада») Данька, щоби вручити йому медаль «За трудову доблесть» за «самовіддану працю на тваринницькій фермі». І його названо повним ім'ям Данило Якимович Глиця — чи не вперше, бо чита-

но офіційну «бумагу», і «в президії лунко заляпали долоні» [14, 419]. Саме так, долоні (блискавична деталь!) — метафора безликості чиновництва. У тій президії, де «урочисто освітлена сцена і стіл, накритий червоною скатертиною», присутні «кілька членів виконкому, бригадири й голови колгоспів» [14, 418]. І жоден із тієї ситої маси (форма множини в цитованому уривку невипадкова) і не думав поцікавитися, як живе нагороджуваний, як і чи харчується, лише догідливо (цього слова немає в тексті твору, але воно, сказати б, виникає в «доданій реальності») поглядали «на молоденького уповноваженого з району» [14, 418]. А прибулець так само байдужий, бо «швидко потис налиту [від тривалого голоду. — *Л. М.*] Данькову руку» і, вітаючи, додав звичні пустопорожні слова: «...бажаю вам здоров'я і ще більших трудових успіхів!» [14, 419].

У новелі «Медаль» уже не натяками, не позначками-кодами, а в повноцінному сюжеті розгортаються, отже, ознаки трагіфарсу. Тут, звісно, немає й мікрона сміху щодо тієї чиновної дрібноти, бачимо лише трагічний сарказм геніального майстра слова.

Тривалий час не публікувалася також повість Григора Тютюнника «День мій суботній» — суцільна й неприхована іронія (аж до сарказму) щодо всіляких функціонерів радянської доби. Цим особам митець дав чи не найвиразнішу характеристику в одному зі своїх листів. «Зеленіє і бугриться на голих грядках, — ділиться він осінніми враженнями, — тільки редька, порепана, твердолоба й живуча, як начальство» [цит. за: 12, 13]. Саме такі (попри їхню високу думку про себе) начальники Миколи Порубая — молодого спеціаліста, головного героя повісті, від чийого імені ведеться виклад у творі. Спершу то «завкадрами нашого Товариства» (без конкретизації, якого саме; уже в цьому звучить авторська іронія, а що то є Товариство охорони пам'яток історії та культури, — стане зрозумілим далі). Він, «крім своїх прямих обов'язків, має ще один: записувати на папірець тих, хто запізнюється на роботу». І виконує те «не тільки ретельно, а й талановито... Він упізнає вас по кроках!». І далі: «...й відвідувачів, якщо вони вже заходили до нас хоч раз». Кумедне відлуння страшних часів, коли й за десять хвилин спізнення можна було опинитися у в'язниці, письменник підсилює словами Миколи (у дещо пом'якшеному варіанті): «...в вас гине талант агента карного розшуку. Тримати в пам'яті кроки півсотні людей — це феноменально» [14, 649].

Майже гротесковою постаттю є директор Іван Захарович, що, за спостереженнями розповідача, навчився уникати будь-яких ризиків — «винайшов свою власну тактику: жити й діяти між небезпеками, що призводять до необхідності робити або не робити висновки» [14, 651]. Микола додає саркастичний коментар: «...невідомо мені, що думає Іван Захарович уночі про наступний день свого життя. Але я впевнений, що

кожен свій крок у завтра він розраховує з потужністю Ганнібала й Наполеона!» [14, 651]. А в Григора Тютюнника навіть оцей знак оклику має цілком певне художнє значення — не менш важливе за «дві схожі, але самостійні посмішки» персонажа.

Окремою мікроновелою в тексті твору є розповідь Миколи про вершини бюрократичної винахідливості — про те, як і яку за «порадами» директора він нібито вигадав *форму* «кваліфікованого» ділового листування:

> «Високошановний товаришу!
>
> Мусимо Вам повідомити, що Ваше прохання уважно вивчено і обговорено...» і т. д.
>
> Цінність знахідки очевидна. Взяти хоча б слово «мусимо», цю перлину мого відкриття. Хто мусить? Невідомо. Хто примусив повідомити? Невідомо. «Розглянуто і обговорено». Хто саме розглядав і обговорював? Також невідомо. ...я тільки мушу повідомити про його вирішення. А хто вирішував? Це — справді питання. І кінці його надійно сховані у формі: «розглянуто і обговорено» [14, 651].

Сарказм розповіді не лише про ці виверти — відтворення не просто стилю формулювань, а й побаченого крізь нього стилю цілої системи — виявляє прозірливу мудрість письменника. Його героя (тобто і його самого) ніби душить сміх («зауважив я, стримуючи сміх, що аж клекотав мені в грудях» [14, 667]), та насправді сміх той глузливий і водночас гіркий, особливо коли йдеться про реставрацію меморіального музею — у спосіб... знищення всього автентичного в ньому: «Лишилася пофарбована в стилі “а ля агітпункту” зала, яку мали обставляти по-музейному» [14, 666]. І то виправдовує Іван Захарович велемудрими просторікуваннями про музей як «своєрідний храм», яким, мовляв, не можна «приземляти ідею величності людського духу, генія» [14, 667] тощо.

До рівня символу неприродної бутафорної системи виростає постать цього персонажа в сцені його «сумовитих» спогадів про те, як він «віддав сільському господарству свої найкращі роки», ті, коли «вся робота впала на руки» [14, 653]. Показуючи при цьому свої руки, він щиро впевнений: «Якби не ми, не повна наша віддача в ті роки...» [14, 654]; а Микола добре пам’ятає його — тоді «уповноваженого», що «наїздив у колгосп ледь не щодня і мав у селі славу людини суворої, такої, що на очі йому з в’язкою соломи чи дров не попадайся» [14, 657] (і тут уже немає й тіні іронії, такі «діячі» змальовані в інших суворих творах Гр. Тютюнника).

Уже й цей погляд на низку прозових творів виявляє, який складний у своїх внутрішніх тонкощах, попри позірну простоту, художній світ цього письменника. І підтверджує узагальнення, яке давав В. Дончик:

> Неповторні, колоритні тютюнниківські характери, коли й навіть т. зв. «негативні», подаються з м’якою, доброю, хай глузливою, іронією, а не з безапе-

> ляційним присудом, оті такі зіркі й хвилюючі в цій зіркості деталі, а ще винятково чула до людей, до природи, до мови Григорова спостережливість мають своїм джерелом саме любов [3, 4].

Вичерпну характеристику етичних та естетичних (у нерозривній єдності) основ стилю Григора Тютюнника подав О. Гончар:

> Цей загалом лагідний, схильний до теплих ліричних кольорів письменник нерідко ставав нещадним, це теж відомо. Яким вогнем сарказму й презирства бурхало його слово, коли йшлося про антипода трудової людини, про котрого-небудь із тих, хто, знехтувавши моральні норми колективу, потоптавши і власну совість, і мудрість народного національного звичаю, принатурився жити пустодухим, наскрізь егоїстичним життям хапуги, рвача й нахлібника... [2, 182].

Художній світ письменника, попри свою позірну простоту, виявляється надзвичайно складним у внутрішніх тонкощах думок, емоцій, конфліктів.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Васильєв Є. М.* Жанрова модель трагіфарсу в сучасній драматургії // Актуальні проблеми літературознавчої термінології. Науковий збірник. Вип. 2. / відп. ред. Є. М. Васильєв. Рівне: [Рівненський державний гуманітарний університет], 2017. С. 177—181.
2. Вічна загадка любові: Літературна спадщина Григора Тютюнника. Спогади про письменника. Київ: Радянський письменник, 1988. 495 с.
3. *Дончик В.* Григір Тютюнник: його творчість невичерпна // Григір Тютюнник. Нові дослідження і матеріали: наук. зб. до 80-річчя від дня народження Григора Тютюнника / упор. О. Неживого. Луганськ: [Луганський національний університет імені Тараса Шевченка], 2012. С. 3—9.
4. *Дончик В.* Любов і біль // *Тютюнник Г. М.* Облога. Вибрані твори / передм., упоряд. та приміт. В. Дончика. Київ: Університетське видавництво «Пульсари», 2004. С. 6—23.
5. *Жулинський М.* Добром нагріте серце // *Жулинський М.* Наближення: літературні діалоги. Київ: Дніпро, 1986. С. 33—55.
6. *Куліш П.* Хуторна поезія. Львів, 1882. 137 с.
7. *Неживий О.* Які ж ми є, українці? // Літературна Україна. 2007. 14 червня.
8. *Неживий О.* Нові знахідки текстів Григора Тютюнника // Слово і Час. 2014. № 6. С. 94—103.
9. *Семків Р.* Іронічна структура: типи іронії в художній літературі. Київ: Видавничий дім «КМ Академія», 2004. 135 с.
10. *Слабошпицький М.* Протирання дзеркала. Те, чого ви не прочитаєте в історії літератури: спогади. Київ: Ярославів Вал, 2017. 688 с.
11. Словарь української мови: У 4 т. Київ: Лексикон, 1996.
12. *Стеблина М.* Сяєво рідних душ // Українське слово. 2005. Число 48 (24—30 листоп.).
13. *Тютюнник Гр.* Бути письменником: щоденники, записники, листи / передм., упоряд. О. Неживого. Київ: Ярославів Вал, 2011. 440 с.
14. *Тютюнник Гр.* Холодна м'ята: Оповідання, повісті, твори для дітей / упоряд. і передм. П. П. Засенка. Київ: Укр. письменник, 2009. 843 с.
15. *Шевченко Т. Г.* Повне зібрання творів: У 12 т. / редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. Київ: Наукова думка, 2001—2015.

Отримано 4 серпня 2021 р.

REFERENCES

1. Vasyliev, Ye. M. (2017). Zhanrova model trahifarsu v suchasnii dramaturhii. In Ye. M. Vasyliev (Ed.), *Aktualni problemy literaturoznavchoi terminolohii, 2,* 177—181. Rivne: Rivnenskyi derzhavnyi humanitarnyi universytet. [in Ukrainian]
2. *Vichna zahadka lubovi: Literaturna spadshchyna Hryhora Tiutiunnyka. Spohady pro pysmennyka.* (1988). Kyiv: Radianskyi pysmennyk. [in Ukrainian]
3. Donchyk, V. (2012). Hryhir Tiutiunnyk: yoho tvorchist nevycherpna. In O. Nezhyvyi (Ed.), *Hryhir Tiutiunnyk. Novi doslidzhennia i materialy: naukovyi zbirnyk do 80-richchia vid dnia narodzhennia Hryhora Tiutiunnyka* (pp. 3—9). Luhansk: Luhanskyi natsionalnyi universytet imeni Tarasa Shevchenka. [in Ukrainian]
4. Donchyk, V. (2004). Liubov i bil. In H. M. Tiutiunnyk, *Obloha. Vybrani tvory*. (V. Donchyk, Ed.; pp. 6—23). Kyiv: Universytetske vydavnytstvo "Pulsary". [in Ukrainian]
5. Zhulynskyi, M. (1986). Dobrom nahrite sertse. In M. Zhulynskyi, *Nablyzhennia: literaturni dialohy* (pp. 33—55). Kyiv: Dnipro. [in Ukrainian]
6. Kulish, P. (1882). *Khutorna poeziia*. Lviv. [in Ukrainian]
7. Nezhyvyi, O. (2007, June 14). Yaki zh my ye, ukraintsi? *Literaturna Ukraina*. [in Ukrainian]
8. Nezhyvyi, O. (2014). Novi znakhidky tekstiv Hryhora Tiutiunnyka. *Slovo i Chas, 6,* 94—103. [in Ukrainian]
9. Semkiv, R. (2004). *Ironichna structura: typy ironii v hudozhnii literaturi.* Kyiv: Vydavnychyi dim "KM Akademia". [in Ukrainian]
10. Slaboshpytskyi, M. (2017). *Protyrannia dzerkala. Te, choho vy ne prochytaiete v istorii literatury: spohady.* Kyiv: Yaroslaviv Val. [in Ukrainian]
11. Hrinchenko, B. (Ed.). (1996). Slovar ukrainskoi movy (Vols. 1—4). Kyiv: Leksykon. [in Russian and Ukrainian]
12. Steblyna, M. (2005, November 24—30). Siaievo ridnyh dush. *Ukrainske slovo, 48*. [in Ukrainian]
13. Tiutiunnyk, Hr. (2011). *Buty pysmennykom: shchodennyky, zapysnyky, lysty* (O. Nezhyvyi, Ed.). Kyiv: Yaroslaviv Val. [in Ukrainian]
14. Tiutiunnyk, Hr. (2009). *Kholodna miata: Opovidannia, povisti, tvory dlia ditei* (P. P. Zasenko, Ed.). Kyiv: Ukrainskyi pysmennyk. [in Ukrainian]
15. Shevchenko, T. H. (2001—2015). *Povne zibrannia tvoriv* (Vols. 1—12; M. H. Zhulynskyi at al., Eds.). Kyiv: Naukova dumka. [in Russian and Ukrainian]

Received 4 August 2021

Larysa MOROZ, doctor of philology, professor
Shevchenko Institute of Literature
4 M. Hrushevskoho st., Kyiv, 01001
e-mail: moroz_larysa@ukr.net
ORCID: https//orcid.org/0000-0003-3492-1425

IRONIC HRYHIR TIUTIUNNYK (SOME OBSERVATIONS)

One of the most dramatic writers of the 2nd half of the 20th century Hryhir Tiutiunnyk was remembered by all his contemporaries who worked in the cultural sphere as a person endowed with a keen sense of humor, rare wit, and unique artistry (in various genres, both dramatic and comedic). This paper is a reflection on how in the works by Hryhir Tiutiunnyk, killed by the totalitarian system in 1980, the well-known dominants of "love and pain" are deepened by irony, in all the immensity of its shades and meanings. The writer did not use any words from the political lexicon but instead unmasked the totalitarian system by depicting (mostly through apt expressions and details) the behavior and destinies of people oppressed or destroyed by it. His irony is mild, lenient, or even somewhat sympathetic. In the stories reviewed in the paper, namely "Screw", "Niura", "The Feast in Memory of Markiian", "The Son Has Arrived", the mentioned nuances of the means of irony are used in rather complex, sometimes weird combinations ("The Literate", "Laughter"), revealing

the ardent indifference of the author who tried (sometimes successfully) to pretend to be an outsider — an unworried or even superior narrator. In such works as "The Feast in Memory of Markiian" and "Medal", the death itself or its obvious approach causes the appearance of tragicomic elements. However, in the latter, the tragic irony is not related to the character, but to the props of the stage action, in which the people resembling mannequins represent the village and district authorities and pretend to award a starving man as "the best animal breeder".

Some of Hryhir Tiutiunnyk's characters, as in the short story "Oddity" and the story "My Saturday", rise to a sarcastic mockery of oppressors: the specificity of the Soviet-communist officials lies in the fact that they don't even realize the absurdity of their activities, which lack any humanistic principles. The literary world of the writer, despite its seeming simplicity, is extremely complex in terms of inner subtleties of thoughts, emotions, and conflicts.

Keywords: irony, perspicacity, empathy, sarcasm, tragicomedy, grotesque, symbol of the system, totalitarianism, props, bureaucratic ingenuity, complexity, seeming simplicity.

Наші презентації

Мрія у хвилі: мала новогрецька проза кінця XIX — початку XX ст. / перекладачі: А. Савенко, І. Гуджеджіані, М. Мокрівська, А. Малахіті, О. Сніговська, А. Шаповаленко. Київ: Апріорі, 2021. 252 с.

Ця добірка малої прози буде корисною для всіх, хто цікавиться модернізмом у європейських літературах. У Греції загальноєвропейські літературні тенденції особливо виразно поєднувалися з місцевим колоритом, зумовленим як історичними обставинами, так і впізнаваними особливостями національної ментальності. Виразна «грецькість», утім, не означає одноманітності. Три автори, представлені в антології, вельми різні за своєю психологією, світобаченням, а відповідно, і стилем. Це увиразнюють назви невеликих, але змістовно насичених ознайомчих статей, що супроводжують добірки перекладених творів: «Дослідник несвідомого» (про Георгіоса Візіїноса), «"Святий" новогрецької літератури» (про Александроса Пападіямандиса) та «Єретик чи просвітник?» (про Еммануїла Роїдиса). Письменники художньо трактують такі явища, як криза традиції, руйнування стереотипів, національні та особисті травми, гендерні проблеми та ін. Упорядник книжки — відомий дослідник і перекладач грецької літератури Андрій Савенко.

ДЕБЮТ

DOI: 10.33608/0236-1477.2021.06.52-65
УДК 821.161.2

Дарина ГЛАДУН, аспірантка
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
вул. М. Грушевського, 4, м. Київ, 01001
e-mail: daryna.gladun@gmail.com
ORCID https://orcid.org/0000-0002-9114-7168

ІНТЕРМЕДІАЛЬНЕ ПЕРЕКОДУВАННЯ ТВОРІВ ГЕО ШКУРУПІЯ У ВІДЕОПЕРФОРМАНСАХ СЕМІНАРУ ТВОРЧОЇ МОЛОДІ 2020 р.

У статті проаналізовано особливості поетичного перформансу в рамках Семінару творчої молоді (далі — СТМ або семінар), що у 2020 р. вперше відбувся онлайн. Охарактеризовано відмінності між перформансами, виконаними наживо, відеоперформансами та документаціями перформансів. Досліджено п'ять відеоперформансів за мотивами віршів Гео Шкурупія: «Розмова із собою майбутнім» Ярослава Борути, «Хочу бути меблею» Владислави Дем'янчук (Даді), «Ой маленький хлопчику» Наталі Мацибок-Стародуб, «Чеський скотч» Ірини Павленко (Іра Пам'ятай), «Майбутнє вишневих садків» Вікторії Фещук. Окреслено три типи інтермедіального перекодування претекстів у твори мистецтва перформансу: апелювання до претексту, але відмова від його безпосереднього використання протягом дії; повне або часткове цитування претексту; створення нового поетичного висловлювання за допомогою колажування фрагментів претекстів.

Ключові слова: *Семінар творчої молоді (СТМ), відеоперформанс, поетичний перформанс, перформанс на основі поетичного тексту, претекст.*

Загальна характеристика перформансів на Семінарах творчої молоді

Семінар творчої молоді — фестиваль, організований Благодійним фондом «Смолоскип» у

Ц и т у в а н н я: *Гладун Д.* Інтермедіальне перекодування творів Гео Шкурупія у відеоперформансах Семінару творчої молоді 2020 р. // Слово і Час. 2021. № 6 (720). С. 52—65. https://doi.org/10.33608/0236-1477.2021.06.52-65

1995 р.[1], який щорічно (аж до 2020 р.) відбувався неподалік від Києва, у м. Ірпінь (1995—2008, 2015—2019) та смт Ворзель (2009—2014) [4, 170]. Оскільки потенційні учасники можуть самі обирати й організовувати події, у фокусі семінару щороку опиняються теми й форми роботи, актуальні для молоді. Зокрема, у 2015 р. в програмі з'явився поетичний перформанс.

На семінарі у 2015—2017 рр. поетичні перформанси тяжіли до театральності: виконавці грали ролі, приміряючи численні амплуа, для них, за Річардом Шехнером, була характерна «відновлювальна поведінка» [14, 33], мотивована сценарієм, а не подіями тут-і-тепер; було чітко окреслено простір дії виконавців (імпровізовану сцену) та місця глядачів. Важливим для поетичних перформансів на СТМ стало дійство «У ліс» (2017), у якому десять перформерів [2] розмірковували про долю поетів «Розстріляного відродження». У 2018—2019 рр. поетичні перформанси на СТМ набули виразнішого політичного забарвлення і стали численнішими. Якщо у 2015—2017 рр. поетичною основою дійств були тексти сучасних українських авторів, то у 2019 р. за основу взято текст Державного гімну України (авторства Павла Чубинського) та близько двадцяти віршів Василя Стуса [див.: 2, 20], а в перформансах одночасно було задіяно близько п'ятнадцяти перформерів [3]. Тенденції до створення політично значущих колективних дій змінились у 2020 р.

Важливою рисою СТМ є висока адаптивність до нових умов [4] [див.: 2, 20]. Тому у 2020 р., коли на території України було введено карантинні обмеження, спричинені поширенням коронавірусної інфекції, він уперше відбувся в онлайн-форматі [5]. У нових умовах лабораторія пер-

---

[1] Окрім офіційної, у різних виданнях наразі побутують кілька паралельних назв семінару. Наприклад, поет Павло Коробчук на позначення Семінару творчої молоді вживає словосполучення «ірпінські семінари» [3]. У монографії «"Смолоскип" (1967—2017): від Америки до України» Алла Миколаєнко використовує означення «семінар видавництва» та «смолоскипівський» семінар [4, 170]. Повну назву семінару вживають автори статей часопису творчої молоді «Смолоскип України», та значно частіше вони послуговуються абревіатурою СТМ (у статтях Ольги Артемчук, Юлії Вротної, Миколи Гуменюка, Марини Крижньої, Віри Курико, Дмитра Курського, Ольги Погинайко, Іванки Урди, В. Фещук), а також називають його «Семінар» (подібне бачимо в публікаціях М. Гуменюка, Дарії Піскозуб, О. Погинайко, В. Курико) [6, 1—5; 7, 1—5; 8, 1].

[2] Тобто близько десяти відсотків учасників тогорічного семінару, тоді як до інших дійств одночасно було залучено не більше п'яти перформерів. Вісім із десяти учасників перформансу «У ліс» були поетами.

[3] Тобто близько двадцяти відсотків учасників СТМ 2019 р. Серед п'ятнадцяти учасників дійства тринадцятеро були поетами й поетками.

[4] На СТМ почали знімати короткометражні фільми та журналістські репортажі, щойно з'явилися бюджетні телефони з камерами. Семінар має сторінки на найпопулярніших онлайн-платформах і в соціальних мережах «Твіттер», «Фейсбук», «Інстаграм», «Телеграм» тощо. Як стверджує П. Коробчук, у 2006 р. саме на СТМ відбувся перший в Україні слем-турнір [див.: 3].

[5] На офіційному сайті видавництва «Смолоскип» ужито дві паралельні назви семінару 2020 р.: «D.СТМ.ПЕРШИЙ» та «СТМ-Digital» [5]; готові проєкти учасники опублікували в групі «D.СТМ.Перший» у мережі «Фейсбук».

формансу зазнала суттєвих змін: більшість дійств, створених у 2020 р., були індивідуальними висловлюваннями митців, а онлайн-формат семінару зумовив зміну виконаних наживо дійств (англ. *live performance*), які створювали протягом 2015—2019 рр., на відеоперформанси (англ. *video performance*) або докамерові перформанси (пол. *performance dokamerowy*) [1] [див.: 2, 20].

Ураховуючи зазначене вище, стаття має на меті узагальнити творчий досвід СТМ у створенні відеоперформансів на матеріалі дійств за віршами Гео Шкурупія. Для цього буде розглянуто відеоперформанс як різновид перформансу; проаналізовано відеоперформанси «Розмова із собою майбутнім» Я. Борути, «Хочу бути меблею» В. Дем'янчук (Дадi), «Ой маленький хлопчику» Наталі Мацибок-Стародуб, «Чеський скотч» І. Павленко (Іра Пам'ятай), «Майбутнє вишневих садків» В. Фещук; виокремлено ключові моделі інтермедіального перекодування претекстів в аналізованих відеоперформансах; визначено спільні риси та головні тенденції дійств.

Відеоперформанс як різновид перформансу

Відеоперформанс — це перформанс, виконаний перед камерою [2]. На відміну від кінофільму, у відеоперформансі зберігається єдність часу, місця та дії. Від перформансів, виконаних наживо, найпростіші моделі відеоперформансу відрізняються такими ознаками: 1) простір через посередництво відеокамери трансформується у віртуальний двовимірний топос, 2) дійсний час перетворюється на потенційний майбутній, 3) увиразнюється ієрархічний зв'язок між перформером і глядачем.

Своєрідна «сцена» відеоперформансів — екрани пристроїв, на яких їх потенційно переглядатимуть і завдяки яким відбувається чітке фізичне розмежування між виконавцем і публікою. Простір відеоперформансу для глядача обмежений двовимірним рухомим зображенням, зафіксованим камерою. На відміну від перформансу, виконаного наживо, передбачувана публіка відеоперформансу перебуває за межами простору дії. Попри те що глядачі можуть зупиняти, пришвидшувати чи сповільнювати відеозапис, на саму дію вони не можуть вплинути, оскільки ця дія вже є доконаною на момент перегляду відеоперформансу [3].

[1] У мистецькому середовищі Польщі, як і в Україні, паралельно вживають обидва словосполучення — «video performance» і «performance dokamerowy». Однак лексема «відеоперформанс» в українському мистецькому дискурсі наразі є більш поширеною.

[2] Найпростіша модель відеоперформансу складається з одного митця й однієї відеокамери (або пристрою з можливістю запису відео). Камера не під'єднана до мережі, відеоперформанс не транслюється онлайн. Треті особи не мають змоги порушити перебіг перформансу безпосередньо під час виконання. Вживаючи визначення «відеоперформанс», маю на увазі відеоперформанс найпростішої моделі. Свідомо обмежую тлумачення відеоперформансу такими вузькими рамками, оскільки в цій статті мова головно про перформанси означеної моделі.

[3] Натомість у перформансах, виконаних наживо, дія стає доконаною лише після завершення перегляду, а її час абсолютно тотожний часу перегляду дії.

Тривалість дії відеоперформансу і тривалість перегляду запису глядачем можуть збігатися, але час перегляду не буде абсолютно тотожним часові виконання [1]. Час дії у відеоперформансі залишається дійсним і фіксованим лише для виконавця. Публіка ж може ознайомитись із відеоперформансом будь-коли, і кожен перегляд новим глядачем умовно буде рівнозначним. Дослідник цифрового перформансу Стів Діксон стверджує, що сучасні аудіовізуальні медіа перетворились на своєрідні «машини часу», які здатні віртуально перенести глядача в момент дії аудіо- та відеозаписів [13, 516]. Тому відеоперформанси можна порівняти з капсулою часу, що існує в декількох вимірах водночас і яку можна «знаходити» або «відкривати» потенційно незліченну кількість разів і віртуально переноситися в час виконання дійства.

Важливе питання теорії перформансу — межа між відеоперформансом і відеодокументацією перформансу [2]. Мистецтвознавиця Сильвія Чубала вважає, що, попри можливість функціонування в галерейному просторі як відеоперформансу, так і відеодокументації перформансу, лише перший можна назвати автономним твором мистецтва [12]. Натомість науковець Томаш Залуський зазначає, що оскільки «документація рідко показує аудиторію і зосереджує увагу на самому акті як на "дії" виконавця», то «участь публіки не є необхідною умовою перформансу», а саме дійство є радше основою для відеодокументації, матеріалом, який буде «пізніше відредаговано та оброблено» [15, 53]. Дослідник робить висновок: «У цьому сенсі перформанс, виконаний наживо перед аудиторією, принципово не відрізняється від докамерового перформансу...» [3] [15, 53]. Це суперечливе твердження справедливе для проаналізованих у статті Т. Залуського перформансів 1960—1970-х років, для яких, за його словами, більш характерна зорієнтованість на документацію, ніж на сприйняття перформансу аудиторією тут-і-тепер [15, 53—54].

Якщо ж узяти до уваги дійства, спрямовані на об'ємне сприйняття, інтерактивні перформанси, перформанси в перформативних просторах тощо, то можна погодитися із С. Чубалою, оскільки досвід, отриманий публікою під час перформансу наживо, буде якісно відрізнятися від досвіду, отриманого під час перегляду відеодокументації такого дійства, і так само разюче відрізнятиметься від досвіду, набутого протягом перегляду будь-якого відеоперформансу. Участь у перформансі, виконаному

[1] На момент завершення запису відеоперформансу митець може лише припускати, що публіка подивиться запис; натомість на момент завершення перформансу, виконаного наживо, уже відомо, чи мав він глядачів.

[2] Відеодокументація перформансу — це документація на відео твору мистецтва перформансу, зорієнтованого на об'ємне сприйняття тут-і-тепер, під час виконання якого глядач(і) та перформер(и) перебувають у спільному часопросторі; аудиторія має змогу фізично впливати на перебіг дійства.

[3] Переклад із польської Лесика Панасюка.

наживо, дає публіці відчуття «співбуття» з унікальним нетривким твором мистецтва, що існує лише в рамках дії в конкретному часопросторі. Реципієнти, які переглядають відеодокументацію дійства, виконаного раніше наживо перед аудиторією, не отримують такого часопросторового досвіду «співбуття» з нематеріальним мистецтвом. Вибудовуючи чітку ієрархічну модель «перформер — публіка», відеоперформанс водночас не диференціює глядачів на тих, хто бачив перформанс наживо й отримував фізичний часопросторовий досвід «співбуття» із твором мистецтва, і на тих, хто знайомиться з перформансом за посередництвом відеодокументації.

Зазначимо, що відеоперформанс — досить новий різновид перформансу, що набирає популярності серед українських митців у зв'язку з наявністю зручних хостингових платформ, покращенням якості відеокамер на бюджетних моделях смартфонів [1] і появою дієвих каналів поширення, зокрема через соціальні мережі. Тож марафон відеоперформансів [2] на СТМ у 2020 р. став іще одним маркером адаптивності семінару до нових соціокультурних тенденцій.

У рамках «СТМ-Digital» було створено низку відеоперформансів за авангардними текстами Богдана Ігоря Антонича (один), Олекси Влизька (два), Майка Йогансена (один), Михайля Семенка (чотири перформанси та дійство в трьох частинах), Олекси Слісаренка (один), Андрія Чужого (один), Гео Шкурупія (шість), Юліана Шпола (один), а також один перформанс на основі спільного перформансу Давида Бурлюка та Володимира Маяковського.

Відеоперформанси за мотивами віршів Гео Шкурупія

Одним із найпопулярніших авторів серед учасників лабораторії перформансу у 2020 р. став Гео Шкурупій. За його віршами протягом марафону створено відеоперформанси «Розмова із собою майбутнім» Я. Борути, «Хочу бути меблею» В. Дем'янчук, «Ой маленький хлопчику» Наталі Мацибок-Стародуб, «Чеський скотч» І. Павленко, «Майбутнє вишневих садків» В. Фещук. Автори дійств по-різному опрацювали претексти [3] і здійснили їх інтермедіальне перекодування за допомогою пластичних і аудіовізуальних медіа.

[1] Доки відеоперформанси можна було якісно записати лише на професійну відеотехніку, їх створення було досить дорогим процесом, доступним для вузького кола митців. Поява інтегрованих у смартфони відеокамер зробила доступним «процес виробництва» відеоперформансу для ширшого кола перформерів, що призвело до значного зростання популярності цього різновиду творчої практики серед митців усього світу.

[2] Протягом трьох конкурсних днів семінару двадцять чотири учасники лабораторії перформансу створили більше сімдесяти відеоперформансів [2, 21] сукупною тривалістю понад півтори години.

[3] Термін «претекст» використовую в значенні, яке запропонувала Мар'яна Шаповал [9, 60].

Я. Борута. «Розмова із собою майбутнім»

Я. Борута. «Розмова із собою майбутнім» (2020). Відеоперформанс (02’35”). Скріншот із відео.

...це очі іскри
б’ють б’ють б’ють
у дзвін
о смертельна тиша... [10]

Мінімалістичний відеоперформанс Я. Борути «Розмова із собою майбутнім» створено за мотивами вірша «Морок» Гео Шкурупія. У дійстві домінує образ «смертельної тиші»: протягом двох із половиною хвилин перформер сидить на стільці та дивиться перед собою (у камеру / на глядача). Діалог, анонсований у назві відеоперформансу, відбувається в момент перегляду дійства, коли перформер і глядач дивляться одне на одного. Перформер і публіка в цей момент максимально зосереджені й уважно слухають. Дійство апелює одразу до двох відомих перформансів: «4’33”» Джона Кейджа та «Митець присутній» Марини Абрамович. У перформансі «4’33”» публіка очікувала почути новий музичний твір знаного композитора, а в «Розмові із собою майбутнім» глядач сподівається, що перформер промовить бодай слово. Натомість відбувається зміна горизонту очікувань: усе, що чує публіка в обох перформансах, — це сторонні шуми, шаркання ногами тощо. У перформансі М. Абрамович «Митець присутній» кожен охочий мав змогу сидіти одну хвилину навпроти перформерки. У відеоперформансі Я. Борути підсилено парадокс, який виник у дійстві М. Абрамович, коли перформерка була водночас глядачкою (поки глядач стежив за мисткинею, вона спостерігала за глядачем) [1, 324]. У «Розмові із собою майбутнім» перформер може зайняти обидві позиції: не просто спостерігати за глядачем, а й бути глядачем, котрий спостерігає за виконавцем, яким є він сам.

В. Дем’янчук (Даді). «Хочу бути меблею»

...у футуропреріях зустрів деревляну річ
володьку маяковського
хоче бути меблею... [10]

Відеоперформанс В. Дем’янчук (Даді) «Хочу бути меблею» створений за мотивом вірша «Телеграфую» Гео Шкурупія. Дійство відбувається в інтер’єрі квартири. Перформерка стоїть на колінах, упершись долонями в підлогу, в центрі кімнати, перед диваном і кріслом, на міс-

ці, де міг би бути обідній стіл чи журнальний столик. Протягом дійства вона кладе собі на спину дві книжки й чашку і знову застигає нерухомо. Виконавиця «перетворюється» на «дерев'яну річ», яка пасувала б до інтер'єру. «Річ» — німа, нездатна відчувати емоції (перформерка залишалася мовчазною, її обличчя — спокійне і навіть байдуже). У дійстві відсутній натяк на протест, а бажання «стати меблею» сприймається як добровільний вибір: перформерка виконує жест конформізму (сама кладе собі на спину книжки й чашку), приймаючи і необхідність власного буття як об'єкта, і ті обставини, що зумовили цю необхідність (залишаючи їх за межами відеоперформансу).

Сама мисткиня так прокоментувала дійство:

> ...після прочитання вірша (Гео Шкурупія «Телеграфую») я відчула, що ...ніби дерев'янію, коли бачу хорошу поезію. Маю погану мотивацію для розвитку в цій сфері. <...> Думаю, що краще вже не зможу, тому якщо хтось пише краще за мене, то не буду займатися цим узагалі. Перетворюсь на меблю, у якої немає почуттів і бажань, а особливо мотивації, щоб щось робити. У мене буде тільки одна функція, яку я буду вміло виконувати і не відчувати[му] більше болю [1].

В. Дем'янчук (Дадi). «Хочу бути меблею» (2020).
Відеоперформанс (00'28"). Скріншоти з відео.

Наталя Мацибок-Стародуб. «Ой маленький хлопчику»

...аа аа
уо маленький хлопчику
їж
уо уо
твоя цицата ненька
вся обійми
вся любов [10]

Наталя Мацибок-Стародуб. «Ой маленький хлопчику» (2020).
Відеоперформанс (01'29"). Скріншот із відео.

[1] Дем'янчук В. Повідомлення Д. Гладун від 19 грудня 2020 р.

Відеоперформанс Наталі Мацибок-Стародуб створено за мотивами вірша «Дада» Гео Шкурупія. Це дійство орієнтоване на відеозйомку, оскільки важливим для його сприйняття є масштаб [1]. На екрані глядач бачить величезну руку, що заколисує пластикового пупса («маленького хлопчика»). У перформансі значну роль відіграє голос: виконавиця наспівує «уо, уо, аа, аа» та імітує дитяче плямкання. У другій частині дійства змінюється план: кут огляду збільшується; на синьому аркуші рука малює схематичне зображення жіночих грудей, рук, складених докупи, та серце. Ці образи апелюють до фрагмента претексту «твоя цицата ненька / вся обійми / вся любов» [10]. Малюнки з'являються саме в такій послідовності, відтак перформерка буквально перекодовує окремі фрагменти тексту за допомогою зображень. Велика рука на символічному рівні стає рукою матері-берегині, яка годує дитину, і рукою творця, який дає життя цій матері (нехай і схематично, на малюнку).

І. Павленко (Іра Пам'ятай). «Чеський скотч»

І. Павленко (Іра Пам'ятай). «Чеський скотч» (2020).
Відеоперформанс (00'22"). Скріншоти з відео.

Перформанс І. Павленко «Чеський скотч» виконаний у просторі, наближеному до галерейного: у кадрі немає жодного зайвого об'єкта. Навіть яблуко, яке кусає перформерка наприкінці, з'являється безпосередньо перед початком дії. Цей відеоперформанс, як і «Ой маленький хлопчику» Наталі Мацибок-Стародуб, орієнтований на відеозйомку, оскільки ефект несподіванки від «фальшивої магії» (за Маріо Монтоєю) [2] у ньому побудований на обмеженні видимого для глядача зображення [3].

---

[1] Зап'ястя перформерки займає більше екранного простору, ніж тіла перформерів у «Розмові із собою майбутнім» Я. Борути і «Хочу бути меблею» В. Дем'янчук. Якби цей перформанс було виконано наживо в галерейному просторі, акцент змістився б із крихітного пупса й руки на постать перформерки, а сама дія була б насичена зовсім іншими сенсами.

[2] Термін «фальшива магія» вжитий іспанським перформером М. Монтоєю під час лекції-презентації в рамках «Школи перформансу» фестивалю «Дні мистецтва перформанс у Львові» (3 вересня 2019 р.). Ним М. Монтоя маркує дійства, у яких перформери вдаються до фокусів чи елементів ілюзіонізму (при цьому не обов'язково, щоб глядачі вірили у справжність того, що бачать).

[3] Це єдиний серед аналізованих перформансів, що виходить за межі найпростішої моделі відеоперформансу, оскільки рука, що з'являється в кадрі, не належить перформерці. За іншими критеріями перформанс «Чеський скотч» не суперечить моделі найпростішого відеоперформансу.

Під час дійства перформерка декламує останню строфу вірша «Ждань» Гео Шкурупія: «Мої руки твої перса пестили, / і всі женщини мене дратують стегнами тепер. / У мене в грудях од цього пес виє, / і я те й те зжер би...» [11, 19]. Чеський скотч з'являється в дії для нівелювання вторинних статевих ознак перформерки (уривок претексту виголошено від імені чоловіка). Наприкінці символічно втілено акт гріхопадіння перших людей [1], після якого перформерка метафорично має усвідомити власну оголеність та навчитися розрізняти добро і зло.

В. Фещук. «Майбутнє вишневих садків»

В. Фещук. «Майбутнє вишневих садків» (2020).
Відеоперформанс (00'57"). Скріншот із відео.

Перформанс В. Фещук, як і два попередні, орієнтований на відеозйомку. Подібно до відеоперформансу Наталі Мацибок-Стародуб «Ой маленький хлопчику», велику роль у «Майбутньому вишневих садків» відіграє масштаб: більшу частину кадру займає рука з розчавленими в ній вишнями, з яких крапає сік; звичайний аркуш із текстом наприкінці відеоперформансу займає весь видимий простір.

«Майбутнє вишневих садків» — це перформанс, в основі якого лежать уривки із «Залізної брами» і прологу до «Лікарепопиніади» Гео Шкурупія. На відміну від попередніх перформансів, для яких поетичний претекст ставав лише відправною точкою («Розмова із собою майбутнім» Я. Борути, «Хочу бути меблею» В. Дем'янчук) або в яких відбувалося його вибіркове цитування («Ой маленький хлопчику» Наталі Мацибок-Стародуб, «Чеський скотч» І. Павленко), у перформансі «Майбутнє вишневих садків» претексти — основа для унікального поетичного тексту [2], створеного за допомогою колажування. Авторка змінює окремі слова відповідно до змісту дійства. Порівняймо:

[1] Попри те що в Біблії не вказано, плід якого саме дерева було заборонено їсти Адамові та Єві, численні літературно-мистецькі твори стверджують, що йдеться про яблуню (імовірно, за аналогією з яблуком розбрату, що стало причиною сварки олімпійських богинь, яка призвела до Троянської війни).

[2] Рукописний оригінал не зберігся; в авторки статті є цифрова копія першої публікації тексту.

Уривки творів Гео Шкурупія:	Текст поетичного перформансу «Майбутнє вишневих садків» В. Фещук:
Розгубили все по великих книжках, розказали все, що могли, і все ж махає крилами птах, наганяє за часом часи [11, 82]. *«Лікарепопиніада»*	розгубили все по великих книжках розказали все, що могли, і все ж махає крилами птах наганяє за часом часи
— Хто ж ти? Що так п'яно виводиш візерунки ногами на запльованім килимі і поминаєш матір? [11, 45—46] *«Залізна брама»*	хто ти? що так п'яно танцює візерунки руками на запльованім килимі і поминає матір
А я? Я в одчаї! Я маленька сторінка історії, що розповім я людям? [11, 82] *«Лікарепопиніада»*	хто я? я в одчаї я маленька сторінка історії що розповісти людям.

Зазначимо, що під час дійства текст поетичного перформансу було виконано з незначними змінами, графічно не маркованими: двічі повторено рядки «розгубили все» і «розказали все». Окрім візуальних і синтаксичних змін претексту (у творі В. Фещук відсутні великі літери і значна частина розділових знаків, наявних у претексті), відбулися також лексичні та змістові трансформації: питання претексту «А я?» конкретизовано й акцентовано — «хто я?»; в останньому рядку тексту поетичного перформансу замість особового питання «що розповім я людям?» постає неозначено-особове, більш узагальнене і позбавлене питальної інтонації — «що розповісти людям». Рядок «виводиш візерунки ногами» змінено на «танцює візерунки руками» (відповідно до дії в перформансі).

В. Фещук зауважує, що її жести в «Майбутньому вишневих садків» виконували головно ілюстративну функцію і безпосередньо пов'язані з текстом, який було видозмінено відповідно до запланованих дій (наприклад, під час промовляння рядків «що так п'яно / танцює візерунки руками / на запльованім килимі» відбувається «танець руки зі своєю

тінню»[1]). Важливу роль відіграє червоний колір (тло, вишні, вишневий сік, що крапає на сторінки). У перформансі авторка апелює до періоду «Червоного ренесансу», що завершився масовим знищенням інтелігенції в цілому й поетів зокрема.

Під час дійства рука перформерки роздушує вишні. Їх шматочки і краплини вишневого соку падають на аркуш із текстом (водночас лунає рядок «розгубили все по великих книжках»), відбувається метафоричний танець «скривавленої» руки, після якого рука зминає аркуш із текстом поетичного перформансу зі шматочками вишень і краплинами вишневого соку (лунають рядки «я маленька сторінка історії / що розповісти людям»). На символічному рівні вишні постають як метафора письменників, знищених «червоним терором», який утілено в образі всесильної та скривавленої руки, що також руйнує пам'ять про власні злочини, зім'явши «сторінку історії», яка вже нічого не зможе розповісти людям. В. Фещук зазначає, що в перформансі апелює до жанру антиутопії, «де ілюзія "вишневого садочка" переростає в терор», і водночас підкреслює, що її відеоперформанс не є винятково ретроспективним, адже майбутнє «може нагадувати чи дублювати минуле»[2].

Подібна увага до подій і творів минулого в середовищі митців-перформерів СТМ посилюється з 2019 р. До 2017 р. (включно) у поле зору виконавців потрапляли винятково твори сучасних українських авторів (Наталії Матолінець, Юлії Мусаковської, Лесика Панасюка, Зази Пауалішвілі та ін.), а після річної перерви в діяльності лабораторії перформансу, у 2019 р., відбувся «поворот до минулого». Дійства стали більш критичними й менш театральними. Спостерігаємо поступову переорієнтацію в бік візуальних мистецтв.

У 2020 р. конкурс перформансів уперше за історію семінару оцінювало професійне журі: науковиця, дослідниця перформансу й мисткиня Ярина Шумська, художник і перформер Володимир Топій, фотографиня й перформерка Марія Гоїн. Раніше дійства оцінювали переважно поети й поетки, літературні критики, видавці та директорка книгарні «Смолоскип» О. Погинайко, а в перформансах, що відбувалися на семінарі, домінувала театральна складова (перформери «приміряли» амплуа, ролі, маски; для них була характерна відтворювана поведінка тощо). Натомість під час марафону відеоперформансів 2020 р. постали дійства, що апелюють до перформансів відомих митців («Розмова із собою майбутнім» Я. Борути) і в такий спосіб інтегруються в ширший перформативний контекст; учасники лабораторії перформансу почали експериментувати з масштабом (Наталя Мацибок-Стародуб у дійстві «Ой маленький

[1] Фещук В. Повідомлення Д. Гладун від 22 листопада 2020 р.
[2] Фещук В. Повідомлення Д. Гладун від 22 листопада 2020 р.

хлопчику», В. Фещук у «Майбутньому вишневих садків») і видимим простором (І. Павленко в «Чеському скотчі»).

Отже, індивідуальні висловлювання митців, домінуючі в розглянутих перформансах, постали як реакція на ізоляцію, спричинену пандемією, що стає на заваді взаємодії у спільному просторі, на відміну від семінарів попередніх років, де колективна робота над дійством (навіть індивідуальним) починалася на етапі планування (група митців обговорювала ідеї, експериментувала із втіленням під час репетицій тощо). У рамках «CTM-Digital» Я. Борута й В. Дем'янчук створили аудіовізуальні дійства за мотивами віршів, апелюючи до них, але не використовуючи текст безпосередньо протягом дії (водночас у дійствах перформери трансформували поезії у власний фізичний досвід, буквально «прожили» текст); Наталя Мацибок-Стародуб та І. Павленко вибірково цитували претексти, а В. Фещук із фрагментів віршів Гео Шкурупія створила унікальний постмодерний літературний твір. Усі проаналізовані перформанси за мотивами поетичних текстів Гео Шкурупія дають можливість глядачеві отримати якісно інший досвід сприйняття віршів автора й актуалізують їх у контексті доби мультимедіа. Зростання популярності відеоперформансу як різновиду перформансу, зокрема поетичного відеоперформансу та відеоперформансу на основі поетичних текстів, збільшує продуктивність його подальших наукових досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Абрамович М.* Пройти крізь стіни. Київ: ArtHuss, 2018. 384 с.
2. *Гладун Д.* Особливості поетичного перформансу на Семінарі творчої молоді (2015—2020) // Філологія та лінгвістика у сучасному світі: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції. Запоріжжя: Класичний приватний університет, 2020. С. 19—22.
3. *Горобчук Б.* Український слем: епатажне дитя високої поезії // Літакцент. URL: http://litakcent.com/2011/01/11/ukrajinskyj-slem-epatazhne-dytja-vysokoji-poeziji/ (19.11.2020).
4. *Миколаєнко А.* «Смолоскип» (1967—2017): від Америки до України. Київ: Смолоскип, 2018. 328 с.
5. Семінар творчої молоді іде в мережу // Смолоскип. URL: http:/smoloskyp.org.ua/seminar-tvorchoyi-molodi-ide-v-merezhu/ (19.11.2020).
6. Смолоскип України. 2017. № 5—6 (261—262). 8 с.
7. Смолоскип України. 2018. № 5—6 (273—274). 8 с.
8. Смолоскип України. 2018. № 11—12 (278—280). 4 с.
9. *Шаповал М.* Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми: Монографія. Київ: Автограф, 2009. 352 с.
10. *Шкурупій Гео.* Психетози. Вітрина третя. Київ: Трест «Київ-Друк», 1922. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Shkurupii/Psykhetozy_vitryna_tretia.pdf (21.11.2020).
11. *Шкурупій Гео.* Для друзів поетів сучасників вічності / упор., вступ. ст. і коментарі Я. Цимбал. Київ: Темпора, 2018. 160 с.
12. *Czubała S.* Video — lustro. O performance dokamerowym w sztuce // FRAGILE. URL: https://fragile.net.pl/video-lustro-o-performance-dokamerowym-w-sztuce/ (19.11.2020).
13. *Dixon S.* Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation. Cambridge: MIT Press, 2007. 828 p.

14. *Schechner R.* Between Theater and Anthropology. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985. 360 p.
15. *Załuski T.* Powtórzenie i krytyczny dyskurs o sztuce performance // Sztuka i Dokumentacja. 2013. № 9. S. 49—60.

Отримано 24 листопада 2020 р.

REFERENCES

1. Abramovych, M. (2018). *Proity kriz stiny*. Kyiv: ArtHuss. [in Ukrainian]
2. Gladun, D. (2020). Osoblyvosti poetychnoho performansu na Seminari tvorchoi molodi (2015—2020). In *Filolohiia ta linhvistyka u suchasnomu sviti* (pp. 19—22). Zaporizhzhia. [in Ukrainian]
3. Horobchuk, B. (2011). Ukrainskyi slem: epatazhne dytia vysokoi poezii. *Litaktsent*. http://litakcent.com/2011/01/11/ukrajinskyj-slem-epatazhne-dytja-vysokoji-poeziji/. [in Ukrainian]
4. Mykolaienko, A. (2018). *"Smoloskyp" (1967—2017): vid Ameryky do Ukrainy*. Kyiv: Smoloskyp. [in Ukrainian]
5. Seminar tvorchoi molodi ide v merezhu. *Smoloskyp*. http:/smoloskyp.org.ua/seminar-tvorchoyi-molodi-ide-v-merezhu/. [in Ukrainian]
6. *Smoloskyp Ukrainy*. (2017, May—June). [in Ukrainian]
7. *Smoloskyp Ukrainy*. (2018, May—June). [in Ukrainian]
8. *Smoloskyp Ukrainy*. (2018, November—December). [in Ukrainian]
9. Shapoval, M. (2009). *Intertekst u svitli rampy: mizhtekstovi ta mizhsubiektni reliatsii ukrainskoi dramy*. Kyiv: Avtohraf. [in Ukrainian]
10. Shkurupii, Heo. (1922). *Psykhetozy. Vitryna tretia*. Kyiv: Trest "Kyiv-Druk". https://shron1.chtyvo.org.ua/Shkurupii/Psykhetozy_vitryna_tretia.pdf. [in Ukrainian]
11. Shkurupii, Heo. (2018). *Dlia druziv poetiv suchasnykiv vichnosti* (Ya. Tsymbal, Ed.). Kyiv: Tempora. [in Ukrainian]
12. Czubała, S. (2012). Video — lustro. O performance dokamerowym w sztuce. *FRAGILE*. https://fragile.net.pl/video-lustro-o-performance-dokamerowym-w-sztuce/. [in Polish]
13. Dixon, S. (2007). *Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation*. Cambridge: MIT Press.
14. Schechner, R. (1985). *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
15. Załuski, T. (2013). Powtórzenie i krytyczny dyskurs o sztuce performance. *Sztuka i Dokumentacja, 9,* 49—60. [in Polish]

Received 24 November 2020

Daryna GLADUN, graduate student
Shevchenko Institute of Literature
4 M. Hrushevskoho st., Kyiv, 01001
e-mail: daryna.gladun@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9114-7168

INTERMEDIAL RECODING OF GEO SHKURUPII'S WORKS IN THE VIDEO PERFORMANCES AT THE SEMINAR OF CREATIVE YOUTHS 2020

The paper focuses on poetry-based video performances conducted by the participants of the "Creative Youths Seminar" (CYS), which was founded in 1995. Adaptability is one of the most essential features of all seminar clusters. It leads to constant transformations in a general program and within poetry performance laboratory (existing as a part of CYS since 2015) in particular, due to socio-cultural and political context. In 2020, because of the quarantine restrictions, CYS for the first time changed its regular face-to-face form to a remote one and took place online. Live performance cluster transformed into a three-day marathon

of video performances. During that time 24 participants made over 70 video performances that lasted for more than 100 minutes in total (there was a record number in every category of a CYS performance cluster). Nearly half of the performances were poetry-based. Almost a third part was based on the poems by Ukrainian Futurist writers Oleksa Vlyzko, Mykhail Semenko, Oleksa Slisarenko, Andrii Chuzhyi, Geo Shkurupii, and Yulian Shpol. The article analyzes five poetry-based video performances that refer to the poems by Geo Shkurupii as pretexts: "A Talk with a Future Self" by Yaroslav Boruta, "I Want to Be a Furniture" by Vladyslava Demianchuk (Dadi), "Oh Little Boy" by Natalia Matsybok-Starodub, "Czech Scotch Tape" by Iryna Pavlenko (Ira Pamiatai), and "The Future of Cherry Orchards" by Viktoriia Feshchuk. The pretexts, poetry performance texts (if any), and their intermedial connections with video performances have been examined.

The researcher concludes that poetry-based performances let the artists not only experience the text traditionally but also 'live through the text', or, in other words, create a personal physical experience of the pretext and offer the audience another perspective on the pretext with the help of non-literary media.

Keywords: Creative youths seminar (CYS), video performance, poetry performance, poetry-based performance, pretext.

DOI: 10.33608/0236-1477.2021.06.66-81
УДК 821.161.2:31

Марія ТКАЧЕНКО, аспірантка
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
вул. М. Грушевського, 4, м. Київ, 01001
e-mail: tkachencomaria@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5315-7587

ОСОБЛИВОСТІ ВИРОБНИЧОЇ ПРОЗИ В УКРАЇНСЬКІЙ РАДЯНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ: ПОВІСТЬ ДМИТРА БУЗЬКА «ДОМНИ»

У статті висвітлено специфіку виробничої прози в українській радянській літературі 30-х років. З'ясовано основні формальні та змістові ознаки виробничих жанрів, простежено їх рецепцію в критиці. На основі аналізу повісті Дмитра Бузька «Домни» розкрито стильові, жанрові, сюжетні, образні й тематичні принципи моделювання виробничих романів та повістей.

Ключові слова: *виробнича проза, повість, роман, сюжет, образ, соцреалізм.*

Жанри виробничої прози в літературі значною мірою формувалися під впливом ідеологічного запиту. У постанові ЦК ВКП(б) «Про обслуговування книгою масового читача» від 28 грудня 1928 р. наголошувалося на важливості виробничої тематики: «ЦК вважає, що необхідно більше, ніж дотепер, домагатись, щоб масова книга була зброєю мобілізації мас навколо основних політичних і господарських завдань (в першу чергу індустріалізації країни і раціоналізації промисловості, підвищення врожайності сільського господарства і його соціалістичної

Цитування: *Ткаченко М.* Особливості виробничої прози в українській радянській літературі: повість Дмитра Бузька «Домни» // Слово і Час. 2021. № 6 (720). С. 66—81. https://doi.org/10.33608/0236-1477.2021.06.66-81

перебудови)» [11, 18]. Партія чітко окреслила свою політику, акцентуючи на ролі масової літератури, доступної широкому читацькому колу, а також визначила основну цільову аудиторію — робітників і селян, яким література має дати не лише знання з історії та марксистсько-ленінської філософії, а й зорієнтувати в процесі реконструкції господарства країни. Запит, сформульований партійними директивами, стимулював увагу письменників до виробничих тем і відвідування виробничих об'єктів з метою збору матеріалів для художніх творів. Уже в 1934 р. в доповідній записці оргкомітету Спілки радянських письменників Центральному Комітету КП(б)У про підготовку до Всеукраїнського з'їзду радянських письменників було підсумовано: «Теми останніх книг актуальні (новобудови, Дніпрельстан, соціалістична перебудова села, нова людина, оборона країни, інтернаціональне виховання і т. ін.)» [11, 184]. Перебіг індустріалізації (включно з докладними технічними описами виробничих процесів і наголошенні на класовому конфлікті) стає основою виробничих повістей та романів. Прискіплива увага партії до індустріалізації відбивалася на змістовому рівні жанрів: виробничі повість і роман не лише оспівували працю і документували будівничі процеси епохи, а й надавали базові відомості про технічну специфіку виробництв та ідеологічно виховували читачів. В українській радянській літературі в 30-х роках вийшли друком «Тинда» (1930) Дмитра Гордієнка, «Народжується місто» (1931—1932) Олександра Копиленка, «Тракторобуд» (1931—1933) Наталії Забіли, «Петро Ромен» (1932) Григорія Епіка, «Домни» (1932) Дмитра Бузька, «Інженери» (1934—1937) Юрія Шовкопляса та ін. Автори на початку 30-х років, використовуючи різні письменницькі стратегії, продукували велику кількість сюжетно схожих між собою творів з однаковими конфліктами і розв'язками.

Метою статті є з'ясування особливостей появи й розвитку виробничої прози в українській літературі, окреслення її основних змістових та формальних принципів. Для реалізації означеної мети до аналізу залучено повість Д. Бузька «Домни». Цей твір здобувся лише на спорадичне вивчення в літературознавстві й потребує глибшого аналізу в контексті розвитку виробничої тематики, що й зумовлює актуальність цієї студії.

Оксана Філатова зазначає: «...не зважаючи на появу приголомшуючої кількості творів виробничо-індустріальної тематики, критика продовжувала диктувати все нові замовлення з розширеними / завищеними (аналогічно до тенденцій у промислово-економічній сфері) нормами / планами» [18, 21]. Прискіплива увага до виробничої прози, враховуючи її провідну роль у процесі пропаганди індустріалізації, корелює зі схожими тенденціями в інших царинах мистецтва, зокрема архітектурі [див.: 13]. Постійну зміну «правильних» акцентів та інтерпретацій можна вважати ознакою культури зрілого сталінізму.

Виробнича проза виконувала насамперед ідеологічне завдання та навчальну функцію, зокрема пояснювала різноманітні технічні процеси, які відбуваються на виробництві. Наприклад, велику кількість описів хімічних сполук бачимо в «Інженерах» Ю. Шовкопляса, принципи роботи мартенівських печей — у «Домнах» Д. Бузька. У творах такого типу обов'язково присутні фігури парторга, партійця або голови комсомолу, які пояснюють іншим героям, а відповідно й читачам, «правильні» з точки зору партії вчинки і «правильне» розуміння ситуацій.

Увага до виробничого жанру — одна з прикметних рис радянського літературознавства. Зінаїда Голубєва в розвідці «Український радянський роман 20-х років» (1967) та Віталій Дончик у праці «Український радянський роман: рух ідей і форм» (1987) детально проаналізували роль і місце виробничих повістей і романів в українській радянській літературі. Зокрема, З. Голубєва наголошує на таких рисах виробничого роману, як зображення робочої атмосфери (наради, обговорення) і технічних деталей [5, 96]. Оскільки в основі конфліктів часто лежала класова ненависть до шкідників і зрадників, це унеможливлювало зображення реальних живих людей і знижувало рівень художності твору. Дослідниця також підкреслила нечіткість жанру виробничого роману: «Окремі розділи цих творів являють собою то белетризований виробничий звіт, то техніко-інформативний довідник, то популяризований до примітивізму виклад технології виробничого процесу — словом, усе, що завгодно, тільки не художній твір» [5, 96]. Далі З. Голубєва пояснює, що деталізація не додавала реалістичності чи величності, а часто, навпаки, знижувала пафос ситуації, що, «в свою чергу, призводить до ілюстративності, описовості, безпредметного багатослів'я» [5, 96]. Про складнощі зображення характерів у виробничій прозі писав Іван Дзюба, підкреслюючи, що в таких творах людина сприймалася як функція політичного і громадського життя [7, 373], що згодом буде предметом критики навіть у радянському літературознавстві. При цьому, на думку О. Філатової, жанр виробничого роману був «сфокусованим на творення раціонально обґрунтованої, внутрішньо несуперечливої моделі соціальної дійсності» та виконував функцію «інженерії душі» [18, 25] нової радянської людини. Персонажі таких творів являли собою новий тип суспільної людини, що мав бути зразком для наслідування.

Детальний аналіз типів героїв у літературі соціалістичного реалізму здійснила у праці «Соцреалістичний канон в українській літературі: механізми формування та трансформації» (2016) Уляна Федорів. Виокремлюючи різні типи героїв («герой-воїн, герой-робітник, герой-селянин, герой-партійний керівник» [17, 93]), вона зауважує, що саме праця і глибинна необхідність працювати є центральним бажанням персонажів [17, 100—101]. Герої виробничих жанрів не знають утоми, голоду і не

страждають від складних умов праці. Оскільки центром їхнього інтересу є максимально ефективна праця задля прискорення побудови комунізму, всі вчинки та слова спрямовані на вербалізацію бажання працювати і відчувати радість від роботи. Наприклад, у романі «Інженери» Ю. Шовкопляса одна з головних героїнь, молода лаборантка Лара, збираючись на зміну, розмірковує про те, щоб «навчитися працювати, здобути той досвід, що дозволив би їй узяти справжню, гідну комсомолки участь у будівництві країни» [19, 52], а дід Охрім з повісті «Домни» Д. Бузька зізнається: «...як ото почалося соціалістичне змагання, мені раптом ніби полуда з очей упала. ...моя праця зовсім не каторжна. Ну, тяжка вона, це правда, але ж вона — велика честь» [1, 76—77].

Герої виробничих повістей та романів, написаних на початку 30-х років (у часи першої п'ятирічки), пропагують думку, що саме в праці людина здатна знайти себе і повністю реалізувати, а тому в часи індустріалізації може приєднатися до тисяч інших, які одночасно творять історію і себе. Водночас робота часто є понаднормовою і нераціональною, а також небезпечною і нелюдяною. Прикметно, що автори ранніх виробничих романів та повістей не прагнули приховати складність робочих та побутових умов, а, навпаки, наголошували на них. Наприклад, роман «Народжується місто» О. Копиленка починається з розмови між керівником будови міста Стальгорода з робітницями, які скаржаться йому не так на те, що вони в дощовому листопаді без взуття морозять ноги, як на те, що кадрові шевці будівництва не хочуть віддавати чобіт без поцілунків. Загалом, у творах такого типу персонажі є однобічними і ходульними, позбавленими роздумів чи рефлексій.

Про неправдоподібність героїв виробничої прози пише дослідниця радянської літератури Сара Штут: «Часто кажуть, що в книжках про соціалістичне будівництво, написаних у цей час [у період перших п'ятирічок. — *М. Т.*], будівництво витісняє будівника. Ні, воно не витісняє людину, а своєрідно веде до неї, зазвичай — лише логічно» [20, 211]. Намагаючись пояснити це, авторка зазначає, що в соцреалістичний твір про виробництво потрібно було увести тему «виробництва» соціалістичної людини:

> ...треба було «біографію» будівництва доповнити біографією будівника, історію героя дослідити з такою ж ретельністю, детальністю і ґрунтовністю, як і історію його справи; розібрати і вивчити, продовжуючи метафору Леонова, сам «механізм виробництва» нових людей; одним словом — у тему соціалістичної будови потрібно було включити тему соціалістичного виховання людини [20, 222—223].

У праці «Політекономія соцреалізму» (2007) Євгеній Добренко, дослідник радянської літератури і сталінської культури, аналізує жанр виробничого роману як центральний для всієї культури соціалістичного

реалізму. На його думку, соціалізм у радянській державі вдалося побудувати лише дискурсивно і саме він став тим середовищем, у якому реалізувалися ідеї про світ рівності без експлуатації:

> Дискурсивний складник «радянської праці» виявляється тим більш важливим, чим чіткішим є репресивний, якщо не сказати терористичний характер, цієї праці (наприклад, «трудовий героїзм епохи індустріалізації» є не лише дзеркальним відображенням, а й продуктом терору колективізації). Саме на цьому перехресті розвивається небачена естетизація праці, у результаті чого праця «перетворюється» на красу [8, 13].

У виробничих повістях і романах завжди присутні образи парторга, старшого партійного керівника. Саме ці персонажі навчають інших героїв, допомагають їм зрозуміти суть соцзмагання, життя при соціалізмі, тобто задають дискурс ситуації соціалістичного реалізму. Для Є. Добренка за цими персонажами завжди приховується образ чекіста — людини, яка не лише слідкує і впорядковує, а й карає. Іншим важливим аспектом є відсутність правдоподібних мотивів, які спонукають до важкої праці у складних умовах: «Ставши безкоштовною, "комуністична праця" постійно зіштовхується із серйозною репрезентаційною проблемою: вона потребує постійного виправдання» [8, 259]. На думку дослідника, внутрішня логіка жанру виробничого роману сформувалася тому, що «соцреалізму потрібна була не естетизація виробництва, а створення такого його образу, який би міг замінити реальне радянське виробництво зі штурмівщиною, травматизмом, життям у бараках, важкою ручною працею і злиднями» [8, 217]. Якщо в ранніх зразках цього жанру побут і праця ще змальовувалися реалістично, то вже в часи другої п'ятирічки вони зазнають міфологізації.

Сучасні дослідники часто розглядають виробничі жанри як складову частину масової літератури. Зокрема, Тетяна Свербілова застосовує теорію «літературних формул» американського дослідника Джона Кавелті для аналізу української радянської драматургії 20—30-х років у контексті масової культури [див.: 16]. Дж. Кавелті визначає «літературну формулу» як «комбінацію чи синтез низки специфічних культурних штампів і більш універсальних оповідних форм чи архетипів», які є «способом, за допомогою якого конкретні культурні теми і стереотипи втілюються в більш універсальних оповідних архетипах» [10]. Дослідник аналізує популярні на Заході жанри масової літератури і показує, як детективи або шпигунські романи «напрацьовували» формули, що допомагали читачам сформувати горизонт очікування для кожного нового твору. Такими формулами, на думку Дж. Кавелті, можуть бути ситуації, персонажі, конфлікти. Саме формульність забезпечує популярність: кожна, навіть незначна зміна у формулі збільшує читацький інтерес. Оскільки виробничий роман можна розчленувати на блоки (формули),

теорія Дж. Кавелті дозволяє по-новому підійти до аналізу творів такого типу. Масова література орієнтується не на правдоподібність, а на ідеальний світ, «у якому відсутній безлад, двозначність і невизначеність» [10], а це означає, що неправдоподібність виробничого роману і його невідповідність реальним життєвим практикам можна пояснити також внутрішніми законами жанру. Дж. Кавелті вважає, що через формульну літературу найлегше «рекламувати» нові цінності чи ідеологічні установки, і наводить приклад детективів, пригодницьких творів, у яких у ролі позитивного героя зображений представник афроамериканської спільноти.

На думку Т. Свербілової та Л. Скорини, навіть традиційно «високі» жанри драматургії 20—30-х років виконували функції масової літератури. Враховуючи офіційне замовлення та ідеологічні вимоги до авторів виробничих романів і повістей, можна зробити висновок, що ці жанри, наповнені типовими персонажами, сюжетними елементами й темами, є формульними, що дозволяє аналізувати їх як зразки масової літератури.

Радянській літературі сталінського періоду та виробничим жанрам присвячена розвідка американської дослідниці Катерини Кларк «Радянський роман: історія як ритуал» (1981). Характеризуючи основні тенденції та елементи соцреалістичної літератури, авторка зазначає, що жанр виробничого роману був одним із головних та еталонних для тогочасного письменства [21, 5]. Виробнича проза, на переконання К. Кларк, має основний сюжет *(master plot),* від якого відходять подієві та змістові лінії, а структура твору формується через додавання готових формул (блоків) [21, 5, 256—260].

«Тракторобуд» Н. Забіли, «Інженери» Ю. Шовкопляса, «Тинда» Д. Гордієнка, «Петро Ромен» Г. Епіка, «Домни» Д. Бузька відтворюють типових позитивних героїв, що грають свої ролі — старанної ударниці, мудрого головного інженера, дотепного та щирого парторга тощо. Хоча такі персонажі мають викликати в читача емпатію та впізнавання, проте їхні позитивні характери насправді не апелюють до особистого досвіду реципієнта. Негативні персонажі в цих творах також зведені до певного типу, їхні внутрішні мотиви і психологія не розкриваються, адже вони не є носіями комуністичної моралі, а тому неминуче зазнають поразки. Однією із причин такої шаблонності є формульність. Водночас можливість уведення незначних змін у готові формули гарантувала інтерес до цієї літератури. Одним із небагатьох чинників, які змінювалися у творах виробничого жанру, було місце події, що впливало лише на тематику «технічного лікнепу».

Базуючись на «Морфології чарівної казки» Володимира Проппа, К. Кларк розробляє ідею про те, що існують універсальні формули (блоки), з яких конструюється основний сюжет, завдяки чому зав'язки, куль-

мінації та розв'язки творів сталінського і післясталінського періоду схожі [21, 256]. Прототипом жанру виробничого роману, на думку дослідниці, є твір «Цемент» (1922—1924) Федора Гладкова [21, 256]. Саме цей роман вона розчленовує на формули, які можна простежити у всіх інших виробничих жанрах: пролог (прибуття героя в селище / на завод), формулювання завдання, транзитний період (герої готуються до виконання завдання, зазнають різних труднощів), кульмінація (зрив виконання запланованого), ініціація (герой знаходить розуміння й підтримку серед партійців, старших робітників) і фінал [21, 256]. Ці формули мобільні, вони можуть комбінуватися, а також пропускатися. Формульність основного сюжету, на думку К. Кларк, дозволяє порівнювати радянську літературу із середньовічною [21, 4]. Як стверджує дослідниця, радянські письменники мали зразки для наслідування та копіювання, що забезпечувало правильність інтерпретації головного повідомлення: комунізм переможе, бо він справедливий і прагне добра. Водночас К. Кларк визнає умовність основного сюжету, адже навіть «Цемент» Ф. Гладкова, який узято за взірець, не відповідає йому повністю. Це пояснюється тим, що «Цемент» написаний до початку першої п'ятирічки, а тому не міг виконувати всіх функцій, які були покладені на виробничий роман із проголошенням курсу на індустріалізацію [див.: 23, 10].

Певною мірою основний сюжет як одна з ознак виробничих жанрів простежується і в повісті Д. Бузька «Домни», реалізуючись не лише на формальному, а й на змістовому рівні — як конфлікт стихійності / усвідомленості, що виразно проявляється в образах героїв.

Д. Бузько — письменник, сценарист і один із піонерів теорії кіно в Україні. З 1927 р. він належав до творчого об'єднання футуристів і сліди зацікавлення футуристичною естетикою можна знайти в найвідомішому романі автора — «Голяндія», остання частина якого була опублікована в журналі «Нова Ґенерація» за 1929 р. (№ 12) [див.: 15, 138]. Як зазначав сам автор, цей твір — «деструктивний роман», у якому відбувається «шукання нових форм» [2, 74]. Д. Бузько писав про колективізацію села, водночас шукаючи нових способів репрезентації цього сюжету. У результаті активний оповідач у романі стає функцією, що дозволяє автору максимально легко маніпулювати подіями, темами й персонажами. Оповідач виконує також змістотворчу функцію: критичні зауваження, жарти та відверті згадки про діячів тодішнього літературного процесу перетворюють роман про колективізацію у твір, який хоч і пародійно, проте цілком прицільно підіймає теми мистецтва, літературних кліше і романної форми. Прикметно, що критики після публікації роману не звертали увагу на його іронічність та пародійність, обмежуючись коментарем щодо розкриття теми колективізації та зауваженнями про переобтяжену структуру [див.: 15]. Натомість сьогодні твір часто сприймається

як пародія на тодішні романи і критику. «Голяндія» є зразком авангардистського експериментального роману 1920-х років, який активно деконструював літературні тенденції та практики свого часу.

Події в надрукованій пізніше за «Голяндію» повісті «Домни» відбуваються на доменному заводі одного з невеликих міст Донбасу в часи першої п'ятирічки. Центром подій є 4-та домна, яка має специфічну конструкцію і постійні проблеми в роботі. Конфлікт розгортається між позитивними героями, яких репрезентують Іван Малигін, відряджений «до Дмитрівського з робітничою бригадою від ЦК металістів у справі перевиборів профорганів» [1, 10], і Маруся-цехкомівка, та прихованими шкідниками на виробництві. Іван і Маруся мають протидіяти шкідникам на 4-тій домні, які намагаються виводити з ладу роботу, псувати матеріал тощо. Д. Бузько широкими мазками показує побут робітників заводу, умови проживання й відпочинку, причетність до політики (вони збираються на наради, відвідують червоний куток тощо). Помітну роль у повісті відіграє «ударник» [1, 69] дід Охрім. Від самого початку автор наголошує на його особливості: «...ще півроку тому він зовсім байдуже до праці ставився; так собі — горновий, як і всі» [1, 69—70]. Хоча Д. Бузько показує, що існує ціла група однодумців, які саботують роботу 4-тої домни, він знайомить нас лише з одним негативним героєм — дідом Макаром, розкуркуленим селянином, який переховується від колективізації серед робітників заводу, постійно веде агітацію проти влади і час від часу вдається до диверсій. Окрім цих персонажів, важливу роль у повісті відіграють робітники Філька, зовсім юний хлопець, і Юхим, більш досвідчений металург. Вони не визначилися зі своєю позицією, «хитаються», а тому дуже легко піддаються агітаціям діда Макара, ставляться недовірливо до вчинків Івана та інших членів партосередку.

Як правило, центральний конфлікт у виробничій прозі пов'язаний із перешкодами, створеними шкідниками та контрреволюціонерами, які заважають виконати завдання (добудувати цех, збільшити кількість продукції тощо). У «Домнах» проблеми із 4-ю домною є лише тлом, тоді як класовий конфлікт займає центральне місце. Разом із тим не можна сказати, що завод і праця на ньому лише виконують наперед задану функцію: і ударник дід Юхим, і розгублений Філька намагаються (у діда Юхима це виходить) усвідомити себе і свою класову ідентичність через працю. Хоча праця на доменному заводі тяжка й виснажлива, проте для позитивних героїв вона також почесна («...тяжка вона, це правда, але ж вона — велика честь» [1, 76—77]). Зрештою, «Домни» саме цим і відрізняються від інших зразків виробничої прози: письменник прагне показати (більше логічно, як відзначила С. Штут [20, 211], ніж причинно-наслідково), що праця, незважаючи на контекст, а в умовах індустріалізації в СРСР усупереч йому, може бути джерелом духовного перетворення і зростання.

Порівняння «Голяндії» та «Домн» Д. Бузька допомагає простежити тяглість певних, зокрема авангардних, пошуків і процес гомогенізації літератури, який завершився після проголошення соцреалізму офіційним методом мистецтва. Головною ознакою, яка виокремлює «Голяндію» не лише в доробку Д. Бузька, а й в українській літературі, є активність оповідача, який, іронізуючи і граючи, деконструює роман про колективізацію. Натомість у «Домнах» оповідач не є ні активним, ні діяльним; він не деконструює ні зміст, ні сюжет твору. Стратегія оповідача в «Голяндії» розкрита в коментарі до сюжету: «Невже ж так-таки в мене не буде отієї вовни конфлікту, щоб з неї сукати фабульну нитку? Е, ні — цього не буде. На те я й письменник, щоб крутієм бути» [3, 244]. У «Домнах» роль оповідача дещо обмежена, він не наділений активними функціями в межах художнього світу; лише на початку повісті оповідач оприявнює себе, звертаючись до уявного адресата: «...вам, може ж, двадцять, скажім, четверта весна і, може, ви теж із тих, хто коло тяжкої праці набув доброго тренажу не тільки м'язів, а й волі» [1, 9]. Згодом оповідач сигналізуватиме про свою гомодієгетичну функцію, проте жодної ролі в зображуваних подіях не відіграватиме і не розмірковуватиме про форми наратії та зміст оповідного матеріалу, хоча й ставитиме риторичні запитання до персонажів повісті, зокрема Фільки.

«Голяндію» й «Домни» поєднує погляд наратора на побут «нового» світу. Проте якщо в «Голяндії» такі думки мають переважно іронічний характер («Коли в наших громадських їдальнях меню писатимуть людською, а не французькою мовою й різні майонези та інші способи отруювати людину продуктами гнилизни лишаться лише лихим спогадом про побут старої царської Росії... отоді тільки я скажу, що ці гасла здійснюються» [3, 250]), то в «Домнах» відсутність безпечних і окультурених місць, у яких робітник міг би спокійно й смачно поїсти та відпочити після трудової зміни, є реальністю. Молодий робітник Філька потрапляє під вплив шкідників, бо не витримує особливостей робітничої кухні: «З кухні нестерпуче смердить чимсь гидким, стеля низька, народу повно, повітря сизе, світло ледь-ледь блимає» [1, 107]. Він утікає «геть із цієї смердючої паскудної їдальні» [1, 107], блукає вулицями, зрештою зустрічає діда Макара.

Іншою особливістю «Домн» є введення ірреальних сцен, зокрема снів цехкомівки Марії, у яких вона чує власний голос, що розповідає історію про оленя, який відкрив таємницю доменної печі [1, 41—53]. По-перше, оніричність не є притаманною для радянської виробничої прози, хоча «онірична парадигма як норма естетичного ескапізму є характерною для масової культури» [16, 152—153]. По-друге, така форма розповіді про технічні аспекти виробництва нетипова: виробничі жанри мусили виконувати просвітницьку функцію і давати читачам

популярну науково-технічну інформацію. Але Марія не апелює до науки, вона не просто проживає легенду вві сні, а бачить себе «червоним» професором, який розповідає про оленя на вступній лекції «в університеті робітничої молоді, чи як там звуть той виш ...з циклу "Історія заліза"» [1, 53].

Позитивні та негативні герої змагаються за прихильність Фільки і Юхима, які за формульною логікою є третьою стороною. Контрреволюційні персонажі ведуть із ними підривні щодо радянської влади розмови, тоді як позитивні — збираються на нарадах, ведуть агітацію серед робітників і пропагують соцзмагання на власному прикладі. Щоб схилитися на бік так званих прогресивних сил, для Юхима виявилося достатньо лише поговорити з дідом Охрімом, який поділився своєю історією про «навернення» до ударництва. Ключовим поняттям стає «праця»: з одного боку, каторжна, з другого, — вільна:

> Каторжною, пекельною була мені праця, бо, звісно ж, змалечку робив її, як раб, як каторжний, — зізнається дід. — І змалечку ж ото в мене всередині ніби два голоси кричать-сперечаються: одному любо, як чавун вогневою цівкою у піскуваті форми ллється, застигає, виливанцем робиться. <...> Вигадав, хазяйські вони! Це другий голос мені говорить... <...> І отут, знаєш... <...> Знаєш, ніби буря раптом знялася... Це я про те, як п'ятирічка настала. <...> Раптом вийшло, чи то я раптом побачив, що моя праця зовсім не каторжна. Ну, тяжка вона, це правда, але ж вона — велика честь. <...> А тут виходило, що не в тім річ, тяжка праця чи ні. А саме в тому, що — праця [1, 75—77].

Сповідь Охріма виконує роль катарсису в природному бажанні Юхима бути хорошою людиною. Такі розмови допомогли йому на певний час припинити вживати алкоголь, стати уважнішим і стараннішим на роботі. Оскільки конфлікти в романі мають передусім ідеологічний характер, письменник пояснює читачам, що Юхим є «несвідомим» членом заводу, бо його дружина — дочка куркуля, для якої важливі матеріальні цінності. Герой визнає, що вони «з Галею ніби різними стежками пішли, все далі й далі одне від одного!» [1, 26]. Натомість Фільці ні з ким довірливо поговорити. Коли члени партосередку агітують його вести соціалістичне життя, вони апелюють до класової свідомості, а не до приватного досвіду, обмежуючись правильними, на їхнє переконання, проте неживими гаслами марксизму-ленінізму: «...тепер той самий ворог, сільський багатій-глитай із своїми підлабузниками та темними дурнями худобу нищить, хліб не сіють, бо хочуть, щоб цей час, поки своє господарство організуємо, ми голодували — та невже ж, товариші, ми ворогові піддамося? Та чи не вмирали ми, революцію боронячи? Чи ж не падали ми від куль ворожих на барикадах?» [1, 61—64]. Єдиний, хто звертається безпосередньо до Фільки і по-справжньому цікавиться ним як людиною і робітником, — він сам: «Ех, Філько! Чи ж не міркував ти, не зважував, — ото законтрактуюся, то

в першу чергу собі отам, у тих нових великих, приміщення матиму» [1, 104]. Шкідники, зі свого боку, теж апелювали до матеріальних цінностей: «Скільки не виробляй, — викручувався Макар Степанович, — усе одно в твою кишеню не потрапить» [1, 112].

Варто зауважити, що Іван і Марія, центральні й позитивні для автора герої, дотримуються дидактичного тону не лише в промовах, адресованих робітникам, а й у спілкуванні між собою. Д. Бузько показує суперечку між закоханими щодо того, чи партія хоче, щоб люди самі передбачали завдання й цілі, чи очікували на її вказівки. Ні Марія, ні Іван не висловлюють своїх емоцій, виголошують лише гасла, залишаючись рупорами, які пояснюють партійні позиції.

Згідно концепції К. Кларк, для радянської літератури загалом і для виробничих жанрів зокрема важливим було «наочно продемонструвати розв'язання діалектики стихійності / усвідомленості» [21, 16]. Аналізуючи у своїй праці таку діалектику, К. Кларк виокремлює персонажів, які втілюють стихійність (теза) і не є носіями правильного розуміння комунізму та процесів, що відбуваються, проте мають щиру душу і бажання стати хорошими людьми. Вони зустрічаються зі свідомими героями (антитеза) — носіями правильної для тогочасної ідеології позиції. У результаті представник стихійної свідомості, долаючи виклики і здобуваючи уроки від старших товаришів — носіїв партійної ідеології, має прийти до стану гармонії — єдності стихійності та усвідомленості. Таку схему К. Кларк називає основним сюжетом [21, 16].

У повісті «Домни» головний позитивний персонаж (Іван) не зазнає жодних змін чи трансформацій: від перших сторінок він знає, чого хоче партія і народ. Натомість Філька і Юхим є втіленням стихійності: вони не можуть обійтися без допомоги стороннього чинника, який сприятиме виробленню механізмів контролю своїх емоцій та вчинків. Варто зауважити, що головний негативний персонаж (дід Макар) не має сумнівів у власній позиції, його дратує все: завод, змагання, дисципліна, робота. Письменник наділяє його демонічною силою: «Зуби в нього ще всі цілі, білі, гострі, хижі зуби. І блищать вони, яскраві, супроти чорної бороди та вусів. Блищать вістрями ножа, кинджалом блищать хижі зуби...» [1, 30]. На думку Ганни Сабадош, такий портрет виник унаслідок бажання автора піддати іронії кон'юнктурні та клішеві образи шкідників і котрреволюціонерів у творах інших радянських авторів того часу [14, 2].

Д. Бузько конструює закритий світ (завод), у якому дві сили (переконані комуністи і контрреволюціонери-шкідники) ведуть боротьбу за незаангажованих людей, які відчувають розгубленість і не можуть зрозуміти, що відбувається. Усе змінює повернення діда Макара до свого села під час початку першого збору врожаю. Читач знає про куркульське минуле героя, про його бажання тікати й переховуватися, про заховану від кому-

ністів корову, проте до повернення діда Макара в село ці факти не сприяють поглибленню його образу. У селі він зіштовхується з неминучим: трактор прийде і на його землю. Це розуміння зумовлює страждання:

> І Макар Степанович ...зняв руки до ранкового ясного неба, до верб, що лагідно шелестіли, й зашепотів:
>
> — Помилуй мя, боже, помилуй мя... Пошли мені краще смерть, ніж цю муку. Не зможу я, не зможу бачити, як диявольська машина груди моєї землі різатиме... Не зможу я, не зможу... ...нехай трактор через мене їде, нехай голову мені розчавить, нехай моєю кров'ю, моїм мозком наснажиться моя земля, але не віддам її, не віддам... [1, 175].

Автор уважний до переживання діда Макара і зображує цей епізод, хоча він і нагадує плакатні сцени й образи, надзвичайно детально.

Земля є важливим символом для кожного українця. У статті «Типологія української реалістичної літератури на європейському тлі» Дмитро Наливайко, аналізуючи прозу про землю, стверджує, що українська література кінця XIX — початку XX ст. мала більшу кількість, у порівнянні з іншими європейськими літературами, творів на селянську тематику [12, 282]. На думку Тамари Денисової, «для української літератури, віддавна і дотепер, земля є першоосновою всіх моральних засад, першоосновою життя не в сучасному потрактуванні, а в первинному, біблійному, міфологічному» [6, 201]. Сцена розпачу діда Макара розкриває проживання людиною найбільшої і найстрашнішої втрати — екзистенційного контролю над своєю землею, що означало кінець усталеного життя, традицій і звичаїв. Д. Наливайко стверджує: «Драматичний елемент у ці твори [прозу про землю. — *М. Т.*], що легко переключалися в ідилію, вносив сюжетний мотив вторгнення цивілізації в селянський світ та її руйнівної дії на селянські чесноти» [12, 283]. Саме цей мотив ілюструє історія Макара. Після того як трактор виорав його поле, дід Макар повертається на завод, щоб убити Івана — людину, яка втілює чужі для нього норми: «Нехай все пропаде, все життя! Аби тільки помститися. Жорстоко помститися: підпалити, вбити когось... Кого? Макар Степанович спинився на Малигіні. Це вони, кляті, жити не дають. Це вони у проклятущій Москві все вигадують...» [1, 183]. Якщо для робітників на заводі всі описані події сприймались як наслідки класової боротьби, то для діда Макара шкідництво, обман знайомих і колег, убивство стали наслідком утрати екзистенційного національного ґрунту. Проте такий зміст суперечить практиці української радянської літератури, зокрема й виробничої прози. З. Голубєва зазначає, що в тогочасному романі «маємо цікаві інтерпретації такої традиційної для української літератури проблеми, як влада землі...» [4, 30]. Стверджуючи, що радянські письменники, зображуючи куркульство, спиралися на традиції Івана Карпенка-Карого, Панаса Мирного, Марка Кропивницького,

дослідниця вказує на іронічну манеру показу страждання цього прошарку [4, 30]. У повісті «Домни», попри правдивість зображеного розпачу діда Макара, сцена з трактором теж виражала іронічний погляд автора на куркулів та їхнє хоч і побожне й певною мірою романтизоване, проте споживацьке ставлення до землі. Зауважимо, що в романі «Голяндія» Д. Бузько також змальовує сцену пошуку та конфіскації схованого зерна в заможних селян, причому їхні спроби перехитрити владу навмисне спрощуються і, відповідно, висміюються.

Отже, виробнича проза, яка активно заохочувалася владою для пропаганди індустріалізації, продовжила частину авангардних пошуків 20-х років. Маючи інституційну підтримку, виробничі романи та повісті вже в роки першої п'ятирічки виявляли свою приналежність до масової літератури: автори послуговувалися готовими формулами, щоб відтворити історії з життя робітників, пояснити сенс класового конфлікту й соцзмагань, надати базову технічну інформацію про виробничі процеси і ствердити вирішальну роль партії та її представників у розв'язанні будь-якого конфлікту. Повість «Домни» Д. Бузька засвідчує несформованість виробничої прози, а також відхід від її структурних та змістових ознак: відсутність типового головного героя, деталізація психологічного портрета куркуля, критичні зауваження щодо побуту і звичаїв періоду початку індустріалізації. Твори виробничих жанрів сприяли поширенню й закріпленню різноманітних кліше і стереотипів. Персонажі та їхні ролі в розгортанні подій втрачали реалістичність, умотивованість і психологізм, зредукувавшись — для утвердження офіційної партійної позиції — до постійного розігрування «типового». Цю «типовість» героїв та їхніх дій К. Кларк концептуалізувала в теорії основного сюжету, відповідно до якої майже вся радянська література складалася із блоків-формул, які повторювались із твору до твору, лише змінюючись місцями. Повість «Домни», засвідчуючи неусталеність виробничого жанру, водночас демонструє наявність основного сюжету (позитивний герой прибуває на місце подій, зіштовхується з проблемою на виробництві, бореться за утвердження соцзмагання, зазнає спротиву й потерпає від шкідників, отримує допомогу від партійців і зрештою налагоджує виробництво), а також ілюструє розв'язання конфлікту стихійності / усвідомленості, що є змістом цієї форми. Увага до виробничих жанрів не нова для українського літературознавства, проте більшість досліджень було написано ще в часи існування СРСР. Сучасні методології та підходи до вивчення теорії і практики соцреалізму можуть допомогти сформувати повне і критичне бачення цього періоду в українській літературі, а також інтерпретувати твори українських радянських письменників як у контексті їх появи та побутування, так і за межами ідеологічної рецепції.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бузько Д.* Домни. Київ: Радянський письменник, 1974. 176 с.
2. *Бузько Д.* Стежкою самоаналізи (Моя літературна праця) // Критика. 1930. № 9. С. 67—76.
3. *Бузько Д.* Чайка; Голяндія. Київ: Дніпро, 1991. 392 с.
4. *Голубєва З.* Нові грані жанру: сучасний український радянський роман. Київ: Дніпро, 1978. 277 с.
5. *Голубєва З.* Український радянський роман 20-х років. Харків: Видавництво Харківського університету, 1967. 215 с.
6. *Денисова Т.* Роман «поштової марки»: (Спроба порівняльного аналізу вирішення теми землі в українській і американській літературах) // Українська література в системі літератур Європи і Америки (XIX—XX ст.). Київ: Заповіт, 1997. С. 201—231.
7. *Дзюба І.* Література соціалістичного абсурду // *Дзюба І.* З криниці літ: У 3 т. Т. 1. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 371—410.
8. *Добренко Е.* Политэкономия соцреализма. Москва: Новое литературное обозрение, 2007. 592 с.
9. *Ільницький О.* Український футуризм (1914—1930). Львів: Літопис, 2003. 367 с.
10. *Кавелти Дж.* Изучение литературных формул. URL: https://www.metodolog.ru/00438/00438.html
11. Культурне будівництво в Українській РСР. 1928 — червень 1941: Зб. док. і матеріалів / Гол. арх. упр. при Раді Міністрів УРСР; АН УРСР. Ін-т історії та ін. Київ: Наукова думка, 1986. 414 с.
12. *Наливайко Д.* Типологія української реалістичної літератури на європейському тлі // *Наливайко Д.* Теорія літератури й компаративістика. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 277—312.
13. *Паперный В.* Культура Два. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/papern/index.php
14. *Сабадош Г.* Проблема «старого» і «нового» в повісті «Домни» Д. Бузька // Jazyk a kultúra. 2014. № 17—18. URL: https//www.ff.unipo.sk/jak/rus/cislo17-18_r.html
15. *Сабадош Г.* Тема мистецтва в романі «Голяндія» Д. Бузька // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2013. Вип. 2. С. 138—142.
16. *Свербілова Т.* «Колгоспна трагедія» як формульний та інноваційний жанр: жанровий синтез в аспекті компаративної поетики (випадок І. Микитенка та М. Куліша) // Studia Sovietica. Вип. 2. Київ; Ніжин: [Вид. ПП Лисенко М. М.], 2011. С. 146—156.
17. *Федорів У.* Соцреалістичний канон в українській літературі: механізми формування та трансформації: Дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів, 2016. 227 с.
18. *Філатова О.* Український «виробничий» роман: текст і контекст // Вісник Черкаського університету. Серія: Філологічні науки, 2011. Вип. 208. С. 21—28.
19. *Шовкопляс Ю.* Інженери. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1956. 493 с.
20. *Штут С.* Каков ты, Человек?: Героическое в советской литературе. Москва: Советский писатель, 1964. 588 с.
21. *Clark K.* The Soviet Novel: History as Ritual. The Chicago and London: University of Chicago Press, 1981. 293 p.
22. *Ilnytzkyj O.* Nova generatsiia (The New Generation), 1927—1930. A Comprehensive Index. Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies Press, University of Alberta, 1998. 64 p.
23. *Nicholas M.* Writers at Work: Russian Production Novels and the Construction of Soviet Culture. Lewisburg: Bucknell University Press, 2010. 358 p.

Отримано 10 жовтня 2020 р.

REFERENCES

1. Buzko, D. (1974). *Domny*. Kyiv: Radianskyi pysmennyk. [in Ukrainian]
2. Buzko, D. (1930). Stezhkoiu samoanalizy (Moia literaturna pratsia). *Krytyka, 9,* 67—76. [in Ukrainian]

3. Buzko, D. (1991). *Chaika; Holiandiia*. Kyiv: Dnipro. [in Ukrainian]
4. Holubieva, Z. (1987). *Novi hrani zhanru: suchasnyi ukrainskyi radianskyi roman*. Kyiv: Dnipro. [in Ukrainian]
5. Holubieva, Z. (1967). *Ukrainskyi radianskyi roman 20-kh rokiv*. Kharkiv: Vydavnytstvo Kharkivskoho universytetu. [in Ukrainian]
6. Denysova, T. (1997). Roman "poshtovoi marky": (Sproba porivnialnoho analizu vyrishennia temy zemli v ukrainskii i amerykanskii literaturakh). In *Ukrainska literatura v systemi literatur Yevropy i Ameryky (XIX—XX st.)* (pp. 201—231). Kyiv: Zapovit. [in Ukrainian]
7. Dziuba, I. (2006). Literatura sotsialistychnoho absurdu. In I. Dziuba, *Z krynytsi lit* (Vols. 1—3, Vol. 1; pp. 371—410). Kyiv: Vyd. Dim "Kyievo-Mohylianska akademiia". [in Ukrainian]
8. Dobrenko, E. (2007). *Politekonomiia sotsrealizma.* Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. [in Russian]
9. Ilnytskyi, O. (2003). *Ukrainskyi futuryzm (1914—1930)*. Lviv: Litopys. [in Ukrainian]
10. Cawelti, J. *Izuchenie literaturnykh formul.* https://www.metodolog.ru/ 00438/00438.html [in Russian]
11. *Kulturne budivnytstvo v Ukrainskii RSR. 1928 — cherven 1941: Zb. dok. i materialiv.* (1986). Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
12. Nalyvaiko, D. (2006). Typolohiia ukrainskoi realistychnoi literatury na yevropeiskomu tli. In D. Nalyvaiko, *Teoriia literatury y komparatyvistyka* (pp. 277—312). Kyiv: Vyd. dim "Kyievo-Mohylianska akademiia". [in Ukrainian]
13. Papernyi, V. *Kultura Dva*. https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/papern/index.php [in Russian]
14. Sabadosh, H. (2014). Problema "staroho" i "novoho" v povisti "Domny" D. Buzka. *Jazyk a kultúra, 17—18.* https://www.ff.unipo.sk/jak/eng/cislo17-18_e.html [in Ukrainian]
15. Sabadosh, H. (2013). Tema mystetstva v romani "Holiandiia" D. Buzka. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Seriia: Filolohiia. Sotsialni komunikatsii, 2,* 138—142. [in Ukrainian]
16. Sverbilova, T. (2011). "Kolhospna trahediia" yak formulnyi ta innovatsiinyi zhanr: zhanrovyi syntez v aspekti komparatyvnoi poetyky (vypadok I. Mykytenka ta M. Kulisha). In *Studia Sovietica. Vyp. 2* (pp. 146—156). Kyiv; Nizhyn: [Vyd. PP Lysenko M. M.]. [in Ukrainian]
17. Fedoriv, U. (2016). *Sotsrealistychnyi kanon v ukrainskii literaturi: mekhanizmy formuvannia ta transformatsii*. (Candidate's thesis). Lvivskyi natsionalnyi universytet imeni Ivana Franka. Lviv. [in Ukrainian]
18. Filatova, O. (2011). Ukrainskyi "vyrobnychyi" roman: tekst i kontekst. *Visnyk Cherkaskoho universytetu. Seriia: Filolohichni nauky, 208,* 21—28. [in Ukrainian]
19. Shovkoplias, Yu. (1956). *Inzhenery*. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo khudozhnoi literatury. [in Ukrainian]
20. Shtut, S. (1964). *Kakov ty, Chelovek?: Heroicheskoe v sovetskoi literature.* Moscow: Sovetskii pisatel. [in Russian]
21. Clark, K. (1981). *The Soviet Novel: History as Ritual*. The Chicago and London: University of Chicago Press.
22. Ilnytzkyj, O. (1998). *Nova generatsiia (The New Generation), 1927—1930. A Comprehensive Index*. Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies Press, University of Alberta.
23. Nicholas, M. (2010). *Writers at Work: Russian Production Novels and the Construction of Soviet Culture*. Lewisburg: Bucknell University Press.

Received 10 October 2020

Mariia TKACHENKO, graduate student
Shevchenko Institute of Literature
4 M. Hrushevskoho st., Kyiv, 01001
e-mail: tkachencomaria@gmail.com
ORCID: 0000-0001-5315-7587

FEATURES OF INDUSTRIAL PROSE IN UKRAINIAN SOVIET LITERATURE: THE SHORT STORY "BLAST FURNACES" BY DMYTRO BUZKO

The paper highlights the features of industrial prose in the Ukrainian Soviet literature of the 1930s clarifying the main formal and semantic characteristics of industrial genres, their reception in criticism, and such characteristics of this genre as style, plot, figurative and thematic principles. Based on D. Buzko's text "Blast Furnaces", the paper shows the transitional period between the free avant-garde artistic movement in Ukraine of the 1920s and the implementation of socialist realism as the only official style in Soviet art in the 1930s. As a representative of the futurist movement, deeply engaged in the elaboration of early cinema theories, Dmytro Byzko wrote a novel "Holiandiia", which deconstructed official narratives and topics of the late 1920s. The comparison of the "Blast furnaces" with this novel helps not only to see the mentioned transition but also to notice the divergence of the "Blast furnaces" and more canonical pieces of this genre. Dmytro Buzko's "Blast furnaces" extremely accurately reflects the expectations from literature at that time: the heroes explain the main stages of work at the metallurgical plant, and by their example, in words and deeds, agitate readers to become conscious builders of socialism. Although a large number of similar techniques, ideas, and even views of the author can be found in "Holiandiia" and "Blast furnaces", the first novel is a sharp critique of the contemporary reality, while "Blast furnaces" is a text complementary to reality. The analysis of "Blast furnaces" shows the process of the search for an ideal and canonical protagonist as well as an antagonist for the Soviet literature. The last one in this text is represented by the typical for the whole Ukrainian literature covetous farmer who, in a new political reality, plays a role of a small evil ready to harm ordinary workers and socialistic future.

Keywords: industrial prose, short story, novel, plot, image, social realism.

НАПИСАНЕ ЛИШАЄТЬСЯ

У ПОШУКАХ «ПОЕЗІЇ ЮРІЯ КЛЕНА»: НАУКОВА НОТАТКА В ЖАНРІ ДЕТЕКТИВУ

Мої пошуки розвідки Юрія Шевельова (Шереха) «Поезія Юрія Клена» розпочалися доволі випадково, а саме: коли я працювала над статтею про Миколу Зерова в його науковій, епістолярній та мемуарній спадщині, у поле мого зору потрапило велике дослідження науковця під назвою «Леґенда про український неоклясицизм»[1]. У першому вступному розділі Ю. Шевельов окреслив мету — проаналізувати творчість усіх тих, «хто ходить у нас під маркою неоклясика», а отже, планував присвятити по статті кожному членові «ґрона п'ятірного» — Миколі Зерову, Максимові Рильському, Павлові Филиповичу, Михайлові Драй-Хмарі та Освальдові Бургардту (Юрієві Клену). Зазначимо, що автор назагал свої плани здійснив, проте неповністю. Цикл статей про неокласиків був незакінчений, адже стаття про М. Рильського «лишилася ненаписаною»[2].

Тут варто згадати історію публікації цієї студії (а радше її частин) найперше тому, що слід виправити деякі неточності, які, на жаль, некритично переходять з одного видання до другого. Отож увесь цикл статей про неокласиків був написаний у 1944 р. (це засвідчує сам Ю. Шевельов у виданні «Не для дітей»)[3]. Окремі розділи друкувалися раніше — у різний час і в різних виданнях. Найперше, наприкінці 1944 р., у тижневику «Український вісник» була надрукована вступна стаття, що складалася з двох розділів[4]. До них пізніше у виданні «Не для дітей» додано назви: «I. Теза», «II. Риси». У цих розділах окреслено загальний план студії, а також наведено основні риси класицизму. Наступною була стаття про поезію М. Драй-Хмари, що на самому початку 1945 р. з'явилася в тому-таки «Українському

[1] Уперше цей цикл статей з'явився друком 1964 р.: *Шерех Ю.* Не для дітей: Літературно-критичні статті і есеї / вступ. ст. Юрія Шевельова. Б. м.: Пролог, 1964. С. 97—156.

[2] Там само. С. 33.

[3] Там само. С. 110, 133, 156.

[4] *Шевчук Гр.* <*Шевельов Ю.*>. Леґенда про український неоклясицизм // Український вісник. Берлін. 1944. Ч. 31—33 (22 груд.). С. 7.

віснику» [1]. Стаття мала промовистий підзаголовок, чим потверджувала намір автора подати «цикл статей» про неокласиків. Далі з'явилася стаття про поезію М. Зерова, що була опублікована 1946 р. в першому числі часопису «Хорс» [2]. На початку розвідки є анотація, яка закінчується такими словами: «Вміщена тут стаття Ю. Шереха належить до циклу "Леґенда про український неоклясицизм"». Наступною хронологічно вийшла стаття «Поезія Юрія Клена». Первісно Ю. Шевельов планував надрукувати й цю розвідку в часописі «Хорс» [3], але друге число згаданого часопису так ніколи й не вийшло. Пізніше ця стаття потрапила до газети «Українські вісті», що виходила тоді в Новому Ульмі (Німеччина), де 1950 р. й була надрукована [4]. Крім того, до циклу про український неокласицизм увійшла ще одна стаття (про поезію П. Филиповича), яка до 1964 р. ніде не друкувалася.

Проте коли 1964 р. Ю. Шевельов зібрав свої статті про неокласиків в одну розвідку під спільним заголовком «Леґенда про український неоклясицизм», то чомусь не включив до неї статті «Поезія Юрія Клена». І цей факт видався мені дещо дивним. А тому постало питання, чому саме ця стаття не ввійшла до загальної розвідки про «ґроно п'ятірне»?

Відповідь на це питання я вирішила шукати в самого Ю. Шевельова. Зокрема, у статті «МУР і я в МУРі» (1987) він писав, що іноді його світогляд не збігався зі світоглядом автора, про якого він писав, але він (Шевельов) «піддавався інерції авторового думання» навіть тоді, коли воно було йому чуже: так сталося власне у випадку з його статтею про поезію Ю. Клена, коли науковець «був настільки під чаром авторового навіяння, що не помічав цього у власній статті» [5]. Далі Ю. Шевельов ще категоричніший, адже переконався, що «поезії Кленові були суцільно створені з прочитаних книжок і журналів і несли в собі мало власного», через що пізніше він «ніколи не передруковував цю статтю й відмовився дати її як вступ до видання Кленових поезій» [6]. Отже, тут на позір маємо відповідь на поставлене питання.

Думки й погляди Ю. Шевельова могли змінюватися під впливом різних обставин. З історії про МУР, а також із листування науковця з різними кореспондентами, особливо

---

[1] *Шевчук Гр.* <*Шевельов Ю.*>. Поезія Михайла Драй-Хмари: (Перша стаття з циклу «Леґенда про український неоклясицизм») // Український вісник. Берлін. 1945. Ч. 2 (12 січ.). С. 3. Тут необхідно виправити бібліографічну неточність щодо першодруку цієї статті. У матеріалах до бібліографії Ю. Шевельова та в перевиданнях його літературознавчих праць зазвичай подають, що стаття про поезію М. Драй-Хмари надрукована нібито вкупі з першими двома розділами «Леґенди про український неоклясицизм». Але намарно там її шукати, адже вона була опублікована окремо, трьома тижнями пізніше. Як на диво, до цієї неточності причетний сам автор, який у книжці «Не для дітей» подав, очевидно з пам'яті, спільну бібліографічну нотатку під трьома першими розділами розвідки про український неокласицизм. А відтак авторська неточність беззастережно перейшла в наступні видання.

[2] *Шерех Ю.* Поезія Миколи Зерова // Хорс. 1946. Ч. 1. С. 112—126.

[3] Див. прикінцеву примітку Ю. Шевельова до його статті-некролога про Ю. Клена: *Шерех Ю.* Пам'яті поета // Арка. 1947. Ч. 6. С. 2.

[4] *Шерех Ю.* Поезія Юрія Клена // Українські вісті. 1950. 29 жовт. Ч. 87. С. 2—3; 16 листоп. Ч. 92. С. 2—4. Від початку 1950 р. Ю. Шевельова в Німеччині вже не було, адже в січні того року він виїхав до Швеції. Проте науковець знав про цю публікацію і навіть додав до неї постскриптум.

[5] *Шевельов Ю.* Вибрані праці: У 2 кн. Кн. ІІ: Літературознавство / упоряд. І. Дзюба. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 591.

[6] Там само. С. 592.

з Юрієм Лавріненком (у другій половині 1940-х років) [1], знаємо, що стосунки Шереха і Клена не завжди складалися в найкращий спосіб. До цього треба додати ще й критичні нагінки на Шереха з боку Володимира Державина і Михайла Ореста, серед іншого і за «леґенду» про український неокласицизм. Адже думки Шереха щодо неокласиків були відомі навіть раніше, ніж були опубліковані деякі його статті на цю тему. Так, про неокласицизм загалом і про Ю. Клена зокрема йшлося в доповіді Ю. Шереха «Стилі сучасної української літератури на еміґрації» на І з'їзді МУРу в грудні 1945 р. Отже, можемо спостерігати як об'єктивні, так і суб'єктивні причини відмови науковця від пізнішого передруку статті «Поезія Юрія Клена». Але навіть якщо погляди Ю. Шевельова на неокласиків відрізнялися від поглядів самого Ю. Клена чи В. Державина і М. Ореста [2], його думки однаково цікаві для дослідників неокласицизму в українській літературі.

Постать самого Ю. Клена займала неабияке місце у творчості Ю. Шевельова, адже науковець неодноразово писав про поета-неокласика. Найперше — це його дуже прихильна післямова до МУРівського видання частини першої Кленової поеми «Попіл імперій»[3]. Окрім того, саме Ю. Шерех написав статтю-некролог «Пам'яті поета», що з'явилася друком у часописі «Арка»[4]. Врешті, тезу Ю. Шевельова про те, що він відмовився дати свою статтю як вступну до видання Кленових поезій, теж варто дещо уточнити. З його листів до Олекси Ізарського можна довідатися, що автор не одразу відмовився від такої пропозиції, а певний час таки обмірковував її. Зокрема, у листі від 18 липня 1983 р. він згадує про те, що НТШ звернулося до нього з пропозицією написати вступну статтю до першого тому вибраних творів Ю. Клена. Тож Ю. Шевельов ставить питання: «І от — бути чи не бути? Себто скромніше, писати чи не писати?». І далі додає, що з віршами Ю. Клена він дав собі раду, але хотів би довідатися думку О. Ізарського про впливи на оповідання неокласика: «...напевне під німців, але під кого? Кляйста я там легко бачу, але міг бути хтось з новіших. (Дуже ориґінальним Клен ніколи не був.) Чи можете наштовхнути на слід? Від того залежатиме й моя відповідь, тим часом відкладена»[5]. У згаданому виданні, на жаль, немає відповідей О. Ізарського, але з наступних листів Ю. Шевельова стає зрозуміло, що його адресат, перечитавши твори Ю. Клена, подав свою думку [6]. Так чи так, але Ю. Шевельов не фігурує як автор передмови до вибраних творів Ю. Клена.

Очевидно, погляди Ю. Шевельова на творчість Ю. Клена не були однозначними. Проте його давня стаття «Поезія Юрія Клена» є документом доби і вагомим доповненням до студій про український неокласицизм. А тому, на мою думку, вкрай потрібна нова публікація цієї статті, адже не всі дослідники творчості Ю. Шевельова знають про неї. Наприклад, у новому перевиданні його спогадів хибно прокоментовано таке твердження мемуариста: «Я, в мої львівські роки, зазнав впливів донцовської ідеології. Особливо це позначилося на моїй статті про Юрія Клена, який і сам писав у тому

[1] Листи Юрія Лавріненка та Юрія Шевельова (Шереха): 1945—1949 / упоряд. Т. Шестопалової; прим. Т. Шестопалової та О. Брайка // Хроніка-2000. Київ, 2015. Вип. 1 (96). С. 23—205.

[2] Див., наприклад: *Клен Ю.* Спогади про неоклясиків. Мюнхен: Накладом Української видавничої спілки в Мюнхені, 1947; *Державин В.* Проблема клясицизму та систематика літературних стилів // МУР: Альманах. 1946. Ч. 2. С. 19—39; *Державин В.* Національна література як мистецтво // Україна і світ. 1949. № 1. С. 19—25; *Орест М.* Заповіти Ю. Клена // Орлик. 1948. Ч. 2. С. 5—7; *Орест М.* Ю. Клен про самого себе // Україна і світ. 1951. № 5. С. 9—10.

[3] *Шевчук Гр.* <*Шевельов Ю.*>. Післямова // Клен Ю. Попіл імперій. Ч. 1. Б. м.: Золота брама, 1946. С. 19—23.

[4] *Шерех Ю.* Пам'яті поета // Арка. 1947. Ч. 6. С. 1—2.

[5] Листи Юрія Шевельова до Олекси Ізарського / упоряд. М. Степаненко. Полтава: Видавець Шевченко Р. В., 2014. С. 142.

[6] Там само. С. 144 (лист від 18 жовтня 1983 р.).

ж дусі, сказати б, "вісникіства"», адже в коментарі подано посилання на його післямову до першого видання Кленової поеми «Попіл імперій» (1946) [1], а насправді тут мова йде про статтю «Поезія Юрія Клена», написану 1944 р., саме у львівський період життя науковця. Отож нині варто заповнити ту прогалину, яка трапилася в історії українського літературознавства.

Треба зауважити, що мої пошуки статті Ю. Шевельова про поезію Ю. Клена виявилися не з легких. Мої перші спроби й численні звернення до друзів і бібліотек у Північній Америці не принесли, на жаль, бажаного результату. Адже шукати слід було два числа малодоступної газети «Українські вісті». Хоча в різних бібліотечних фондах траплялося це видання, одначе не було або потрібного року, або потрібних чисел. Врешті статтю вдалося відшукати в бібліотеці Іллінойського університету в Урбані-Шампейн (США), де не лише знайшли потрібні числа газети зі статтею Ю. Шереха, але й надіслали мені електронні версії цієї розвідки [2].

Отримавши таку знахідку, ділюся нею з іншими науковцями. Публікуючи цю маловідому, майже забуту студію Ю. Шевельова, сподіваюся, що вона буде корисною та цікавою для дослідників творчості не лише поета-неокласика Ю. Клена, а й самого Ю. Шевельова. Надалі нехай історики літератури самі розсудять, коли мав рацію автор — коли в 1944 р. писав статтю і доповнював її 1950 р. чи коли 1964 р. не включив її до своєї розлогої розвідки про український неокласицизм. Зрештою, коли Ю. Шевельов упорядковував свій збірник «Не для дітей», то зазначав, що «редактор [тобто сам автор. — *О. Л.*] дбав за збереження запаху доби», і підсумовував: «Якщо минуле хоче говорити з сучасним, воно має говорити своїм власним голосом. Інакше ноти будуть фальшиві» [3]. Тож нехай і в цьому випадку минуле говорить із сучасним — голосом самого Юрія Шевельова (Шереха).

---

[1] Див.: *Шевельов Ю.* Я — мене — мені... (і довкруги): Спогади у двох частинах. Ч. 1: В Україні / упоряд. С. Вакуленко, О. Савчук. Харків; Нью-Йорк: Видавець Олександр Савчук, 2017. С. 469 (цитата), 682 (коментар).

[2] Дуже дякую за це співробітниці Славістичного довідкового центру цього університету Ользі Макаровій. Також за підказки і поради хочу щиро подякувати усім, хто долучився до моїх пошуків, а це: д-р Ксеня Кебузинська з Бібліотеки Торонтського університету, Ольга Алексич і Лев Чабан з Бібліотеки Вайденера Гарвардського університету, д-р Марко Андрейчик з Колумбійського університету в Нью-Йорку, а також Тамара Скрипка з УВАН у Нью-Йорку.

[3] *Шерех Ю.* Не для дітей: Літературно-критичні статті і есеї. Б. м.: Пролог, 1964. С. 33.

Юрій ШЕРЕХ

ПОЕЗІЯ ЮРІЯ КЛЕНА*

Публікацією статті Юрія Шереха, третьої з циклу «Леґенда про український неоклясицизм» і написаної 1944 [р.], відзначаємо треті роковини смерти видатного українського поета, перекладача й літературознавця, що помер 30 жовтня 1947 [р.] в Авґсбурзі. Юрій Клен (Освальд Бурґгардт) народився 4 жовтня 1891 [р.] в с. Сербинівці на Поділлі, вчився в Київському університеті, під час Першої світової війни, як і інші особи німецького походження, був засланий (до Архангельської губернії) і повернувся на

---

* Першодрук статті: *Шерех Ю.* Поезія Юрія Клена // Українські вісті. 1950. Ч. 87 (29 жовт.). С. 2—3; Ч. 92 (16 листоп.). С. 2—4.

Україну тільки з революцією. Належав до «п'ятірного ґрона» київських неоклясиків, багато перекладав на українську мову, водночас викладав історію літератури. 1931 р. йому пощастило виїхати за кордон, де він уперше став публікувати оригінальні поезії. Був постійним співпрацівником донцовського «Вісника» і належав до т. зв. вісниківської квадриґи. Останнім часом пробував сил в оригінальній українській прозі (по ньому лишилось кілька неопублікованих ще новель). Підготував до друку, але також не встиг видати антологію поетів «п'ятірного ґрона» у власних німецьких перекладах. Основний поетичний доробок Клена: збірка «Каравели» (Прага, 1943) і недовершена в останніх розділах ґрандіозна поема «Попіл імперій» (друкована уривками по різних журналах).

Довгі роки Юрій Клен виступав тільки або майже тільки як перекладач, його майже не знали як самостійного поета. І раптом, ніби визволившися від якихось пут, він кинувся в опромінене повітря поетичної творчости і вже своєю першою (і єдиною) збіркою поезій «Каравели» зразу примусив розглядати себе як поетичну зорю першої величини. Що ж так довго не давало йому виявити себе поетом, що, висячи тяжким каменем на ногах, не давало йому знестися в вільному леті? Нам здається, що цими путами, цим каменем на ногах була та неоклясична школа, яку пропаґував і вільно чи невільно прищеплював своєму літературному оточенню (як і самому собі) Микола Зеров. Надто далека поетична природа Юрія Клена від того, що ми звикли зв'язувати з неоклясицизмом, надто відмінна. Поки над свідомістю поета тяжили неоклясичні приписи і заповіти, його власне поетичне Я не могло виявитися. І тільки усвідомивши свою далекість і навіть протилежність неоклясичному ідеалові, поет відчув себе вільним і зміг заговорити на повний голос.

Євг. Маланюк характеризував «Каравели» як «переборення неоклясики» («Наші дні», 1944, ч. 2). Ми б сказали, що за малими винятками «Каравели» краще було б схарактеризувати формулою «після переборення неоклясики», «після визволення від неоклясики». Якби перед написанням переважної більшости поезій, що ввійшли до збірки, поет не позбувся неоклясичних навіянь, то — ми глибоко переконані — ми не мали б цієї збірки. Вона могла постати вже тільки на руїнах неоклясицизму (природна річ, руїни ці — не об'єктивні, а в поетовій душі).

Що це так, — нас переконують не тільки апріорні міркування, а і конкретний факт першого дебюту Юрія Клена (окремою книжкою) і поразка, якої він тоді зазнав. Саме ця його перша книжка — поема «Прокляті роки» — показала, що Ю. Кленові й неоклясицизмові не по дорозі. «Прокляті роки» — річ, частково знецінена інерцією поетичного виховання.

Політично-поетичний памфлет, що різними способами: від нищівного сарказму до глузливого фейлетону, від автобіографічних нотаток до

ліричної молитви — мав збуджувати палке почуття ненависти до поневолювачів України — так був задуманий зміст поеми. Октави в дусі «Чумаків» Максима Рильського з усім арсеналом класицистичної «поеми з відступами», зі споглядальністю й іронічністю цього «далекого побратима» Кленового — так була задумана форма поеми. Зміст ішов від темпераменту поета, форма — від засвоєної ним, але по суті чужої йому літературної школи. Наслідком цього стику був певний дисонанс, розірваність і внутрішня суперечність, дисгармонійність поеми. Спробуємо показати це, не вдаючися до докладної аналізи.

Навіть тільки розглядана зовні, поема рясніє канонічними трафаретами октавної «поеми з відступами». Це традиційні стилістичні формули на зразок анафоричного «Блажен, хто...» або «О, слава тим...», традиційні образи на зразок «смертний холод» або «з посохом в руці пішов» (про свою еміґрацію), в'ялі перифрази замість чітких визначень («правдивий грек» — про Панайта Істраті, «облудний напасник» — про Сталіна і т. п.), персоніфікації абстрактів, розкривані родовим відмінком іменника («ненатлі орд, ненажерові зграй»). Це неодмінні церковнослов'янізми в місцях піднесеного стилю («За страждущих і угнетених», «В небесній тверді простри свої долоні милосерді»). Це система асоціяцій з книжками й посилань на книжки, що іноді приводить до прямого відмовлення автора розкрити явище від себе:

...про вигнанця долю злу й пропащу,
Який не бачить рідних луговин,
— За мене ще майстерніше і краще
Вам оповів би половецький хан,
Якому хтось дав нюхати євшан.

Але все це дрібниці проти основного — тієї світоглядної позиції, що її посів автор. Це поза неоклясика-споглядача, що однаково спокійно, згори, зі своєї естетичної прекрасної віддалі спостерігає все, що коїться в цьому безладному світі. Ці далекі події викликають у нього емоцію іноді естетичного замилування:

Як прикрашали чорні ґрона дір
Оту струнку червону колонаду,
Той almae matris царственний ампір!

Як далеко треба відійти від злоби дня, щоб у дірках від куль у мурах чи колонах університету побачити тільки красу! Або щоб про вибухи гарматні заявити:

Вже й полюбивсь мені джмелиний спів,
Що в небесах вирощував герані! [1]

[1] Зрештою, образ Н. Ґумільова: «И жужжат шрапнели, словно пчелы, собирая ярко-красный мед» («Война») — але в Ґумільова куди доречніший! (Прим. Ю. Шереха.)

А ще частіше ця поза зверхнього споглядача виявляється в іронії, такій недоречній і часом просто неприпустимій, коли йдеться, наприклад, про жахи чека:

За подорож у край, де «ність печалі»,
Ти одяг катові лишав «на чай»

або:

У вік наш лагідний спочатку кості
Нам переб'ють осиковим ціпком,
А потім, зжалившись, позичать костур;

коли змальовується страшна большевицька уніфікація думки й душі:

...він пообтинав їй рештки крил
І «древо мислено» трусив, як грушу;

коли змальовується голод 1933 року:

В той рік познищувано всі собаки
І повиловлювано всіх котів.

Усе це теми занадто близькі й болючі, щоб можна було дозволити собі писати про них такими літературно-трафаретними і через це — так видається — мало не блюзнірськими способами. Ми знаємо, що техніка «поеми з відступами» вимагає химерних змін тону викладу («раз-у-раз я без аеростату із хмар на землю мушу повертати»), але коли поет від мрії про повернення засланців на батьківщину переходить грайливо до інших тем, аж до теми про кальоші включно, супроводжуючи цю останню такими іронічними натяками й коментарями:

А хочете, візьму ще нижчий тон,
Щоб віршем вам уславити — кальоші,
Хоч ґлянець їх не той, що у корон,
Але ж вони, звичайно, річ хороша —

то крізь вдале, мовляв, «оголення засобу» ми відчуваємо таку недоречність іронії, що вона не може не разити. А втім, не апелюймо до цих відчуттів — припустімо, що вони надто злободенні, а поема, як і все класицистичне, розрахована на вічність. Але хіба така манера викладу не заходить у внутрішню суперечність з самою настановою твору? Таж це палкий памфлет, і сам автор каже про нього:

У саме серце думав я влучать
Рядком, напоєним огнем і біллю...

А замість цього вийшло, що, як знову ж таки визнає автор,

Мов рибки золоті, іскряться теми
І брижами сковзять мені між рук.

Виросла з цієї споглядально-замилуваної або іронічної пози зверхнього спостерігача і інша вада поеми. Жахам підсовєтчини автор не протиставив нічого, крім солодкої ідилії українського пейзажу, «краси заквітчаних долин», «любих серцю комишів і хащів». Жадної боротьби, жадного опору. Та й справді, як же змальовувати боротьбу, змагання, спротив, коли все існування — тільки далеке миготіння чогось неймовірно дрібного, мізерного! Додаймо до цього, що й властивої неокласицизмові пластичности образів мало в поемі — і ми побачимо, яку осугу наклала на цей твір школа, що її поет сприйняв був усупереч своїй індивідуальності.

Чому ми кажемо «всупереч»? Які підстави для такого твердження? Насамперед «Каравели», де поет знайшов себе. Але і в «Проклятих роках» іноді з-поза засвоєної пози мудреця-спостерігача ми вчуваємо живий голос живого автора. Ми вчуваємо його в жахливій докладності деяких (хай ще дещо натуралістичних) описів:

На обід нам ставили казан,
В якому плавали волові очі,
І кожне відбивало, як екран,
Веселі вікна камери...

або:

...круки з шелестом веселих крил
Робили гнізда в падлі кінських трупів
І плетиво тягли блакитних жил.

Ми вчуваємо його, коли поет, не задовольняючись жахливою правдою цих спостережень, удається до пройнятих болем і гнівом гіпербол — узагальнень на зразок:

З людських, цементом зліплених, кісток
Там добудовують гігантську вежу...
Вгорі, мов розпачу кривавий квіт,
Гойдало сонце райдуги скажені і т. п.

Ми більше віримо поетові, коли в нього встає «пітьма чорним бором, зідхаючи пащеками ночей» — тих ночей, в які по місті шугає «чорний ворон» НКВД, коли «в багрянім громі реве небесна твердь». І в цих образах є риси надуманости, літературности, але в них прочувається мужній голос поета-романтика, що з такою силою заговорить потім у циклі «У Первозваного на горах» («Каравели»). Тут і тільки тут жива душа поеми, її сила. Все інше — маска, гра, несправжнє, а отже — не поезія.

Може, такий присуд видасться надто різким і безапеляційним. Якби Юрій Клен лишився тільки автором «Проклятих років», ми б не дозволили собі висловитися так категорично й прямолінійно. Але автор «Каравел» своєю збіркою перекреслив свою першу поему і показав себе поетом такої щирости й такої зрілої майстерности, що ми в праві без реверансів і боязких натяків говорити про його першу невдачу.

Юрій Клен «Каравел» — поет високої й мужньої, щирої й потужної романтики. В цьому його обличчя, і це дає йому почесне місце в нашій поезії. Не врівноваженість і спокій ваблять його, а рух і контрасти, яскраві фарби й опуклі образи. Те, що пробивалось крізь умовність форми в «Проклятих роках», на повний голос зазвучало в тих поезіях-памфлетах, що становлять велику частину історіософсько-політичного циклу «У Первозваного на горах». Жахними фарбами Дантового пекла змальована підсовєтська дійсність, над якою закам'яніли

Скляні, напівзакрижанілі очі
Тих матерів, що власних немовлят
Жеруть із голоду!
(«Терцини»),

...де стовпилися у купи
Мізерні і низькі халупи
І де дерев зчорнілі трупи
На голову їм чешуть струпи
(«Рокованість»),

...де брякли мертві лиця
— Пухкі опуки щік —
У смрадній сукровиці,
Мов в'язки стиглих фіґ
(«Україна»).

Тут, у цій російсько-большевицькій імперії по-новому встає сцена Христового розп'яття:

Біле тіло його шматували.
Загинали над ним матюки.
І вовкам на поталу
Розкидали куски
(«Божа Матір»).

Це вже не поза стороннього іронічного спостерігача, це живий біль і живий гнів, і вони такі безмежні, що не можуть їх до кінця віддати й найстрашніші образи, найбільші гіперболи. Поезія кошмарів, нагромадження пекельних мук завжди була однією з типових тем романтиків. Недурно Делякруа цікавився тематикою Дантового «Пекла». У Юрія Клена це все набирає конкретної політичної спрямованости. Але і в циклі «Услід конкістадорам» він виявляє той же нахил до гіперболізованого, перебільшеного, яскравого, кричущого, неврівноваженого. Антоній у нього «у ритмі білої нестями», його кораблі «ровані на загин», з них лине «безумства дикий крик», все «в бурі пристрасти, жаги й одчаю» і над усім має полум'ям «шаленства прапор» («Антоній і Клеопатра»). Як і в піснях Бертрана де Борна, в поезіях Юрія Клена гудуть «страшні стожари жорстоких воєн, полонів, розлук», його слова сичать «сотнями гадюк». Коли говорить його Предтеча, —

Мов розбиваючись об мідь,
Відлине хвиля зваб і шалу.
В твоїх словах ліси заржали,
І гай в них кедрами шумить
(«Предтеча»).

Його Жанна д'Арк виголошує на вогні багаття монолог, що нагадує своєю трагічною наївністю монологи збожеволілих Шекспірових

героїнь, і поет не намагається злагіднити або врівноважити ефекти цієї страшної сцени. Така і природа, що оточує героїв Юрія Клена. Їм трублять бурі, відгомін їхніх бажань «шумом пінить чорну хлань», для них розквітають «бростi островів» і «гойдаються на океанах» («Конкістадори»), їм чується «дух Божий в подуві вітрів» («Предтеча»), для них «димом яблуні» цвітуть і жита червоніють («Жанна д'Арк»), височінь не мовчить, а, «розжарена і біла, гуде» («Юнак») —

А в день погожий соняшне проміння
На стовбурах, ронивши світлі плями,
Потужно грає марш життя і сили
(«Символ»).

Не внутрішньої гармонії шукає поет у зовнішньому світі, а еманації своєї енергії, своєї мужности, свого духу. Тим-то світ міняється залежно від його спрямування. То він дзвенить закликом до бою, то покірно віддається захланному героєві. Коли Юрій Клен змальовує розгул плоті в київському «пролетарському» саду, то «руки пожадливо місять податливе м'ясо ночей» («Київ»). Анархічна розгнузданість сарматських просторів України втілюється в образ «нестриманого пориву тополь, що заносяться в небо у льоті» («Жанна д'Арк»); а в хвилини лагідною настрою

Стоять ліси в смараґдовій задумі...
Співає море в білім шумі...
Сміються ранки голубі...
І сонце грає на трубі...
(«Енгармонійне»).

І подає ці образи не в гармонійній симетричності, а в поривах пристрасного нагнітання. Таке є нагнітання в описі принад гарячого півдня в «Вікінґах», таке є нагнітання жахливих деталів виростання Петербургу і його імперії з «неситого черева чухонських багон» і «скам'янілого в твані падла» в «Україні».

Другий принцип організації цих образів у поезії Юрія Клена — антитеза, контраст. Він починається з найпростішого, з контрасту кольорів: білі кораблі на синьому морському шляху («Конкістадори»), чорні буревії на білих грудях хвиль («Японія»), білий шум моря під бризками синіх зір («Енгармонійне»), золота осінь у синьому пожарі («Осінні рядки»). Самі по собі такі контрасти кольорів властиві й неоклясицизмові з його духом пластики. Але коли ми читаємо про голубе вітрило снів на чорних хвилях («Антоній і Клеопатра»), то не можемо не відчути, що це вже не засіб зробити образ пластичним, а засіб суб'єктивізації образу, — а це вже романтика, її спосіб світовідтворення. Але антитетичність у Юрія Клена глибша, охоплює не тільки кольори. Його образи раз-у-раз живуть законом контрастів. На антитезі побудована його «Японія»: вколисаний морем тихий острівець — і непоборна воля розсунути простори й заволодіти «прибоєм ще неприступного Байкалу». З антитези

бою й ніжности росте образ Бертрана де Борна в сонеті тієї ж назви; антитетично групуються і Кленові епітети («шлях скорботний і веселий»).

Якщо створені так образи Юрія Клена водночас високо пластичні, — то це побічний наслідок. Основне в них — суб'єктивне, основне — віднайти в світі й відтворити той ритм, що ним живе і його випромінює поетова душа. Ні, не Микола Зеров тут учитель, і не римські класики. Скорше згадаєш Вергарна з його несамовитим нагнітанням кошмарних або ефективних образів, з його примхливим танком до одного спрямованих важких і величних уявлень. І де вже тут дбати про гармонійність, про симетричність! Не до неї в цьому рвучкому русі. Навіть анаколюти знайдемо ми в Юрія Клена:

Ідучи в далеч Всі сурми туги,
Під звук фанфар, Всі труби згуб,
Що їх заграли Дійдеш потуги
У громі кар («Україна»).

Як це сурми заграли... фанфари? Не кажемо вже про «ідучи»... «дійдеш»! — ніколи цього не припустив би Мик. Зеров. Але хіба це не відповідає тому, що хоче сказати поет? А це вирішує, коли цінуємо поезію з погляду поезії, а не граматики. А про граматику мимохіть забудеш, читаючи, наприклад в описі сцен голоду в Україні, про кінський кістяк, як

Сонце, всміхаючись п'яно, На білизні його ребер
Наче на клявішах фортеп'яна, Виграває marche funèbre
  («Мандрівка до сонця»)

і інші образи подібної сили. Згадується Вергарн, згадується Вітмен, згадується ранній Маяковський, згадується Ґумільов, — все (крім почасти останнього) поети полюсно протилежні неоклясицизмові.

У цій бакханалії фарб, у цій наснаженості контрастових образів, у цьому пройманні світу людським Я виявляються риси того характеру, який становить собою ліричного суб'єкта Кленової поезії. Цей ліричний герой поезії Юрія Клена — «непереможний і жорстокий», у нього «серце із металу», а «шпиль екстази в шалі боєвім». Він уміє «шукати небезпек, любити дим, а як прийдеться, з усміхом ясним в лиці суворім умирати» («Вікінґи»). Для нього «благословенний дзвін заліза і шлях накреслений мечем» («Предтеча»). Він твердий і упертий, «як струм води, що рік-у-рік довбає камінь мертвий» («Синові»). Він уміє «серед хаосу і реву» стати з ясним і спокійним чолом («Січень»). І вся ця залізна самодисципліна — в ім'я тієї мрії, що нею єдиною живе цей герой. Як колись конкістадори, «п'яніючи у снах», чудні вирощували химери про незнані зорі і мечем прокладали до них шляхи («Конкістадори»), так «кожен з них прийдешню велич днів» плекає в своїй мрії («Цезар і Клеопатра»), про рідний край і його занедбаний маєстат («Шляхами Одіссея»). І він

не знає спокою, цей герой. Життя, що оточує його, — ввесь час неспокій, вічне змагання. Уже в момент народження «всі почуття завили враз, мов звірі» («Немовлятко»), а він убачає в цьому прекрасно-лютому житті — свої володіння, безмірно великі й безмірно принадні — свої безкраї володіння. І хлопцеві, і дорослим — йому «кожен день — п'ятнадцяте століття, в якому він — Колюмб» («Хлопчик»).

І все щастя в тому, щоб, «досягши в гоні першої мети, вже знати, що за нею кличе друга» («Муж»). Тим-то їм завжди «борвій про мандри співа» («Шляхами Одіссея»), «жадоба п'яна» жене їх «в марну далечінь» («Вікінґи»). Не знати, чи в кого міг би зродитися, крім Юрія Клена, епітет «радісно-чужі», що його він прикладає до шляхів, якими мріє мандрувати («Осінні рядки»). Так він, цей герой, «зводить мури царств і творить міт», зріючи і ростучи в творчім чині, або іде «змія лютого збороти» («Муж») — вічний рух, вічний неспокій, вічна творчість, вічний порив, вічна пристрасть.

Він у підвалину держави
Важкий свій камінь покладе,
Він буде ґрона чавить
І знову мур зведе
(«Синові»)

— таким уявляє собі поет свого сина: будівником, мореплавцем, переорювачем занедбаних у час воєнних лихоліть степів. Бо в його країні праця споруджуватиме «міста, що владар обручем скує державним» («Символ»). Навіть кохання, загорівшися в цьому героєві, «гуде в грудях», як «ватра полум'яста» («Бернар де Вентадур»). Щоб переміг цей герой у своїй країні, він мусить «татарську чорну кров» остудити «варязьким холодом» («Ми»), він мусить, як Жанна д'Арк, вийшовши з надр селянства, «млявість побороти» і пройнятися запалом, пройнятися вищим і віщим голосом:

Ти, яка пасла отари,
Геть іди від мрійних меж!
За собою, наче хмари,
Збройні сили поведеш.
Слухай Божого наказу:
Ти, яка в житті своїм
Не кохала ще ні разу,
Покохаєш битви дим
(«Жанна д'Арк»).

Як полум'я, вириває́ться цей герой з тісного кола, «де діди жили без бур», де були тільки «золоті поля», і «дим вечірнього багаття», і інші атрибути мирного селянського існування — і веде за собою народ, і визволяє його, і стає сам безсмертним у віках. Бо судилося йому не колосся, а долю народу «в'язати в снопи», під косою його лягає не пшениця, а вороги, і він рятує свій народ, як колись «череду боронив від сірого вовка» («Жанна д'Арк»). Бо він «в жару невгаснім свій гнів» гартує і знає, що в громі і бурі

...гуде,
Б'є вже у мури,
Дме нам у скронь
Вихор, вогонь
Божих долонь
(«Україна»).

Саме тому він «полюбив вітри гарячі і дикі пахощі з полів», його вабить не самота, а шумне місто, що кличе, «мов чарівне намисто», «гірляндами вогнів», «солодким і п'яним виром» свого руху («Осінні рядки») — все те, в чому пульсує життя.

Смерть? Вона не існує. Як може скінчитися ця оргія руху, це сп'яніння творчою працею і боротьбою?

А може, все в житті — повторний біг,
І прагнений кінець є лиш початком,
І ти прийдеш у світ чужим нащадком,
Щоб знов кохати весни, зорі й сніг,
І ту, що буде в снах твоїх горіти,
Коли запахнуть ранком перші квіти
(«Напередодні»).

І так полонив поета цей герой, що він надає його рис навіть таким образам, в яких ми сподівалися б зустріти зовсім інші риси. Коли Антоній забуває про Рим, силу і славу в обіймах Клеопатри, то і це подано як вияв активного начала, а не пасивного:

Свій гордий Рим зневажив тріюмвір
І в смертну мить, здолавши все забути,
З розкритих уст востаннє п'є отруту
(«Антоній і Клеопатра»)

— хоч, звичайно, далеко ближчий поетові Цезар, що понад усе поставив велич Риму і зневажливо відкинув чари Клеопатриного кохання. І Сковорода в Юрія Клена не стільки зрікається світу, скільки вбирає його в себе («Вбирати в себе вітер і простори, і ліс, і лан, і небо неозоре»); він теж — невгавний мандрівник, його закон — теж вічний неспокій (це Сковорода!!!), і він теж будує світ, тільки не зовні, а в собі («Сковорода»). І Кленів Сковорода, мабуть, міг би, як і сам поет, сказати:

Жадним даром не нехтуй та пильно чатуй
І, на поклик вітрів розгортаючи крила,
В слушну мить напинай прудкоході вітрила
(«Шляхами Одіссея»)

і, може, навіть:

Проймає знов мене жадоба
Життя дать сотні поколінь
(«Покій і буяння»).

Не будемо сперечатися про таке трактування образу Сковороди; тим це характеристичніше для Юрія Клена, чим менше характеристичне для мандрівного філософа Слобожанщини.

Хто знав Юрія Клена особисто, тому не може не впасти в око контраст між його поезією і його постаттю. Наскільки експансивна, активістична, захлання, сказати б, імперіялістична його поезія в «Каравелах», настільки скромним, тихим, зосередженим у собі поет був у житті. Давно відома річ, що в літературній творчості люди часто компенсують якраз ті риси, яких їм бракує в житті. Дуже часто бувало, що найрозпусніші речі писали найцнотливіші люди, а розпусники оспівували святість. Одначе в випадку Клена цього пояснення, здається, не досить. Активістична, імперіялістична романтика Клена великою мірою навіяна зовні і в висококультурній формі відбиває програму українського вісниківства.

Свого часу Зеров у своєму жартівливому «Неоклясичному марші» вклав Кленові в уста характеристичну заяву:

Загал пошив мене в поети,
Втопив у липовім меду...
З заліза я роблю сонети:
Що хочеш, те й перекладу.

В цьому жарті є частка глибокої правди: Клен почав як перекладач і при тому геніяльний перекладач. Геніяльність його як перекладача полягала саме в умінні зживатися з найрізноманітнішими авторами, бути дома в найрізноманітніших стилях і світоглядах. Досить сказати, що діяпазон Клена-перекладача простягався від «Залізних сонетів» Й. Бехера [1], до межі матеріяльних, земних, — до надземної лірики Рільке, від ділової прози, майже газетної, — Джека Лондона, до безтілесної прози Г. Гессе. Оце вміння перейматися чужими настроями, поглядами, перейматися з такою силою, що вони ставали цілком його власними, характеризує і Клена — самостійного поета. «Прокляті роки» — це свого роду «переклад» з Рильського. Перша і третя частина «Каравел» — в світоглядовій настанові — «переклад» українського вісниківства. Але тому, що цей «переклад» якраз доповнював до гармонії Клена як людину, він привів до створення справжньої високої поезії, дарма що в ідеологічній частині сьогодні — будьмо щирими — дещо здається нам трохи наївним і смішним, — а саме програмова, але попри це часом наївна «імперіялістичність» цієї поезії. Але не треба сьогоднішні критерії переносити на роки, коли писано «Каравели»: тоді вісниківство ще було спроможне творити культурні цінності, рухати розвиток української духовости вперед, — на що сьогодні, на жаль, воно ніяк не спроможне.

Поезія Юрія Клена в «Каравелах» — імперіялістична не тільки політично — коли поет мріє про могутню державу, про «звитяг потужний дзвін і рокіт слави» («Символ»), а і в філософському розумінні

[1] Тут у статті неточність, адже автором «Залізних сонетів» насправді був не Йоганнес Бехер (Johannes Becher, 1891—1958), а Йозеф Вінклер (Joseph Winckler, 1881—1966). Щоправда, його «Залізні сонети» («Eiserne Sonette», 1914) первісно були опубліковані анонімно. Так само без імені автора ці сонети були опубліковані в українському перекладі Освальда Бурґгардта (1925).

слова. Життя для нього — це здобуття і розширення. Все наявне — не задовольняє.

Тут — наче серце спіймано в сільце,
А там навколо — всесвіт неозорий
(«Японія»).

Все здолати, все здобути, все опанувати — ось зміст життя. Як опанувати: конкістадорством, завойовництвом, творчістю, — це вже питання другорядне. Все це — тільки засоби для прекрасного самодовільного в своїй божественній суті, притаманного справжній людині ненаситу. Не мир, а меч несе Кленова людина в цей світ. Бо найвище в людині — воля:

О, воля, що нема їй перепон,
Що суходіл і море перекрає
(«Японія»).

Навіть із самотніх і тихих мрій її росте полум'я:

Складаймо в полі радісне багаття
З берези мрій, з омели снів, —
І враз залопотить, немов латаття,
Над ними — полум'я років
(«Крізь праосінь»).

Все мале, кімнатне, обмежене, вороже їй:

Стискало груди їм повітря
Тісних, задушливих кімнат
(«Конкістадори»).

Закохана, вона не шепоче любимій ніжні слова, а гримить їй «канцон урочисту осанну», «хвалу в своїм хоралі», «пісень розбурений бурун» («Жофруа Рюдель Мелісанді»).

Цікавий у Юрія Клена нахил до таких епітетів, як «нездоланні» (дні) («Вікінґи»), «невхильний» (перст) («Предтеча»), «непоборна» (потуга) («Весна») і інші такого типу. В них теж відбилася вольова активістична концепція поетового світосприймання.

Тож і поет його вабить такий, про якого можна сказати, як про Бертрана де Борна — «бійця невтомного»:

Не ніжність і любов, не гаю чари
Він оспівав, а труб ревучий звук
(«Бертран де Борн»).

А свою творчість Юрій Клен характеризує як «пісні цих клятих літ», де «чорний жах... вовком виє», як твори, пройняті шалом («шал поем» — «Україна»). Ми не схильні, правда, вірити йому, коли він говорить про свій творчий процес як про «сп'янілости єдину мить» («По-

кій і буяння»), бо певні, що складник праці грав головну роль у цьому процесі, але це відповідає вісниківській концепції, коли Клен усупереч Зеровському тлумаченню поетичної творчости як праці підкреслює і висуває саме момент екстатичної сп'янілости, творчого шалу. Свідомо чи несвідомо — це полеміка з М. Зеровим.

З такої концепції героя випливає оптимістичний тонус поезії Юрія Клена. Як можна не вірити в здійснення мрії або — що те саме — своєї місії в житті, коли є стільки сил, стільки запалу, стільки володарного хисту!

Роками мрію ти плекав, — тепер
Вона встає між голубих озер
(«Кортес»).

Як колись «страшну почвару переміг святий Георгій в ясному шоломі» («Терцини»), як «загинули, не полишивши слід, і дикий печеніг, і люті обри», так і тепер вороги напередодні загибелі, бо «майбутнього крилаті кораблі» уже стоять «на рейді кругом» —

І може, розгойдавши гнів,
Колись досвідчені нащадки
Отих змиршавілих дядьків
Ще інші наведуть порядки
(«Майже елегія») —

і тоді «хвиля весен чорний намул змиє» («Лот»), і «рідний акрополь повстане не в дебрях чухонських, а тут», — на Софійському майдані Києва («Київ»). У поезії «Ми» цей оптимізм обґрунтований цілою історіософічною концепцією, що становить собою полеміку з «Скітами» А. Блока і почасти наслідування їх месіянізму. Поет не заздрить на славне минуле Европи, бо воно належить нам, ми перевершимо його.

І що для вас Перікл, Парнас,
Самотракія, Рим і Данте —
Ще сон нездійснений для нас.

І з того, що ми — законні спадкоємці всього цього величного минулого, випливає, що ми, які «творимо тепер з хвилин і дій життя поему», яку здійснимо в боротьбі і праці свою «химеру», що оці ми —

Ми йдем... ми ростемо... ми будем.

І це буде не кінець Европи, а новий її розквіт.

Оптимізм поезії Юрія Клена не сліпий і не боїться правди дійсности. Він знає всю гіркоту сучасности, в якій панують буря й плач, крізь громи якої доводиться пробиватися, він знає, як «країну крає стодимий динаміт», які страшні «бездахі ребра й бедра стін у сльотах листопаду і згарища руїн» («Синові»), він знає, що над сучасним зависає «пітьма чорна, немов жалобний смертний спів» і — найголовніше і найнебез-

печніше — він думає, що «забракло мужської снаги у країні Господнього гніва» («Жанна д'Арк»), — відповідно до концепції українського «гречкосійства» в Д. Донцова.

Але безсмертне минуле — повіки живий у народі його героїзм — і безсмертна творча мрія, що становить собою імператив буття, боротьби й перемоги. Тим-то:

Майбутні дні, мов виноградні ґрона,
До рук твоїх крізь дим, крізь чад і жар
Схиляють важко свій п'янкий тягар
(«Лот»).

Тим-то вже тепер можна вслухатися, «як росте прийдешній гай» («Символ») — цими пророчими й мудрими словами кінчає Юрій Клен свою книгу.

Такі провідні настрої, таке світовідчування поезії Юрія Клена. Звичайно, можна вхопити в поета і інші відчуття. Інтимні людські почуття близькі й зрозумілі йому. Він уміє «зерна із садка душі» своєї пронести «крізь бурю і вогонь у теплі тихому» своїх долонь («Лот»), уміє слухати самотність. Життя в його уявленні всебічне, воно включає в себе і кохання, і мудрість, і споглядання («Коло життьове»), він знає хвилини сумнівів і навіть зневіри («Майже елегія»), — тут він показує себе далеко глибшим і людянішим від ортодоксального «вісниківства», але провідне в житті не це все — хоч і прекрасне, але другорядне, провідне в житті — чин, подвиг, боротьба.

Все це світовідчування прекрасно вкладається в формулу «Вісника» тридцятих років: імперіялістичний романтизм. І ніяк не вкладеш його в формули неоклясицизму. Рух, бій — а не спокій. Втручання — а не споглядання. Безмежне прагнення — а не вдоволення даним. Творчий хаос — а не рівновага й симетрія. Панування волі, активної й рвучкої — а не реґляментованість раціоналізму. Захоплення життям — а не втеча від нього. Екстаза — а не вирахуваність. Це не переборення неоклясицизму, як писав Є. Маланюк, це світосприймання, діяметрально протилежне неоклясичному.

А переборення? Воно ж мусіло бути. Надто велика відстань від «Проклятих років» до «У Первозваного на горах» — при безперечній спільності тематики й політичної спрямованости. Чи воно лишилося цілком прихованим від читача, десь у стінах творчої лябораторії поета?

Юрій Клен поділяє свою збірку на три цикли: «Услід конкістадорам», «Серед озер ясних» і «У Первозваного на горах». Досі ми переважно спиралися на матеріял першого й третього циклу. І ми встановили, що вони в сутньому (про деякі другорядні деталі — далі) нічого спільного з клясицизмом не мають, за винятком, може, одного — закорі-

неності в літературі, того, що ми вже назвали «перекладацьким» характером поезії Юрія Клена.

Переборенню неоклясицизму присвячено середній цикл поезій — «Серед озер ясних». Тут узято улюблений матеріял клясицизму: рівновага, лагідь, серпанок туги, гармонія природи й душі. І на цьому типовому для неоклясицизму матеріялі поет хоче виявити зовсім інше, не-клясицистичне світосприймання. Не знаємо, чи свідомо ставив поет це завдання, але він — при його культурі й вдумливості — мусів поставити його, скидаючи з себе нестерпно вузькі для його нових імперіялістично-романтичних прямувань, ветхі ризи неоклясицизму.

Чи знає ліричний суб'єкт поезії Юрія Клена спокій, спочив, тишу, лагідь? Так, йому приємно «блакить і срібло хмар у синє дзеркало» збирати («Осінні рядки»), йому нечужа насолода спокійним смутком, лагідною й ніжною тугою осени в природі й житті, і він любить слухати тишу неживу, коли

> Немов родившись із глибин сузірних,
> У перебоях павз нерівномірних
> Дозрілий овоч падає в траву
> («Крізь праосінь»),

йому мило поринути в мирній тиші в осінній сон, але поет знає й шанує спокій, тишу й рівновагу тільки як intermezzo, як перепочин. Це для нього тільки хвиля ніжного спочинку («Осінні рядки») — і може аж надто декларативно він у програмовій поезії «Покій і буяння» примиряє срібний спокій самоти й відпочину з золотим жаром життя. Спокій — не контраст боротьби, а доповнення, складник її. Романтика бою стає засновком і передумовою для сприйняття тиші й спокою. Недурно ж цикл цей уміщений між другими двома. Це тільки intermezzo, потрібне, заслужене, але коротке. І коротке не тільки тому, що суворий час не дозволяє на довше, а насамперед тому, що не припускає цього нова програма поета, що наказує йому безупинно рватися до активности, до змагання. Довга тиша — це тільки лукава і підступна спокуса. Її відкидає Цезар («Цезар і Клеопатра»), її відкидають вікінґи, покидаючи солодку й розтлінну в своєму dolce far niente Італію («Вікінґи»), її відкидає, насолодившися співом сирен, чарами Цірцеї й рахманністю лотофагів, Одіссей («Шляхами Одіссея») — її відкидає й сам поет:

> Та вартовим я не навіки
> В великім царстві самоти.
> Хай всюди присмак гіркоти,
> Та моря прагну я, як вікінґ
> («Покій і буяння»).

Але не декларації, а справжні настрої поета проявляються, коли він ідилічними фарбами малює нам майбутнє, — ніби тоді вода перетворить-

ся на вино, а щедро обдарований світ виплесне «бур лукаву каламуть» і сплине знов над світом «пратиша золота» («Предтеча» — «Синові»). В таких настроях проявляється, що Клен уже тоді не вкладався до кінця в програму вісниківства, яке в принципі і в усьому заперечує будь-яку ідилічність.

Інша річ, що спокій, якому ладен часом віддатися поет, це спокій — творчий і активний — хай дарують мені таке незвичне сполучення слів. І тут поет воліє п'янке вино романтизму, а не тверезий чай неокласицизму — хоч би він був «золотий китайський». І тут, спостерігаючи луку, поет не забуває з хмільною відрадою згадати, що «покосом ляже сіножать». Милуючися смутною природою осени, він певний: «Буде ще така весна, яка тобі й не сниться». Його закоханість у цю лагідь активна, як закоханість у жінку:

Навіщо нам кохати жінку,
Коли споваби повен світ?
Ще ж можна покохати гори,
Звірів і птиць, ліси й моря
(«Осінні рядки»).

Осінь панує і над його серцем, але воно вперто «муркоче»: «Ще не вмру» і обіцяє прокинутися навесні, «вже дише сном і вродою прийдешньої весни», певне, що відродиться в синові. І кінцевий підсумок цього циклу «Крізь праосінь» — «Життя красу явило знов очам». Це активне вбирання в себе тиші й гармонії як засновків боротьби, вбирання, що провадиться з жадобою, яку може мати, здається, тільки первісна людина або дитина. Це тільки вони можуть щороку стрічати весну, «немов це перша у житті весна» («Весна»). Це тільки вони можуть підійти до осени, як до веселого свята, веселої гри і побудувати такий задерикувато оригінальний і, може, трошки претенсійний вірш, як Кленова «Осінь»:

Веселий вересень у лісі
Повісив ліхтарі,
І сонце на злотистім списі
Гойдається вгорі.

Гаптує вечір жовтим шовком
Блакитні килими,
А чорний пень зробився вовком,
Повившись у дими.

Підносить кожен ясень келех
Пінливого вина.
Тож як я серед них, веселих,
Не вихилю до дна? і т. д.

А поет — що він мусить робити з цим?

А ти, поете, всю красу з'єднавши,
Різьби карбовані рядки,
Рокам і пристрастям віддавши
Словами списані листки
(«Енгармонійне»).

Не пасивно відбиває він красу, а з'єднує, активно збирає її — і не для того, щоб нею насолоджувалися в тиші й заперті обранці, а щоб віддати її рокам і пристрастям. Коли зовсім відійдуть у минуле наївно перебільшені вияви ультравольовости і ультраімперіялістичности нашого вісників-

ства, може, найбільшим осягненням його лишаться якраз ці вірші Клена, такі оптимістичні і водночас такі людяні, позбавлені всякої бляшаности і картонности, які попри всю культурність Кленової поезії часом ріжуть вухо в його поезіях оголено-активістичного характеру.

Додаймо, що і зовні цикл цей оформлений переважно не в узагальнено-пластичні, а в глибоко-суб'єктивні, іноді кількаплянові образи:

Навантаживши в трамваї,
Млу розвозить вечір синій.
Заблудився він між ліній.

У півтемряві співають
Тихі вйолончелі ліні —

подібних химерно-своєрідних і миготливих образів безліч у циклі «Крізь праосінь». А головне, що так переплетені тут теми осени в природі і осени в поетовому житті, що більшість поезій цього циклу можна читати, сприймаючи їх у кількох плянах:

Співають реквієм роки
Над долею моєю, що роздерли
Вітри й розвіяли в степах.

Он там висять шматки, що серпень кинув,
І зашкарубли на кущах
Сухого глоду і шипшини.

Таку нерозмежованість видимого й уявного, таку речовість абстрактного ніколи не припустив би поет-неоклясик з його ідеалом ясности й гармонії передусім.

Відійшовши від неоклясицизму у його настроях, у темах, у світосприйманні, у підході до образу, Клен на своєму романтичному етапі переміг неоклясицизм і в його філософії. Це вчення про суть і явище. Клясицист як раціоналіст розглядає змінне цього світу як явища і, шукаючи за ними вічну незмінну суть, у ній знаходить для себе джерело спокою й гармонії. Суть для нього — рівновага, вічність, сталість. Юрій Клен не відкидає вчення про суть і явище. Але — це вже показав Є. Маланюк у своїй статті про Юрія Клена — він вкладає в нього зовсім інший зміст, зміст, ми б сказали, бурхливо-романтичний.

Правдивий світ, — не той, для ока зримий, —
Крилами розтинаючи вогонь,
Гойдають тихо грізні серафими
На терезах своїх долонь.

.....
Колись усім об'явиться, як чудо,
Істота кожної з земних речей
(«Софія»).

Світ справжніх сутей, а не брехливих явищ — це світ помсти і оновлення, це світ, що відкривається в грозі і бурі, це світ, що здобувається боєм. Минеться «все, що ти бачиш, — темні чари» — коли люди загартують свій гнів («Січень») — і тоді встане нова Україна, що недаремно зріла сторіччями, як зерно справжньої суті. Сутнє — не теперішнє, а майбутнє, що зріє в теперішньому («Україна»). От чому, коли поет вигукує:

Благословенні дні прокляття й кари!

— то це випливає не з неоклясичного «всеприйняття», холодно-споглядального, стороннього, байдужого прийняття добра і зла, а з того, що безпосередньо йде за цим рядком у поезії Ю. Клена і нагадує мотиви поезії І. Багряного:

Це ж ми, гартовані в снігах,
Завіяні в пожарах,
Загравою засвітим у віках
(«Жорстокі дні»).

Концепція, що приводила в неоклясиків до втечі від життя, перетворилася на концепцію втручання в життя, формування життя, концепцію майже політичну, настільки життєву й боєздатну!

Подібне сталося і з тією книжністю, літературщиною, яку закидали і — не без певної слушности — неоклясицизмові, з тим гіпертрофованим почуттям історизму, яке було властиве йому. Ми пригадуємо, як важко було Мик. Зерову нести «тягар пам'яті», як він скаржився на нього. Юрій Клен занадто культурний поет, щоб у нього не було історичних ремінісценцій, щоб у його поезіях не фігурував реквізит минулих епох. Він любить історичні теми, часом навіть екзотичні (хоч, правда, саме літературних посилань у нього далеко менше). Але підхід його до цих тем — інший. У Мик. Зерова вони ховали від стороннього ока суб'єктивне, вони узагальнювали його, переносили в розріз вічности. У Юрія Клена історичні теми такі насичені єдиною ідеєю, якою горить поет, що виходить так, що не сучасність проєктується на минуле й тоне в ньому, а старе, знане лише підсилює живе, сучасне. Тягар пам'яті не обтяжує живу людину, а допомагає їй. З другого боку, почуття історизму змушує поета не переціновати власних болів і болів свого покоління. Ну, що ж з того, що

Ми відійшли в глибінь віків,
Ми, мов жорстока пісня, відлунали
(«Україна»),

коли вже «чиясь невидима рука ворота в далеч відчинила» і вже певно те, що «ми будем» — і будем саме завдяки тому, що зробив поет і його покоління і що ще зроблять наступні покоління.

І коли ми звернемося до строфіки, ритміки, метрики поезій Юрія Клена, ми помітимо такий же рішучий відхід від неоклясицизму. Ось він пише сонет — і вводить слова поза канонічними 14 рядками («Лот»). Правда, це внутрішньо виправдано, але це все-таки порушення норми, на яке ніколи, мабуть, не пішов би Мик. Зеров. У «Конкістадорах» раптом виник один незаримований рядок. Не кажімо вже про широке вживання позастрофічного або й просто вільного віршу — поет поводиться з віршем так вільно й незмушено, як романтик Рільке. Не зміст він втискає в усталену форму, а форму нагинає до вимог змісту.

Рими Юрія Клена часто неточні (у мирі — вірив, зльоту — злота — збороти, лотофаги — лагідь, щедро — відра), не кажучи вже про комбіновані (сурми — бур ми, прив'ялими — блукали ми, іде він — мева) і про модерні, що іґнорують післянаголосові приголосні — типу «навіки — вікінґ». При цьому варто підкреслити, що ці приклади ми взяли не з вільних віршів циклу «У Первозваного на горах», а з ближчих формально до неоклясики сонетів «Услід конкістадорам» або з мініятюр «Серед озер ясних». І навіть окремі нечіткості або неправильності (загалом дуже рівної) мови поезії Юрія Клена (такі, як-от хибні наголоси: судУ страшного, князЕві у «Володимирові», зА день у «Києві», завзяттЯм в «Україні», неправильні граматичні форми слів типу «значе», «баче» або синтаксичні конструкції типу «не полишивши слід» у «Володимирові» тощо), за які належало б докоряти поетові, ми ладні були б вітати, бо і вони знаменують собою відокремлення від занадто вже точної майстерности поезій Мик. Зерова. А втім, звичайно, подарувати їх можна тільки тому, що вони не типові для Юрія Клена, і ми не збираємося кидати гасла: чим романтичніше, тим більше мовних недоглядів, і тим це краще!

Поза тим в збірці Юрія Клена лишилося дещо і від неоклясики. Можна знайти в сонетах «Услід конкістадорам» окремі описово-пластичні строфи, що цілком нагадують манерою Ередія — такий є другий катрен «Кортеса» (1) або перший катрен «Антонія і Клеопатри» (2), але роля їх тут суто службова. Є й цілі поезії, пройняті статичним духом неоклясики. Маємо на увазі «Франкфурт на Майні», обтяжений тягарем пам'яті, «Акварель», а особливо сонети «Лесбія» і «Беатріче» (що нагадують дещо ідеєю Зеровські «Саломею» і «Навсікаю»), де особисте, яке безперечно в них є, вгадується, але не прозирається за тяжкими завісами книжних образів, де є навіть чужі образи (Мик. Зеров — Рильський) типу «Я п'ю самотний мед думок». До речі, це й єдиний у збірці Юрія Клена вірш, де проголошується примат літератури («Чіткий Ередія і мудрий Рільке») над життям. Неоклясичним навіянням можна пояснити те, що суворий завойовник Кортес у Юрія Клена раптом замислюється з волі поета над тлінністю життя:

> ...спинив коня в задумі...
> Зеленопере царство Монтесуми!
> Невже воно — лиш мариво і міт?
> («Кортес»)

Може, ще одне-два місця, «перекладені» з М. Зерова, можна було б згадати. Але все це таке незначне кількісно й якісно, все це таке другорядне в поезії Юрія Клена, що на підставі цього було б так само дивно проголосити його неоклясиком, як і проголосити символістом, спираючися на випадкову символічність його-таки поезії «Зустріч».

1944

———————

P. S. У кожного поета буває щось навіяне літературним оточенням. У Клена його було так багато, що ми наважилися говорити про «перекладницький» характер його поезії. Від перекладів у прямому розумінні слова він перейшов до «перекладу» з Рильського в «Проклятих роках», потім ішов «переклад» світогляду вісниківства на мову поезії в «Каравелах». Майже нічого не лишилося від цього етапу в незавершеній Кленовій епопеї «Попіл імперій» з характеристичними для неї мотивами шукання Ґрааля і захованої божественної суті історії. Це була вже інша, повоєнна доба, інші впливи, і чутливий на них поет виходив дуже далеко від мотивів вісниківства. І це ще раз доводить, що він був не тільки поет незвичайної в нас культури, а і поет, що вмів відчувати живе, відрізняти його від мертвого. В запалі сьогоднішньої полеміки з епігонами вісниківства, які відзначаються такою ж мізерністю, як і негидливістю в використанні різних інтелектуальних проституток, не треба спускати з ока, що був час, коли вісниківство було кроком вперед у розвитку української духовости і творило справжні культурні цінності. Одним із представників «квадриґи», одним із творців тих справжніх культурних цінностей був тоді і Юрій Клен. Хай сьогодні дещо в тому здається наївним, — це здебільша другорядні деталі. Поза тим це справжня поезія, яка лишиться назавжди в українській поетичній скарбниці.

Що ж до «перекладацького» характеру творчости Юрія Клена, то це, може, — єдина риса, в якій він послідовно і до кінця лишився неокласиком. Але це анітрохи не принижує його поезії. З двох типів поета — поета, що знає тільки своє Я, і поета, що знає тільки світ, в тому числі літературний світ, — кожна культура потребує обох. І дуже добре, що поруч з поетами, для яких світ — тільки проєкція власного Я, є поети, що в своєму Я проєктують навколишнє. Говорячи іменами: добре, що в нас є Осьмачка, але добре і те, що в нас був Клен, і велика втрата, що його вже нема. До того ж, як справжній поет, Клен, звичайно, не був тільки «перекладачем». Ми бачили, як у «Проклятих роках» пробиваються романтичні нотки, як у «Каравелах» поет не вкладається в догму вісниківства! В цих проривах ми бачимо Клена — самостійного майстра, майстра власного Я.

1950

Передмове слово, підготовка тексту та публікація Ольги Лучук

Отримано 7 червня 2021 р. *м. Львів*

НЕВІДОМИЙ ЛИСТ Л. СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ ДО Ю. ТИЩЕНКА НА СМЕРТЬ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Восени 1913 р. редакція «Літературно-наукового вістника» видала одразу дві книжки, присвячені конкретним персоналіям української літератури. І якщо вересневе число було приурочене до 40-ліття творчої діяльності Івана Франка, який, попри хворобу, не полишав літературної праці, то наступний номер розпочинався рядками присвяти в чорному обрамленні: «Незабутній пам'яті Лесі Українки сю книжку присвячує Редакція "Літературно-наукового вістника", котрий вона стільки літ прикрашувала своїми творами». Книжку X було впорядковано в пам'ять Лариси Косач-Квітки, що відійшла в засвіти 19 липня (1 серпня) 1913 р. Сюди ввійшли сторінки незавершеного твору «Екбаль-ганем», над яким письменниця працювала перед смертю, вірші О. Олеся («Пам'яті Лесі Українки»), О. Журливої («На смерть Лесі Українки») і Гр. Чупринки («На могилу Лесі Українки»), літературна епітафія М. Вороного «Балада моря», критичні матеріали І. Стешенка, М. Євшана, А. Ніковського і виступ М. Грушевського, виголошений на засіданні Українського наукового товариства. Проте за філософською глибиною з-поміж усіх творів і розвідок читачів чи не найбільше вражав спогад-нарис «Хвилини життя Лесі Українки», написаний одразу після смерті письменниці її приятелькою Людмилою Старицькою-Черняхівською.

Авторка цієї унікальної мемуарної статті в 1912—1914 рр. входила до складу редколегії «Літературно-наукового вістника» і нерідко на час відсутності М. Грушевського виконувала основну редакційно-видавничу роботу. Саме вона й виступила ініціатором упорядкування окремої книги часопису, присвяченої пам'яті Лесі Українки [1]. Про це йдеться в невідомому донині листі Людмили Старицької-Черняхівської до Юрія Тищенка — тогочасного редактора «ЛНВ», що жив у Києві за фальшивими документами на прізвище

[1] Таку ж думку майже одночасно висловлював у листах до членів редколегії і М. Грушевський. Наприклад, 5 серпня 1913 р. він писав Олександрові Олесю, що X книжку «Літературно-наукового вістника» варто спеціально присвятити Лесі Українці [1].

Павла Лаврова (псевдонім — Юрій Сірий). Нині автограф зберігається серед епістолярних матеріалів редакції «Літературно-наукового вістника» в Центральному державному архіві вищих органів влади та управління України. Очевидно, лист написано услід адресованій Ю. Тищенку телеграмі через кілька днів після смерті Лариси Косач-Квітки, напередодні поховання письменниці в Києві. В обох кореспонденціях Л. Старицька-Черняхівська, яка тоді відпочивала з родиною далеко за межами Києва і не могла приїхати на похорон, висловила прохання до адресата від її імені вшанувати пам'ять Лесі Українки в особливий спосіб — покласти на домовину письменниці вінок із білих квітів зі стрічками з написом «Вірному, незабутньому, дорогому другові Лесі від Л. М. Старицької-Черняхівської. Ясній провідній Зорі» (згаданий вінок згодом потрапив у фотооб'єктив, його видно на кількох світлинах).

Проте головний посмертний дарунок давньої приятельки Лесі Українці був попереду. Ініціювавши видання окремої книги пам'яті посестри в літературі та окресливши коло осіб, що могли б подати цікавий матеріал до неї, Л. Старицька-Черняхівська й сама взялася за написання спогадів. Зі змісту листа до Ю. Тищенка зрозуміло, що авторка, не маючи із собою у відпустці потрібних матеріалів, працювала над нарисом «Хвилини життя Лесі Українки» в основному вже в Києві, тобто після 10 (28) серпня 1913 р. На жаль, у текст публікації потрапило лише кілька уривків із листів самої Лесі Українки до Л. Старицької-Черняхівської, адже згодом ці безцінні автографи було втрачено.

Мемуари, як і лист до Ю. Тищенка, написані майже зразу після отримання страшної звістки із Сурамі. Наскрізною є тема значення творчості Лесі Українки. Тексти листа та публікації Л. Старицької-Черняхівської суголосні й доповнюють один одного: «Українська література втеряла з нею [Лесею Українкою. — *В. П.*] одного з найбільших поетів життя — втеряла душу, яка рідко коли пробуває на землі» [2, 31; тут і далі цитуємо за першодруками, повністю зберігаючи правопис].

У статті авторка чи не вперше спробувала показати тим, хто «лишились в долині» (вислів мемуристки щодо читачів письменниці, творчість якої «піднеслась до найвисшого ступня» [2, 31]), велич Лесі Українки як письменниці й людини: «На залізний вівтар свого убогого краю вона поклала все, що мала, — талант і серце і свої недовгі днї» [2, 31]. Л. Старицька-Черняхівська, уже тоді усвідомлюючи геній Лариси Косач-Квітки, писала: «...її твори були висші середнього рівня її часу» [2, 30]. У листі до Ю. Тищенка вона з розпачем констатувала: «...теперь ми вже лишилися сиротами цілком» [3], певно, згадуючи й інші найбільші втрати української культури останніх років — М. Старицького і М. Лисенка.

Загалом невідомий досі лист Л. Старицької-Черняхівської додає не тільки окремі штрихи до історії написання мемуарів «Хвилини життя Лесі Українки», але й інформацію про видавничі справи «Літературно-наукового вістника» 1913 р., зокрема про роль у його редагуванні адресантки, Ю. Тищенка, І. Лизанівського та про співпрацю часопису з В. Винниченком і М. Горьким.

Лист подано за автографом, що зберігається в Центральному державному архіві вищих органів влади та управління України (Ф. 4028. Оп. 1. Од. зб. 3. Арк. 54—55). Збережено правопис оригіналу (авторську орфографію, пунктуацію, характерні для епохи граматичні та лексичні форми й індивідуальні особливості мови адресантки), виправлено лише дрібні механічні помилки. Авторські скорочення слів розкрито у квадратних дужках.

ЛІТЕРАТУРА

1. Листування Михайла Грушевського / упор. Г. Бурлака; ред. Л. Винар. Київ; Нью-Йорк; Париж; Львів; Торонто, 1997. Т. 1. С. 224. (Серія «Епістолярні джерела грушевськознавства»).
2. *Старицька-Черняхівська Л.* Хвилини життя Лесї Українки // Літературно-науковий вістник. 1913. Т. 64. Кн. X.
3. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. Ф. 4028. Оп. 1. Од. зб. 3. Арк. 54.

Лист Л. Старицької-Черняхівської до Ю. Тищенка

[Після 19 липня (1 серпня) 1913 р.] [1]

Високоповажний Павло Пилиповичу! [2]

Соподівана смерть прийшла цілком несподівано, — теперь ми вже лишилися сиротами цілком. Мене питає Лизанківською [3], якій заголовок моєї статті про Лесю? Статью я тут написати не можу, бо матеріалу-ж нема — значить її можно виготувати тільки на IX книжку, (Августовська-ж мабуть вже зложена.) але в Августовській, я думаю, остатню сторінку треба зробити так, як зроблено було за Коцюбинського [4] і Миколи Витальєвича [5]. Я Вам одіслала телеграмму просила покла-

[1] Датується орієнтовно (за змістом листа).

[2] *Тищенко Юрій (Георгій) Пилипович* (псевдоніми — Юрій Сірий, Павло Лавров (Лаврів), Галайда, Ю. Азовський, Юр. Салтичинський, О. Кадило, Федір Гарах та ін.; 1880—1953) — український громадський діяч, видавець, публіцист, журналіст, письменник, перекладач, педагог. 1907 р. за сприяння В. Винниченка нелегально перетнув російсько-австрійський кордон, щоб уникнути покарання за участь у збройних сутичках з урядовими військами (1905) та втечу із судової зали (1907). Під ім'ям австрійського підданого повернувся зі Львова й оселився в Києві, де як Лавров Павло Пилипович став керівником редакції «Літературно-наукового вістника», завідувачем його книгарні (1907—1912), довіреною особою М. Грушевського у видавничих справах. Справжнє ім'я Ю. Тищенка знало лише найближче оточення. Наприкінці 1913 р. під загрозою викриття й арешту був вимушений знову виїхати за кордон. На посаді редактора часопису його ненадовго замінив Ф. Красицький, згодом ці обов'язки виконував О. Лисенко.

[3] Ідеться про *Лизанівського Івана Миколайовича* (1892—[1937]) — українського видавця, редактора, літературознавця й громадсько-політичного діяча, особистого секретаря Івана Франка (1911—1912), учня М. Грушевського. На той час закінчував філософський факультет Львівського університету і разом з іншими вихованцями гуртка «Пласт» виїхав до Києва з метою популяризації на Наддніпрянщині ідеї військового виховання молоді; був співробітником «Літературно-наукового вістника» як рецензент, згодом став секретарем редакції часопису.

[4] *Коцюбинський Михайло Михайлович* (1864—1913) — український прозаїк-імпресіоніст, громадський діяч, журналіст. Після смерті письменника, «невіджалованого співробітника» «Літературно-наукового вістника», його пам'яті було присвячено травневу книгу часопису за 1913 р.

[5] *Лисенко Микола Віталійович* (1842—1912) — український композитор, фольклорист, етнограф, педагог, основоположник української класичної музики, один із активних членів Старої Громади, дядько Л. Старицької-Черняхівської. В XI кн. «Літературно-наукового вістника» за 1912 р. було опубліковано некролог: «24-го жовтня сього року упокоїв ся після тяжкого життя великої души громадянин, творець і ґеній Української Музики Микола Віталєвич Лисенко. Звістка про се безпорадне, національне горе надійшла до редакції тоді коли ся книжка журналу вже мала вийти з друкарні. Сповіщаючи про се своїх шановних читачів, редакція Л.-Н. В. сподіваєть ся подати в XII книжці журналу підрахунки життя незабутнього кобзаря України».

ти від мене вінок з біліх квіток на труну Лесі, протелеграфувала і напис, думаю, що коли мій лист прийде до Вас, то вже одбудеться похорон і Ви моє прохання вволите. Гроші я Вам не висилаю, бо 10 буду в Київі і сама віддам. Назва моєї статті буде: «Провідна Зоря»[1]. Але-ж мало самої моєї статьї, я ще прошу тут п. Стешенка[2] написати, а Ви замовьте ще кому, може Влад[имир] Николаєвич[3] згодився-б написати. Пьесу свою[4] я вже викінчила так що на IX книжку її можно було-б дати, але-ж може ми зможемо присвятити Лесі цілу книжку. Да, ось ще Кримскому[5] напишіть, він мабуть напише. Я-б йому написала сама та не знаю куди й як. Писала я Лизанківському, просила вислати мені книжку, — ні слова, ні книжки. Чи Ви, Павло Пилип[овичу], одіслали Горькому[6] гроши? Я одержала листа од Вініченка[7]: питає, чи згожується Вість[ник] друкувати його речі разом з россійськіми журналами. Я написала, що згодимось, — бо що-ж? але тоді треба нам буде хоч книжку раніше випускати і писала я йому, щоб він Вам одіслав ту річ. 13го Августа срок нашого помешкання,

[1] *Провідна зоря (зірка)* — фразеологізм біблійного походження, вживається в значенні «хтось або щось, що визначає напрям у житті, скеровує чиюсь діяльність».

[2] *Стешенко Іван Матвійович* (1873—1918) — громадсько-політичний діяч, педагог, літературознавець, письменник, член літературно-мистецького гуртка «Плеяда», засновник однієї з перших українських соціал-демократичних організацій, у 1917—1918 рр. член уряду УНР; приятель Лесі Українки, швагро Л. Старицької-Черняхівської (чоловік її сестри Оксани). У номері часопису, присвяченому пам'яті Лариси Косач-Квітки, було опубліковано розвідку І. Стешенка «Поетична творчість Лесі Українки» (Літературно-науковий вістник. 1913. Т. 64. Кн. X. С. 32—48).

[3] Імовірно, йдеться про *Леонтовича Володимира Миколайовича* (1866—1933) — українського культурно-громадського діяча, письменника, видавця, підприємця (власник цукроварні) і мецената, юриста за фахом, урядовця часів УНР. Був одним із фундаторів національної періодики в Києві, входив до складу редакційної колегії «Літературно-наукового вістника».

[4] Очевидно, згадується драма Л. Старицької-Черняхівської «Крила» (Літературно-науковий вістник. 1913. Т. 64. Кн. X. С. 71—113; Кн. XI. С. 217—257).

[5] *Кримський Агатангел Юхимович* (1871—1942) — історик української мови та літератури, славіст, сходознавець, письменник, перекладач, один з організаторів ВУАН і фундаторів Всенародної бібліотеки України (нині — Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського), професор арабської літератури та історії мусульманського Сходу. На той час викладав у Лазаревському інституті східних мов у Москві, був одним з активних дописувачів «Літературно-наукового вістника», де публікував свої твори, переклади та розвідки. Особисто знав Лесю Українку, був її приятелем; автор мемуарів про письменницю («Із спогадів щирого друга»).

[6] *Максим Горький* — псевдонім *Пєшкова Олексія Максимовича* (1868—1936) — російського прозаїка, драматурга й публіциста. На початку XX ст. його слава як письменника стрімко зросла, тоді ж за ініціативою І. Франка та завдяки В. Гнатюку в «Літературно-науковому вістнику» з'явився друком один із перших україномовних перекладів твору Максима Горького (новела «Челкаш», 1900), згодом їх часто публікували на сторінках часопису. Долучилася до справи перекладу творів цього прозаїка й Ізидора Косач — сестра Лесі Українки («Старуха Ізергіль», 1902). У тексті листа, очевидно, йдеться про гонорар М. Горького за опубліковані напередодні спогади «М. М. Коцюбинський» (Літературно-науковий вістник. 1913. Т. 62. Кн. 6. С. 385—396).

[7] *Винниченко Володимир Кирилович* (1880—1951) — український державно-політичний діяч, прозаїк, драматург, художник, член РУП та УСДРП, очільник Генерального секретаріату УНР, генеральний секретар внутрішніх справ, автор майже всіх декларацій і законодавчих актів УНР. На той час проживав у вимушеній еміграції та активно працював: одна за одною з-під його пера виходили нові драми, які також часто публікували й російські комерційні видавництва.

хотіли-ж, було, шукати нове? [1] Як там? Взагалі, як Ви, бідний Павло Пилиповичу, там справляєтесь самі? [2] Мене вже сильне турбують Вістникові справи. Де метелик? Будь ласка сховайте мою чорненьку книжку, там грошові записи, її взяв у мене перед моїм од'їздом Петро Пилипович [3]. Ал[ександр] Григ[орович] [4] провірив чекову книжку, — там тільки й повинно було бути 90 карб. Прощавайте. Бідна Леся, навіть і вмерти не поталанило їй! Тепер в Київі нікого нема. Коли-ж ще похорон не відбувся, то пишу Вам ще раз: замовьте будь ласка від мене вінок з біліх квіток і з білими ствожками — ціною 15–20 карб. Напис має бути такий: Вірному, незабутньому, дорогому другові Лесі від Л. М. Старицької-Черняхівської, а на другому кінці ствожки: Ясній провідній Зорі. Мені-б хотілося, щоб і ствожка була біла, а щоб надруковано було на ній золотими літерами. Од Вістника і Наук[ового] Тов[ариства] мабуть вже замовлено. До швидкого побачення.

З щирою повагою
Л. Старицька-Чернях[івська]
P. S. А книжку Вістникову кажіть будь ласка вислати мені.

Передмове слово, підготовка тексту та коментарі Валентини Прокіп

Отримано 31 травня 2021 р. *м. Львів*

[1] Від липня 1912 р. редакція «Літературно-наукового вістника» спільно з Українським науковим товариством винаймала в Києві помешкання за адресою: вул. Велика Підвальна (Ярославів Вал), 14-г. На початку серпня 1913 р. обидві установи переїхали в будинок № 36 на тій же вулиці.

[2] У липні — серпні 1913 р. більшість членів редакційної колегії, як і чимало киян, виїхала на відпочинок. Зокрема, М. Грушевський перебував у Ясенові Горішньому, Л. Старицька-Черняхівська з родиною відпочивала на півдні, Олександр Олесь подорожував Європою. У цей період основну видавничу й редакційну роботу виконували Ю. Тищенко та його помічник І. Лизанівський.

[3] Встановити особу не вдалося. Імовірно, йдеться про когось зі співробітників редакції «Літературно-наукового вістника».

[4] Можливо, згадується чоловік Л. Старицької-Черняхівської — *Черняхівський Олександр Григорович* (1869—1939) — лікар за фахом, учений-гістолог, один із перших українських мікробіологів, перекладач, активний учасник українського національного руху кінця XIX — початку XX ст. На той час працював на посаді прозектора кафедри гістології й ембріології Київського імператорського університету Святого Володимира, додатково читав лекції в Київському Фребелівському інституті.

РЕЦЕНЗІЇ

ОНОВЛЕНИЙ ПОГЛЯД НА ГРИГОРІЯ КОСИНКУ, АБО РОЗДУМИ НА ПОЛЯХ

Косинка Григорій. Повна збірка творів. Документи. Спогади / пер., упор. та прим. С. Гальченка. Київ: Вид-во «Саміт-книга», 2019. 744 с.

Григорій Косинка належить до того покоління українських письменників 1920-х років, котрі залишили по собі достойну художню спадщину, але архівних рукописів, як і біографічних матеріалів про особисте життя, зокрема щоденників, листів тощо, через репресії, конфіскації, вилучення й знищення збереглося дуже небагато. Тому дослідники можуть лише за окремими, часом зовсім незначними деталями, відомими й новознайденими фактами уточнювати, реставрувати ті чи ті події з біографії чи творчості письменника, постійно щось домислюючи, зіставляючи й шукаючи далі. Сучасний читач, звісно ж, хотів би побачити, прочитати все одразу, зібране в одній книжці чи доступне в інтернеті. Однак мережева репрезентація вочевидь може містити чимало неточностей, навіть перекручень і помилкових тверджень, які й надалі поширюватимуться. Тому більшу вагу має все ж книжковий варіант творчих і біографічних матеріалів, у якому було б зібрано максимально все відоме.

2019 р. з'явилося саме таке оригінальне видання доробку й біографічних документів Григорія Косинки. Його впорядник і автор передмови — відомий літературознавець Сергій Гальченко. Воно підготовлене в літературно-художньому форматі, розраховане на широке коло сучасних читачів, тому його довідковий апарат у міру інформаційний, компактний, але й достатній для повнішого уявлення про одного з найталановитіших українських прозаїків доби «Розстріляного відродження». Сергій Гальченко присвячує цю книжку дружині Григорія Косинки Тамарі Михайлівні Мороз-Стрілець, із якою був добре знайомий і тривалий час спілкувався. У передмові небезпідставно наголошено на тому, що після страти чоловіка вона самовіддано намагалася розшукати, зібрати й зберегти якомога більше його книжок і журнальних публікацій, архівних матеріалів, хоча б якісь уцілілі меморіальні речі, адже після арешту й розстрілу все майно конфіскували, а рідних із квартири виселили. І це Тамарі Ми-

хайлівні великою мірою вдалося. Тому збірник, який вона впорядкувала [див.: 3], донедавна вважався найповнішим. За вцілілими автографами, останніми прижиттєвими публікаціями вона звірила художні й публіцистичні твори; ці тексти було використано й у нинішньому виданні.

Воно являє собою зібрання оповідань, новел, літературно-критичних і публіцистичних творів, а також збереженого епістолярію письменника, фрагментів із його слідчої справи №11454, із донесень агентів НКВС, найцікавіших спогадів його сучасників, фотоматеріалів. Цінність його більша, ніж здається на перший погляд, адже воно суттєво доповнює та конкретизує наше уявлення не лише про Григорія Косинку, а й про літературно-мистецьке життя Києва, Харкова 1920—1930 рр., хоча насамперед і переломлене крізь біографію, особистісний досвід одного письменника. Григорій Косинка був людиною активною, публічною, що особливо проявлялося в його київському житті. Зокрема, був учасником тодішніх київських літературних угруповань («Ґроно», «Ланка», МАРС), працював на радіо, у редакціях газети «Вісті Київського губернського революційного комітету», журналів «Нова громада», «Всесвіт», у видавництвах «Маса», ДВУ, на Київській кінофабриці, у Харківській сценарній майстерні, був відповідальним секретарем ВУФКУ, директором Київського й Харківського радіокомітетів. Постійно виступав із читанням власних творів на літературних вечірках, зібраннях; великої популярності набули його оповідання, які звучали з його голосу на радіо. Загалом був людиною одвертою, самостійною в поглядах і переконаннях. Він ніколи не приховував своєї думки про життя в країні та її більшовицьке керівництво, надто довіряв не лише друзям, знайомим, родичам. Зокрема, і цілком усвідомлював небезпеку свого становища як «неблагонадійного» українського письменника. Усе це має конкретне підтвердження насамперед у протоколах допитів зі справ-формулярів, заведених органами тодішніх спецслужб, у донесеннях різних секретних агентів, чиї свідчення часто подібні. З таких матеріалів стає зрозуміло, чому Григорій Косинка поплатився своїм талановитим життям одним із перших; він був одним із небагатьох, котрі під час допитів не лише трималися гідно й мужньо, а й не намагалися рятувати себе за рахунок інших. Арештований, він нікому навіть потенційно не зашкодив, бо не згадував у своїх «зізнаннях» як співучасників.

Художня спадщина письменника, зокрема його оповідання й новели, представлені тут усіма відомими завершеними творами. Оповідання «Кар'єра» (про яке довідуємося з листа Григорія Косинки до В. Винниченка від 3 квітня 1927 р.), «Тирса» («за яке з раніше написаним "Фаустом" йому забезпечено, за його ж словами, 10 років», про що повідомляв агент «Ильяшенко»), «Зустріч» (фрагмент твору знайшла Т. Мороз-Стрілець), «Жаль», «Софійські підвали», «Перевесла» (про них вона пише в спогадах), очевидно, утрачено назавжди.

Новелам і оповіданням передують три знані з різних попередніх публікацій автобіографії письменника, але вперше їх подано разом, що дуже зручно для дослідника, бо вони доповнюють одна одну цінними відомостями «з перших вуст», спонукають до подальших пошуків, історико-літературних досліджень. Зокрема, в автобіографії, написаній вочевидь на запит М. Плевака до майбутнього Словника українських письменників (наприкінці її висловлено подяку «пану професору»), імовірно датованій 1924 р., знаходимо таке зізнання Григорія Косинки: «...а потім прийшла, з рушницею за плечима, революція — і мене обгорнула військова шинеля... Регулярна українська армія, повстанці, і душа — обпалена гарячими вітрами засумувала. — Я знаю революцію не крикливу, плакатну, а тиху, як сама — смерть» [4, 41]. Ця сторінка біографії письменника періоду української революції 1917—1921 рр. дещо увиразнюється,

проте потребує історично-конкретного уточнення, а отже, сприяє уникненню різночитань і випадкових безпідставних домислів, якими «грішать» іноді сучасні дослідження його творчості. Не менше інтригують і такі рядки: «...але це — дрібні твори, а великі, по-моєму, не лише розміром, а ще деякими якостями — "Фауст", "Тюремна поема", "Губсвиня" — тліють у рукописах»[4, 41]. Передусім тут названо два невідомі твори, але й оповідання «Фавст», очевидно, автор, на відміну від нинішніх істориків літератури, уважав завершеним. Крім того, у нью-йоркському виданні під ним стоїть конкретна дата: 2. 4. 1923. А її зазвичай указують, коли твір закінчують.

Примітки й коментарі також містять моменти, що можуть неабияк заінтригувати на роздуми й пошуки ширшої інформації. Скажімо, чому твори одного з провідних київських прозаїків на тему українського селянства не публікувала харківська багатотиражна «Селянська правда» (1921—1925)? Це була воля автора чи його з якихось причин ігнорувала редакція популярної газети? Саме в 1923—1925 рр. київська «Нова громада» надрукувала найвідоміші його художні твори («Заквітчаний сон», «Постріл», «Мати», «Серце» та ін.), які, щоправда, певною мірою виходили за межі селянської проблематики.

Розділ «Публіцистика» містить різножанрові матеріали, зокрема публіцистичні, мистецтвознавчі статті й рецензії, подані в книжці 1988 р., але на них історики літератури майже не звертали увагу. По-перше, їх Т. Мороз-Стрілець передрукувала з нині малодоступних видань: газет «Боротьба», «Вісті Київського губернського революційного комітету», «Більшовик», «Пролетарська правда», «Пролетар», журналів «Голос друку», «Кіно», «Західна Україна», «Життя й революція». Хронологія перших публікацій та їх кількість свідчать, що статті, рецензії з-під пера Григорія Косинки з'являлися лише принагідно. У 1922—1925 рр., працюючи в редакції «Нової громади», усю увагу він зосереджував на художній творчості. Ці матеріали розміщено за хронологією, що допомагає робити додаткові узагальнення. Скажімо, фейлетони, нариси, надруковані в газетах «Боротьба» й «Більшовик», свідчать: Григорій Косинка в Києві вів активне громадське життя, відгукувався на пореволюційні настрої. Його полемічна стаття «Мистецтво праці», як і ювілейні матеріали про І. Франка, М. Драгоманова, В. Еллана-Блакитного, актуалізує важливі тодішні акценти в царині культурологічній. Привертає увагу рецензія Григорія Косинки на поезію херсонського письменника Миколи Чернявського, якого називає «тихим замріяним романтиком "ясних зір" минулого» [4, 309]. Загалом, у статтях чи рецензіях, присвячених мистецтву, літературі, він вправно, досить фахово оцінює розглянутий матеріал, наголошуючи, наприклад, на вторинності тем, мотивів, художніх засобів. Такими є стаття про твори Калістрата Анищенка, рідного дядька по матері, написана в рік його смерті. Чи рецензія «Дружні нотатки» на книгу «Хлопські гаразди» П. Козланюка, котрого називає «талановитим учнем» Стефаника, однак наголошує на таких недоліках, як «фейлетонність», публіцистичність і «літературщина». Водночас із інших матеріалів цієї книжки довідуємося, що Григорій Косинка читав напам'ять селянам Київщини оповідання «В селі» П. Козланюка. У двох статтях, знайдених у редагованому М. Бажаном журналі «Кіно» (1927), він роздумує про переваги й особливості театру і кіно, не надаючи переваги жодному, про мистецтво кіносценарію, до якого прилучалося чимало тодішніх письменників.

Уважно вчитуючись у зміст його листа до дружини від 30 грудня 1931 р., де йдеться про її приїзд до Харкова на кінематографічну практику, неможливо проминути ось ці рядки: «Не забудь захопити мені усі мої фейлетони з кіно-преси. Там було, на мою думку, декілька путніх фейлетонів, що їм слід дати дорогу» [4, 359]. Очевидно, у май-

бутньому варто пошукати й інші його статті, рецензії (до прикладу, у газетах ВУФКУ «Кіно-тиждень», «Кіно-газета» та ін.), що сприятиме відкриттю для історії національної культури ще одного тодішнього діяча українського кіномистецтва 1920-х років — Григорія Косинки.

Загалом, розділ «Епістолярні монологи і діалоги» змістовим, інформаційним наповненням дуже щедрий, розмаїтий. Упорядникові вдалося з різних джерел розшукати чимало вцілілих листів (автографів чи копій) письменника, часом навіть із відповідями адресатів, скажімо В. Винниченка чи С. Васильченка (цього матеріалу тут найбільше). Деякі листи знайдено у справах-формулярах ГДА СБУ. С. Гальченко вже опублікував їх у виданні «Григорій Косинка» із серії «Митці на прицілі» [1].

Серед адресатів прозаїка — О. Кобилянська, М. Івченко, О. Слісаренко, Б. Антоненко-Давидович, М. Ледянко, дружина, брат Андрій та ін. Його листи до С. Васильченка (від 25 травня 1927 р.), В. Підмогильного (без дати), Т. Петрівського (від 13 лютого 1924 р.), М. Івченка (від 9 травня 1922 р., 20 листопада 1925 р.), М. Ледянка (від 14 березня й 18 листопада 1928 р.), а також лист П. Тичини до нього (від 4 липня 1926 р.) друкуються вперше.

Уцілілий епістолярій, крім цінних, часом нових відомостей про 1920-ті роки, розгортає широке поле для роздумів. Зокрема, довідуємося, що Григорій Косинка наполегливо турбувався виданнями, гонорарами, пенсією хворого, постарілого С. Васильченка. З різних листів можна дійти висновку, що для нього робота, пов'язана з кіно, не була аж такою важливою, часом і обтяжувала, особливо коли його «переманювали» до Харкова (що тривало постійно). Вражає, як щиро він любив Київ («Це місто мені, мов той найкращий спомин з дитинства, так люблю я Київ» [4, 353]; «...люблю київські клени і — баста» [4, 327]; «Правда, живу я добре, але часто скучаю за Києвом» [4, 361] — подібне знайдемо в листах до В. Винниченка, М. Івченка та ін.).

Загалом же, зібраного в цій книжці епістолярного матеріалу достатньо для окремого есе, основаного на конкретному, розширеному коментуванні багатьох подій, фактів, натяків, назв, а також емоцій і роздумів, про що пише як Григорій Косинка, так і його побратими-сучасники.

Дуже бракує тут хіба листів до нього Калістрата Анищенка. Звісно, тривалий діалог між ними можна лише уявляти як розмову між учителем і учнем. К. Анищенко постійно стежив за розвитком таланту племінника, впливав на нього, до прикладу, радив залишити «вправи в поезії», багато працювати, а головне — «іти власною стежкою, керуючись власним, нутряним компасом та пильно вдивляючись у життя» [2, 155], а також навертав до драматургії, прози, зокрема й «великої». Не всіма порадами той устиг скористатися, але деякі стали йому дороговказом: Григорій Косинка ні перед ким не прогинався, розумів і реально сприймав ситуацію, в якій перебувала вся тодішня українська література, до останньої миті не зрадив самого себе. І в цьому можна переконатися, особливо з фрагментів розсекречених і відкритих для ознайомлення матеріалів з архівів ГДА СБУ (повніше їх надруковано у виданні «Григорій Косинка» із серії «Митці на прицілі» [1]).

Спогади запропоновані в цій книжці досить вибірково; у збірнику, впорядкованому Т. Мороз-Стрілець, їх було на зо два десятки більше. І кожен із них вартий уваги дослідника. Однак хотілось би побачити тут і спогади Юрія Клена «Кілька зустрічей з Косинкою» (у коментарях цитовано їх фрагмент із нью-йоркського видання 1955 р.): у них красномовна кожна деталь. Також досить важливі спогади й Таїсії Коваленко, рідної сестри дружини Євгена Плужника, яка постійно перебувала в близькому оточенні «Ланки»-МАРСу (надруковані 1988 р.). Тому на майбутнє добре

було би підготувати окрему книгу спогадів про Григорія Косинку, доповнивши її статтями, прижиттєвими рецензіями 1920-х — початку 1930-х років, що вже раритетні.

Отож, нині рецензована книжка буде цікавою знахідкою і для сучасного читача, котрий дедалі більше довіряє документальним виданням, і для дослідника, який візьметься до написання «літопису життя і творчості Григорія Косинки» — одного з найпоказовіших фрагментів українського літературного процесу 1920-х — початку 1930-х років. Одне зі свідчень, що це потрібно — щирий інтерес сучасної молоді до творів цього письменника (ідеться про малярську рефлексію на новелу «Серце» української художниці Євгенії Сокіл, яка живе в Мюнхені).

ЛІТЕРАТУРА

1. Григорій Косинка / передмова, упорядкув. та прим. С. А. Гальченка; худож.-оформлювач Р. В. Варламов. Харків: Фоліо, 2018. 508 с.: іл. (Митці на прицілі).
2. З листів К. Анищенка до Гр. Косинки / публ. М. Наєнка // Вітчизна. 2003. № 9—10. С. 151—155.
3. *Косинка Григорій.* Гармонія. Оповідання. Публіцистика. Спогади про Григорія Косинку. Київ: Дніпро, 1988. 604 с.
4. *Косинка Григорій.* Повна збірка творів. Документи. Спогади / пер., упор. та прим. С. Гальченка. Київ: Вид-во «Саміт-книга», 2019. 744 с.

Раїса МОВЧАН
м. Київ

Отримано 9 червня 2021 р.

VADEMECUM ФРАНКОЗНАВСТВА

Легкий М. Проза Івана Франка: поетика, естетика, рецепція в критиці / ДУ «Інститут Івана Франка НАН України»; Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів, 2021. 608 с.

На початку 1990-х років Іван Денисюк «найстабільнішим» жанром у франкознавстві назвав проблемно-синтетичну монографію про окремі роди, жанри й види художньої творчості письменника та про певні сфери, у яких себе проявив цей видатний суспільний діяч і мислитель. Микола Легкий упродовж двох десятиліть завзято освоював фактографічний матеріал і теоретичні ідеї наукового пізнання всієї прози Івана Франка. Підсумком стала ця направду етапна монографія, написана на засадах оригінальної інтерпретаційної матриці-моделі, що дозволило дефрагментувати і заново сфокусувати велику частину фактажу і тлумачень, рецепцій та концепцій у цілісну теоретико-літературознавчу панораму.

Для масштабного і глибокого представлення наукової проблеми необхідною є зміна й розвиток парадигматики пізнання, що дозволяє вивести предмет дослідження на новий якісний рівень, дати ефект стереоскопічного бачення. Або, як прийнято метафорично описувати такі студії, варто застосувати багатовимірні проєкції в цілісному студіюванні всього епосу І. Франка. У своєму дослідженні М. Легкий вивів нову методологічну формулу, поклавши в її основу аксонометричний підхід. Як зазначає автор в анотації, такий принцип дав змогу збагнути видозміни письменницької методики й методології моделювання художнього світу, виявити поетикальні особливості текстів, розкрити їх ідейно-естетичний та змістово-формальний потенціал, з'ясувати тематичну, жанрову, наративну, структурну, семіотичну, стильову специфіку. У монографії, яка є основою габілітаційної докторської роботи, проаналізовано всю траєкторію прози І. Франка — від учнівських начерків та романтично-готичного роману до модерністських творів початку XX ст. Щодо рецепції Франкової прози, то М. Легкий реалістично й раціонально зазначає, що в книжці розкриті лише її особливості в прижиттєвій критиці, до 1916 р. включно. Проте хронологічні межі, безперечно, порушено, адже увага дослідника зосереджена не тільки на рецензіях, літературних портретах, історико-літературних працях, порівняльних студіях, передмовах, бібліографічних замітках, листах, спогадах, анонсах, щоденникових записах, цензурних матеріалах, некрологах, принагідних

згадках про сприйняття літературною критикою і читачами прози І. Франка за життя письменника.

Рецензована монографія — вагомий результат тривалих і плідних наукових пошуків із застосуванням оригінального авторського підходу та сучасного методологічного інструментарію. Предмет і об'єкт дослідження обрано співмірно до масштабів концептуальної схеми докторської дисертації. Огляд та оцінку праць дослідників прози І. Франка проведено у двох ракурсах — діахронічно й синхронічно. Прикметною рисою автора монографії є філософсько-естетична та філологічна ерудиція, високий рівень професійних знань історика й теоретика літератури. Чітка структура, посутні висновки, покажчик художніх творів та наукових праць І. Франка засвідчують академічність та інші ознаки якісного наукового стилю франкознавця.

На початку дослідження М. Легкий розкриває особливість застосованого ним аксонометричного підходу:

> Прозові твори Івана Франка розглядаємо в часовій послідовності (за хронологічним принципом), дотримуючись також естетично-стильового (романтизм і ґотика, натуралізм, модернізм), персонажно-тематичного (твори з життя робітників, селян, ремісників, міщан, шляхти, інтелігенції), сюжетно-тематичного (історичний, любовний, педагогічний, авторефлексійний сюжети) та генологічного (жанрового) принципів (роман, повість, повістка, оповідання, новела, нарис, притча, казка, есе, фрагментарні жанри) [2, 21].

Справді, для літературознавчої методики науковця характерне, образно висловлюючись, творення просторових фігур, схем, комбінацій, що мають стереометричний ефект і властивості, та переведення їх у наочну й зрозумілу «площинну» форму. Аналізуючи масив Франкової прози, дослідник маркує важливі й визначальні точки, обирає аксонометричний масштаб та «осі» просторової (жанрової, тематичної, образної та ін.) системи координат і вибудовує свою наукову парадигму, переважно ізометричну чи диметричну (принаймні він сам так скромно стверджує), відмежовуючись від триметрії, за якої всі *коефіцієнти спотворення* просторової проєкції різні. Отже, у книжці головно реалізовано методологію класичної ортогональної аксонометрії, оригінально зафіксовано жанрову поліфонію за допомогою паралельних, а подекуди й косокутних (бо ж художню літературу неможливо «загнати» виключно в Декартову систему координат) проєкцій і на цій основі типологізовано весь корпус епосу І. Франка. Звісно, стосовно класичної прози виправданою є канонічна генологічна інтерпретація, однак подекуди М. Легкий показує новаторство жанрової трансформації та модифікації в доробку класика, указує на явище жанрової комбінаторики і трансформативності, що набуло особливого значення в сучасній постмодерністській жанрології. Йдеться, зокрема, про антиаксонометричну концепцію «включеного жанру» Аластера Фаулера, нові генологічні схеми (архіжанр, метажанр) та ідеї транстекстуальності Жерара Женетта. Про практичні проблеми аксонометричних побудов франкознавець зазначає:

> Класифікувати й типологізувати прозові твори І. Франка — означає знайти в них гомогенні й співмірні аспекти, за тим чи тим критерієм розчленувати прозовий масив на менші, дрібніші групи (класи, цикли), щоб відтак синтезувати здобуті результати задля нових наукових пошуків. Друга проблема полягає у виборі критерію класифікації. Їх, на наш погляд, є кілька: а) тематично-проблемний; б) генологічний; в) стильовий; г) наратологічний; ґ) структурний; д) номенологічний; е) імагологічний; є) топографічний [2, 33].

Вичерпні авторські генологічні дефініції Франкових художніх текстів — ще одна прикметна перевага наукового дослідження М. Легкого: «"Петрії і Добощуки" — авантюрно-пригодницький романтично-ґотичний роман (пізньоромантичний у контексті української літератури) із натуралістичними стильовими вкрапленнями та за-

програмованими соціальними тенденціями — перший завершений роман І. Франка і перший такого ґатунку твір в українському письменстві» [2, 76]. Щодо використання в книжці аналітичної стратегії математичної (геометричної) галузі, то це виправдано попереднім успішним міждисциплінарним досвідом автора у філологічних студіях.

Досконале володіння польською мовою М. Легкого — ще одна з інструментальних складових глибокого проникнення в мікро- і макросвіт Франкового індивідуального художнього стилю та позиціонування його прози не тільки в українському літературному контексті, а й у загальноєвропейському. Надзвичайно кваліфікованим видається аналіз першоджерел, зосібна польськомовних художніх текстів письменника та їх рецепції в польській періодиці. Йдеться не тільки про знання мови, а й про обізнаність із літературним та суспільно-політичним контекстом польської і загальноєвропейської культури, без чого відчитати «цілого» І. Франка неможливо.

На високому фаховому рівні витримані емпірико-фактологічний, пояснювальний текст, науковий «тезаурус» розвідки М. Легкого. Суперлативи в оцінках тут зовсім не зайві, адже стосуються не стільки й не тільки рецензованої монографії, як фактично трьох десятиліть копіткої і скрупульозної роботи автора в колективі львівського Інституту Івана Франка НАН України. Вагомою є співпраця дослідника у виданні додаткових томів до Зібрання творів І. Франка в п'ятдесяти томах та покажчика купюр (М. Легкий є науковим редактором, відповідальним секретарем, упорядником, автором передмови та коментарів); йому належить і наукове редагування енциклопедичного тому «Проза і драматургія Івана Франка» для Франківської енциклопедії, і організаторська діяльність на посаді завідувача відділу франкознавства Інституту Івана Франка НАН України з 2002 р.

З-поміж дрібних фактологічних деталей варто уточнити, що головним персонажем Франкового мемуарного твору «Гірчичне зерно» не є «учитель Дрогобицької гімназії» [2, 59, 67, 90, 443—444]. Франц Лімбах названий в оповіданні «інтелігентним пролетарем», у минулому — дрібним чиновником (натомість дослідники-документалісти наводять непідтверджені факти про те, що Франц «був вінкель-адвокатом, тобто займався покутним писарством» [1, 229]). Письменник наголошував у творі, що не йдеться про «чоловіка, дійсно зацікавленого літературою, при тім не жадного ерудита, не фахівця, не шухляди, напханої старими паперами» [3, 323]. Учителем був Йозеф Лімбах, син Франца, добрий знайомий І. Франка.

Високі наукові якості та енциклопедичний характер рецензованої монографії дозволяють сподіватися, що вона набуде статусу справжнього *vademecum українїста* — незамінної книжки для дослідників культурної простороні І. Франка, який справді «кличе з собою» і є *літературним словником* українського письменства епохи романтизму, позитивізму та модернізму. Цінне дослідження М. Легкого неодмінно буде не тільки «підручною книжкою» для франкознавців, а й справжнім підручником для студентів-гуманітаріїв.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Горак Р., Гнатів Я.* Іван Франко: док. біографія. Кн. 3: Гімназія. Львів: Львівський літературно-меморіальний музей Івана Франка, 2002. 355 с., [6] арк. фотоіл.
2. *Легкий М.* Проза Івана Франка: поетика, естетика, рецепція в критиці / ДУ «Інститут Івана Франка НАН України»; Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів, 2021. 608 с.
3. *Франко І.* Гірчичне зерно (Із моїх споминів) // *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. Т. 21. Київ: Наукова думка, 1979. С. 316—332.

Володимир МИКИТЮК
м. Львів

Отримано 21 квітня 2021 р.

СИСТЕМНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРО УКРАЇНСЬКУ РИМУ

Мовчун Л. В. Українська рима в системі мови і в мовній практиці: монографія. Київ: Інститут української мови НАН України, 2020. 472 с. (Серія «Студії з українознавства»).

Монографію Лариси Мовчун, котра в поезії відома як Леся Мовчун, присвячено римі. Рима — одна з «демаркаційних ліній» між віршем і прозою чи різними типами вірша. Скажімо, регулярна рима в тексті, записаному прозою (без графічного поділу на строфи), дає підстави кваліфікувати текст як *позірну прозу*. Епізодична дієслівна рима в астрофічному тексті зі змінним ритмом вирізняє думовий вірш від верлібру, котрий має змінний ритм, але рими позбавлений. Однак відсутність рими не є достатньою підставою, щоби кваліфікувати текст як прозу, свідченням чому — *білий вірш* (строфічний вірш зі сталим ритмом) і верлібр (астрофічний вірш зі змінним ритмом), а наявність рими не завжди сигналізує, що перед нами вірш (свідчення цьому — приказки і прислів'я; останні, щоправда, дехто з дослідників визначає як моновірш). Але окремий віршовий рядок іще не є віршем. Текст можна кваліфікувати як вірш, якщо в ньому є мінімальна ритмічна / строфічна / римова системність.

Усе викладене вище вказує на потребу чіткіше пояснювати кожний термін, окреслювати межі його застосування та функції позначеного ним явища. Цьому завданню підпорядковано рецензовану монографію. Будучи лінгвістом, авторка окреслює риму від перших спроб систематизації («Дефініювання рими й розбудова її теорії», «Визначення рими в староукраїнський період») до дефініцій поняття в сучасний період (підрозділ «Визначення рими в контексті її сучасних концепцій»). Діахронний зріз довжиною в п'ять століть (XVI—XX) дає змогу виокремити різні розуміння центрального поняття.

Найпоширеніше з них обмежує риму *кінцево-звуковою подібністю слів*, ототожнюючи її з флексією в мовознавстві та з клаузулою у віршознавстві; хоча, як відомо, клаузула — це закінчення віршового рядка (і римованого, і неримованого) після останнього наголосу, а позицією флексії рима не обмежується, охоплюючи не лише суфікси, а й префікси. Зі сказаного випливає розуміння рими як *звукової*

подібності слів без прив'язки до кінцевої позиції (рима охоплює початкові та внутрішні співзвуччя слів). Оскільки йдеться про співзвуччя, риму співвідносять із рівнем не тільки морфології, а й *фоніки* («фонемокомплекс, спільний для кількох римових слів»). Не забуто в монографії також і дефініції, що пов'язують риму зі *стилістикою* (риторична рима при синтаксичному паралелізмі) та *строфікою* (рима — римова пара / римовий ланцюжок).

Дослідниця подає системне трактування рими з погляду лінгвістики (фоніка, морфологія, лексика, стилістика), та не обмежується ним. Л. Мовчун комплексно підходить до аналізованого явища, ураховуючи не тільки зміну уявлення про точність і приблизність рими та спроби систематизації рим у науковій картині світу (від XVI ст. й до становлення римології у 20-х роках XX ст.), а й образні думки про риму, які висловили поети у віршах (розділ «Поняття рими в науковій і поетичній картинах світу»). Ба більше, учена проводить експеримент із добору *римонімів,* щоби розкрити механізм творення римових кліше *(очі — ночі)* та окреслити філософську проблему *рима і концептосфера, рима як засіб міфологізації та ідеологізації* (*Україна — руїна*, *Україна — соловʼїна*, *Україна — єдина*).

У зв'язку зі сказаним Л. Мовчун вирізняє *концептуальні різновиди рим*: рима-культурема; рима-гносеологема; рима-міфологема; рима-ідеологема; рима-ідіологема, що маркує авторський стиль (ідіостилістику); рима-експресив. Теза про риму-ідеологему підводить до думки, що не всі рими оригінальні (доказ цього — римові кліше), тож потрібно враховувати дискурс, із якого вони постали і в якому функціонують. Л. Мовчун окреслює *дискурсивні різновиди рим*: алюзійна, цитатна (з підвидами: точна, колажна, атрибутивна, самостійна); однократна, повторювана, напівповторна, варіаційна; задана — для оригінального і перекладного текстів; відмовна.

Розділ «Рима в системних зв'язках» демонструє існування рими на рівні лексем (оказіональні рими: «дзеньки-бреньки»), словосполучення («дорога розлога»), фразеологізму («за царя Панька, як була земля тонка»), дискурсу (загадка і відгадка) і виводить її за межі вірша в контекст мовної практики (розмовний дискурс і фольклор: приказки, прислів'я).

У розділі «Типологічний аналіз українських рим» Л. Мовчун пропонує розгорнуту типологію рим на основі мовних ознак рими у структурному, семантичному, функціональному, лінгвокультурному й когнітивному вимірах: 1) за наявністю відхилень від звукової тотожності (точна, неточна, приблизна, римоїд); 2) за якістю відхилень від звукової точності (асонансна, консонансна; нарощена, усічена; заміщена, випадна, переставна; різнонаголошена, нерівноскладова, анафорична, контурна, розпорошена); 3) за якістю співзвуччя (відкрита, закрита; бідна, багата, глибока, панторима; достатня, недостатня); 4) за обсягом співзвучних елементів — фонем (монофонемна і поліфонемна), складів (моносилабічна, дисилабічна та ін.); місцем наголосу (окситонна, парокситонна, пропарокситонна, гіпердактилічна, супергіпердактилічна); 5) за графічно-акустичною ознакою (акустична, формально-акустична, акустично-графічна, графічно-акустична, формально-графічна); 6) за граматичною ознакою (граматично однорідна, граматично неоднорідна з підвидами: мономорфемна, поліморфемна, диференційно-морфемна); 7) за формально-лексичними ознаками (проста, складена, поглинена); 8) за лексико-семантичними ознаками (тавтологічна, омонімічна, синонімічна, антонімічна); 9) за лексично-естетичними ознаками (бідна, багата, банальна, відносно оригінальна, абсолютно оригінальна); 10) за експресивною ознакою (урочиста, жартівлива, комічна, глузлива, зневажлива); 11) за стилістичною маркованістю (рима-образ, рима-луна, рима-апасіопеза риторична, каламбурна, макаронічна,

анжамбеманна, апокопована); 12) за жанрово-стильовими ознаками (книжна, поетична, фольклорна з підвидами: розмовна, народнопоетична); 13) за рядково-строфічним параметром (регулярна, нерегулярна, випадкова; рядкова, строфічна; початкова, внутрішня, кінцева та їхні поєднання; суміжна, перехресна, кільцева, терцинна, кватернарна, квінтарна, секстина, септима, октава, децима, змішана; рефренна, суцільна повторюваність співзвуччя).

Запропонована класифікація враховує віршознавчі (клаузула і строфіка) та мовознавчі аспекти, зокрема фоніку (якість співзвуччя, обсяг співзвуччя, графічно-акустична відповідність), морфологію (види рим за граматичною ознакою, поняття *римема* та *римове ядро*), лексику (формально-лексичні, лексико-семантичні ознаки), синтаксис (місце рими в рядку), стилістику (стилістична маркованість, експресивність, жанровість).

Недоліком її є нечіткість дефініції окремих категорій: приміром, макаронічна й каламбурна рими цілком можуть належати до рим за експресивною ознакою, а рималуна — сигналізувати як про книжну традицію барокових віршів, так і про поетичну чи народнопоетичну, де слово-луна — відгадка на фольклорну або авторську загадку. Анжамбеманна рима може актуалізувати різні стильові традиції (футуризм XX ст., морфемний поділ, що виявляє додаткову семантику слова в поезії XXI ст.).

Попри зазначені нюанси, застосований у монографії підхід забезпечує всебічний опис рими та її функцій у тексті (у мовній практиці), стає підставою докладної типології (рима в системі мови), виводить лінгвістичне дослідження на віршознавчі (рима і стилістика вірша; рима і строфіка; рима і клаузула) та філософські (рима і концептосфера, римові кліше як засіб міфологізації та ідеологізації свідомості мовців) проблеми.

Поданий дослідницький підхід тяжіє до *комплексного* (його вважала продуктивним іще в 1970-х роках віршознавець Галина Сидоренко). Тож коли Л. Мовчун пише про риму-ідіологему, що маркує авторський стиль, вона не залишає осторонь опису лексикографічного (розділ «Лексикографічний опис української рими: теорія, історія, практика»), без якого годі скласти повне уявлення про римарій окремого автора чи сукупності авторів певного періоду. Учена працює і з комп'ютерними словниками рим, і з рукописами, уводячи в науковий ужиток рукописні словники рим Івана Котляревського, укладені Іваном Гуриним і Володимиром Лутковським.

Комплексність і ґрунтовність студії Л. Мовчун визначає її актуальність для української філології. Монографія стане в пригоді мовознавцям, віршознавцям, лексикографам, соціологам літератури і тим, хто цікавиться психологією творчості та пише поезію.

Надія ГАВРИЛЮК
м. Київ

Отримано 25 лютого 2021 р.

В ІНСТИТУТІ ЛІТЕРАТУРИ

НАУКОВИЙ ВЕБІНАР «З ІСТОРІЇ ВИВЧЕННЯ ШЕВЧЕНКОВОЇ ТВОРЧОСТІ»

Відділ шевченкознавства 7 вересня 2021 р. провів черговий вебінар. Його темою стала історія вивчення доробку й життя поета. У доповіді *А. Калинчук* «Шевченкова творчість в інтерпретації Василя Щурата» наголошено на оригінальності студій дослідника, відзначено його внесок у розвиток шевченкознавства. Співробітниця відділу зосередилася на статтях В. Щурата, присвячених поезії Шевченка (зокрема «Шевченків "Іван Підкова"», «Шевченкове посланіє Гоголю», «Тріумф Шевченкової "Відьми"»), наголосивши, що науковець здійснив новаторське для свого часу прочитання окремих текстів та провів цікаві паралелі (наприклад, із малярською спадщиною в праці «Шевченкова поема надії»). А. Калинчук проаналізувала також особливості досліджень В. Щурата про перегуки творчості Шевченка з польською літературою. *О. Боронь* у повідомленні «Коли опонентам бракує доказів: дискусія щодо гаданого мешкання Шевченка на Пріорці» продовжив полеміку щодо версії про поетове перебування на Пріорці в Києві влітку 1859 р. На думку доповідача, після почасти датованого в мемуарах сучасників гостювання Шевченка в різних осіб до задокументованого від'їзду в нього не залишалося часу мешкати на Пріорці. Спростовано заперечення, оприлюднені в газетних публікаціях Надії Наумової. У дискусії взяли участь Г. Карпінчук, І. Приліпко та ін.

Євгенія ЛЕБІДЬ-ГРЕБЕНЮК
м. Київ

Отримано 7 вересня 2021 р.

ЛІТОПИС ПОДІЙ

ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКА АКАДЕМІЯ «КРАЇНА ФРАНКІАНА» РОЗШИРЮЄ СВОЇ КОРДОНИ

105-й річниці від дня смерті Івана Франка була присвячена IX літературно-мистецька академія «Країна Франкіана», яка проходила 25—31 травня ц. р. Вона відкрилася 25 травня в Києві в Музеї видатних діячів української культури, де відбулась науково-практична конференція «Іван Франко у XXI ст.: виклики та перспективи». Конференція була організована Київським національним університетом імені Тараса Шевченка, Львівським національним університетом імені Івана Франка, Дрогобицьким державним педагогічним університетом імені Івана Франка, Музеєм видатних діячів української культури та Державним історико-культурним заповідником «Нагуєвичі». На конференції були присутні науковці з Києва, Львова, Дрогобича, Білої Церкви, Таврійська, Калуша, а також професор Інституту славістики Віденського університету М. Мозер.

26 травня академія «Країна Франкіана» продовжила свою роботу в Дрогобицькому педагогічному університеті. Її учасники оглянули книжкову виставку «Іван Франко: "Давнє і нове"», а також прослухали лекцію професора Б. Якимовича (Львів) «Факсимільні перевидання творів Івана Франка й класиків української літератури: забаганка колекціонерів чи потреба вітчизняної культури». Важливою подією стала всеукраїнська наукова франкознавча інтернет-конференція «Нагуєвицькі читання» («Творчість Івана Франка: актуалізація провідних концептів»), модерована професором П. Іванишиним. Завершилася академія цього дня науково-практичною конференцією-презентацією в режимі онлайн «Іван Франко в інтелектуальному просторі слов'янських народів».

У третій день академії в Державному історико-культурному заповіднику «Нагуєвичі» відбувся ІІ міжнародний з'їзд архівістів та хранителів музеїв «Спадщина Івана Франка в контексті досліджень проблем історії, культури й музеєзнавства від найдавніших часів до сучасності».

28 травня вшанування пам'яті Івана Франка розпочалося громадською панахидою біля пам'ятника письменникові в Дрогобичі, де слово взяв лауреат Національної премії імені Тараса Шевченка професор Г. Штонь (Київ).

Цікавою і змістовною була онлайн-лекція «Кіноепос Івана Франка: педагогічний ракурс» В. Микитюка (Львів), яка відбулася 29 травня. Цього ж дня в музеї «Дрогобиччина» вшанували пам'ять професора О. Вишневського, дослідника творчої спадщини Івана Франка. Його наукова розвідка «Педагогічні погляди Івана Франка у світлі актуальних завдань сучасної української освіти» ввійшла як передмова до збірника «Франко про освіту та виховання», упорядкованого й виданого Г. Сабат.

У завершальний день «Країни Франкіани» майстер-клас «Моя Франкіана» провів народний артист України С. Максимчук. Г. Штонь прочитав лекцію «Іван Франко і нова українська література», а також розповів про своєю п'єсу «На спаді віку», де йдеться про останні роки життя Івана Франка. Учасники академії оглянули виставки Р. Хайрулліна «Іван Франко... мова нумізматики» та В. Галика «Франкіана у поштовій і непоштовій марці в Україні та за кордоном». У ліцеї № 1 ім. І. Франка відбулась літературна кав'ярня «Іван Франко мовами народів світу». Яскравим акордом академії стала презентація ювілейного біобібліографічного покажчика професорки-франкознавиці Г. Сабат в актовій залі університету.

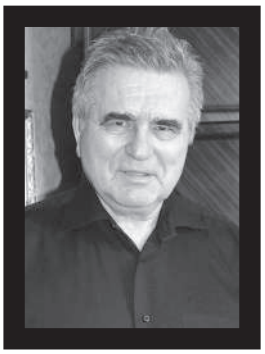
Підсумовуючи ІХ літературно-мистецьку академію «Країна Франкіана», ректорка ДДПУ Н. Скотна наголосила, що ця поліфонічна акція була спробою наблизити творчість нашого геніального земляка до сучасника.

Василь ЗВАРИЧ, Петро САБАТ
м. Дрогобич

Отримано 18 червня 2021 р.

НЕКРОЛОГ

ГРИГОРІЙ МАКСИМОВИЧ ШТОНЬ



23 жовтня 2021 р. на 81-му році життя відійшов у вічність Григорій Максимович Штонь — поет, прозаїк, драматург, літературний критик, сценарист, художник, доктор філологічних наук, професор. Почесний доктор Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Григорій Штонь народився 13 березня 1941 р. в селі Вербовець Лановецького району Тернопільської області. 1967 р. він із відзнакою закінчив філологічний факультет Дрогобицького державного педагогічного інституту, в який вступив, приїхавши з атестатом зрілості з далекого Сибіру. Три роки вчителював у дрогобицьких середніх школах № 3 і № 8.

У 1970 р. Г. Штонь вступив до аспірантури Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, де після захисту кандидатської дисертації в 1973 р. став молодшим науковим співробітником, згодом — старшим науковим співробітником відділу літератури XX ст., з 1999-го по 2000-й — провідним науковим співробітником. Два роки (1993—1994) був заступником головного редактора журналу «Слово і Час», з 1994-го по 1999-й — заступником директора з наукової роботи. 1998 р. вчений захистив докторську дисертацію «Духовний простір української ліро-епічної прози». Від 2001 р. доля пов'язала професора Г. Штоня з кафедрою історії української літератури і шевченкознавства Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

З-під пера дослідника вийшло понад 200 літературно-критичних і наукових праць, монографій, присвячених творчості багатьох українських письменників.

З 1982 р. Г. Штонь — член Національної спілки письменників України. 1996 р. він стає лауреатом Державної премії України імені Т. Г. Шевченка, 2001-го та 2002-го — лауреатом премії «Коронація слова». Автор поетичних збірок «Візії» (1995), «Затока лун» (1999), книжок прози «Пастораль» (1989), «Тернова мушля» (1997), дев'ятьох романів, двох книжок п'єс, а також документальних кіносценаріїв та сценаріїв до художніх фільмів (в одному з яких — «Стрічені світанки» — реалізував юнацьку мрію про акторство, зігравши воїна УПА). Його живописна творчість експонувалася на художніх виставках. Ось такий різноманітний у своєму творчому вимірі був Григорій Штонь. Вічна йому пам'ять і слава!

ЗМІСТ ЖУРНАЛУ «СЛОВО І ЧАС» ЗА 2021 РІК

СТАТТІ, ДОСЛІДЖЕННЯ, РОЗВІДКИ

Барабаш Юрій. Бунін і Гоголь: український чинник, або Між Орловщиною і Провансом ..... № 4 ..... с. 3—22
Боронь Олександр. Обґрунтування назви Шевченкової сепії 1846 р. з київським краєвидом ..... № 3 ..... с. 83—85
Боронь Олександр. Ресторани і трактири в Шевченковій повісті «Художник» (з нових коментарів) ..... № 2 ..... с. 35—52
Василенко Вадим. «Сеньйор Ніколо» Юрія Косача і гоголівський текст в українській літературі XX століття ..... № 1 ..... с. 87—104
Василенко Вадим. У світі навиворіт: божевілля як тема і сюжет ..... № 4 ..... с. 57—75
Ватажко Ельвіра. Поняття «метатекстуальність» і «метаоповідь» у літературознавчому дискурсі ..... № 2 ... с. 100—109
Волковинська Інна. Україномовні переклади елегії Поля Верлена «Il pleure dans mon cœur»: інтермедіальний аспект ..... № 4 ..... с. 23—39
Ворок Христина. У пошуках життєвого досвіду та мудрості (художня своєрідність казки Івана Франка «Як пан собі біди шукав») ..... № 5 ..... с. 58—74
Гаврилюк Надія. «Радуйся, Маріє!»: модифікація молитви прослави у Віри Вовк і Павла Тичини ..... № 1 ..... с. 72—86
Галета Олена. Поет на другому березі: процесуальність письма у прозі Богдана Ігоря Антонича. Стаття перша ..... № 1 ..... с. 56—71
Галета Олена. Поет на другому березі: поетика афекту у прозі Богдана Ігоря Антонича. Стаття друга ..... № 2 ..... с. 53—67
Гладун Дарина. Інтермедіальне перекодування творів Гео Шкурупія у відеоперформансах Семінару творчої молоді 2020 р. ..... № 6 ..... с. 52—65
Григорчук Юлія. Інтерпретація біблійного прототексту в романі Леоніда Мосендза «Останній пророк» ..... № 3 ..... с. 60—75
Грицик Людмила, Мчеделадзе Іване. Сучасна грузинська компаративістика: напрямки досліджень, проблеми ..... № 3 ..... с. 22—36
Гундорова Тамара. «Блакитна троянда» Лесі Українки: психіатрія, біографія і сексуальність (із додатком: Леся Українка. «Крафт-Эбинг. Психиатрия». Выписки) ..... № 1 ..... с. 3—21
Дагович Тетяна. Право і релігія в драматичній поемі Лесі Українки «Адвокат Мартіан» ..... № 1 ..... с. 39—55
Даниленко Людмила. «Продовольчі експедиції» та «авоська»: споживчі пристрасті «homo sovieticus» у сучасній прозі ..... № 3 ..... с. 48—59
Дронь Катерина. «Отак тридцять літ тому було б вам зазирнути до Бориславa...»: аналіз та інтерпретація оповідання І. Франка «Полуйка» ..... № 5 ..... с. 40—57
Кабкова Ольга. Треворова адаптація Джойсового імпульсу ..... № 3 ..... с. 37—47
Колошук Надія. Поетичне трикнижжя Івана Гнатюка початку 1990-х років: чому Україна не почула пророка «нового літочислення»? ..... № 2 ..... с. 68—82
Кондратьєва Світлана. «Завойовники» Юрія Яновського: автор у пошуках назви твору ..... № 3 ..... с. 76—82
Легкий Микола. Фейлетон Івана Франка «Доктор Бессервіссер»: мотиви появи та полеміка навколо нього ..... № 5 ... с. 118—122
Мойсієнко Анатолій. Мистецький синтез у шахосонеті ..... № 4 ..... с. 76—96
Мороз Лариса. Іронічний Григір Тютюнник (деякі спостереження) ..... № 6 ..... с. 38—51
Нога Геннадій. Київське літописне зведення XII ст.: автор у пошуках героя ..... № 4 ..... с. 97—116
Пашко Оксана. Історик літератури Агапій Шамрай: текст, твір та оточення ..... № 5 ..... с. 75—100
Поліщук Володимир. Пантелеймон Куліш у долі й творчості Михайла Старицького (до постановки проблеми) ..... № 3 ..... с. 3—21
Приліпко Ірина. Конфлікт «Свій—Чужий» у драматургії Лесі Українки: етнонаціональний та світоглядний аспекти ..... № 1 ..... с. 22—38
Романов Сергій. Любовні історії епохи модерн. Лариса Косач, Ольга Кобилянська: віддзеркалення ..... № 4 ..... с. 40—56
Саєнко Валентина. Баркарольний принцип композиційно-жанрової організації «Берестечка» Ліни Костенко ..... № 6 ..... с. 21—37
Салій Олександра. Загублена «намистина» «Зів'ялого листя» ..... № 5 ..... с. 22—39
Смілянська Валерія. Стратегії адресування у текстах Шевченка-повістяра ..... № 2 ..... с. 3—19
Тищенко Анастасія. Тривожна маскулінність фланера: компаративний аналіз романів «Туман» М. де Унамуно і «Записки Кирпатого Мефістофеля» В. Винниченка ..... № 2 ..... с. 83—99

Ткаченко Марія. Особливості виробничої прози в українській радянській літературі: повість Дмитра Бузька «Домни» ... № 6 ... с. 66—81
Турган Ольга. Культурно-історичні епохи як текст у драматургії Лесі Українки ... № 6 ... с. 3—20
Харчук Роксана. Значення Шевченка для формування свідомості українських інтелігентів-постшістдесятників у Російській імперії XIX ст. ... № 2 ... с. 20—34
Швець Алла. Франків поетичний цикл «Скорбні пісні»: аспекти поетики ... № 5 ...с. 3—21
Шувалова Марія. Жанр оповідки в англомовних працях західних теоретиків літератури XX — початку XXI ст. ... № 5 ... с. 101—117

НАПИСАНЕ ЛИШАЄТЬСЯ

Листи Павла Тичини до Арнольда Альшванга
(переднє слово, підготовка текстів та коментарі Ярини Цимбал) ... № 1 ... с. 105—110
Невідомий лист Л. Старицької-Черняхівської до Ю. Тищенка на смерть Лесі Українки
(переднє слово, підготовка тексту та коментарі Валентини Прокіп) ... № 6 ... с. 105—109
Стаття Ю. Шевельова «Поезія Юрія Клена»
(переднє слово, підготовка тексту та публікація Ольги Лучук) ... № 6 ..... с. 82—104
Сучасники і сучасність Михайля Семенка: з критичної спадщини письменника 1920-х років
(переднє слово, підготовка текстів і коментарі Олесі Омельчук) ... № 3 ..... с. 86—103

БІБЛІОГРАФІЯ

Праці співробітників Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України за 2019 р.
(підготувала Тетяна Стальна) ... № 1 ... с. 111—121

РЕЦЕНЗІЇ

Анісімова Ніна. Діалог поезії та філософії екзистенціалізму
[Токмань Г. Українська версія художнього екзистенціалізму: Б.-І. Антонич, В. Свідзінський, Т. Осьмачка в європейському контексті] ... № 4 ... с. 117—122
Гаврилюк Надія. Системне дослідження про українську риму
[Мовчун Л. Українська рима в системі мови і в мовній практиці] ... № 6 ... с. 118—120
Гірняк Мар'яна. Літературознавчі рефлексії серед поезії гірських пленерів
[«Поезії дивні чари». Франкознавчі та інші студії] ... № 2 ... с. 113—115
Кочерга Світлана. Danse macabre Олеся Ульяненка: нова візія
[Штейнбук Ф. Під «Знаком Саваофа», або «Там, де...» Ульяненко] ... № 2 ... с. 118—121
Мельник Ярослава. На берегах книжки Євгена Нахліка: короткі рефлексії
[Нахлік Є. Віражі Франкового духу: Світогляд. Ідеологія. Література] ... № 3 ... с. 104—107
Микитюк Володимир. Vademecum франкознавства
[Легкий М. Проза Івана Франка: поетика, естетика, рецепція в критиці] ... № 6 ... с. 115—117
Мовчан Раїса. Оновлений погляд на Григорія Косинку, або Роздуми на полях
[Косинка Григорій. Повна збірка творів. Документи. Спогади] ... № 6 ... с. 110—114
Мороз Лариса. Неможливість залишатися стороннім спостерігачем, або Про працю, перемоги і тривоги [Павличко Дмитро. Спогади. Т. 5; Т. 6] ... № 2 ... с. 116—117
Пилипчук Святослав. Із «секретів» художньої прози Івана Франка
[Легкий М. Проза Івана Франка: поетика, естетика, рецепція в критиці] ... № 3 ... с. 108—111
Смоляк Богдан. Авторитет автора, або Чому книжка варта нагороди
[Палинський В. Час творити. Есеї про поетів, прозаїків, митців] ... № 3 ... с. 112—114
Федорак Назар. Нереалізований проєкт альтернативної України
[Смотрицький Мелетій, архиєпископ. Апологія паломництва до східних країн] ... № 2 ... с. 110—112

В ІНСТИТУТІ ЛІТЕРАТУРИ

Бурлака Галина. VII Текстологічні читання пам'яті Миколи Сиваченка ... № 1 ... с. 123—124
Василенко Вадим. «Феномен Емми Андієвської»: всеукраїнський круглий стіл, присвячений 90-річчю письменниці ... № 3 ... с. 115—116
Є. Л.-Г. Чергові шевченкознавчі семінари ... № 1 ... с. 122
Лебідь-Гребенюк Євгенія. Науковий вебінар «З історії вивчення Шевченкової творчості» ... № 6 ... с. 121
Лебідь-Гребенюк Євгенія. Науковий вебінар «Нові деталі у вивченні образотворчої спадщини Шевченка» ... № 4 ... с. 123
Лебідь-Гребенюк Євгенія. Шевченкознавчий вебінар до сторіччя із дня народження Лариси Кодацької ... № 2 ... с. 122

Сулима Віра. Науковий семінар «Прототекст, текст, контекст: до проблеми інтерпретаційних стратегій дослідження української давньої літератури (X—XVIII ст.)» ..... № 1 ..... с. 125

ЛІТОПИС ПОДІЙ

Віннічук Алла, Крупка Віктор. Конференція «Ігор Костецький і доба» у Вінницькому педагогічному університеті ..... № 1 ..... с. 126
Воронова Анастасія. Круглий стіл «Художній експеримент у культурі та літературі XX століття» ..... № 4 ... с. 124—125
Зварич Василь, Сабат Петро. Літературно-мистецька академія «Країна Франкіана» розширює свої кордони ..... № 6 .... с. 122—123
Матвєєва Тетяна. Конференція «Леся Українка на перехресті культур і часів» ..... № 3 ... с. 119—120
Мукан Анна, Дацюк Катерина. Науково-практична конференція «Історико-культурний і наративний дискурс модернізму» ..... № 3 ... с. 121—122
Нога Геннадій. Про що мовчать і не мовчать щоденники ..... № 2 ... с. 123—124
Олійник Наталія, Шаф Ольга. «Повість про людей»: Валер'ян Підмогильний та його покоління ..... № 3 ... с. 123—124
Яручик Віктор. Міжнародна наукова конференція «Творчість Лесі Українки: національно-культурні коди і європейська традиція» ..... № 3 ... с. 117—118

НАШІ ПРЕЗЕНТАЦІЇ

Барабаш Ю. Чуже—Інакше—Своє ..... № 3 ..... с. 124
Від силабіки до верлібру. Шляхи розвитку українського віршування: до 100-річчя від дня народження Галини Сидоренко ..... № 6 ..... с. 37
Григорчук М. Куди йдеш, Україно?: відгуки, огляди, рецензії ..... № 3 ..... с. 21
Ковацька О. Експериментальні вітрила української прози 20-х років XX століття ..... № 2 ..... с. 67
Когут С. Михайло Рудницький (1889—1975): біобібліографічний покажчик ..... № 1 ..... с. 38
Крізь століття твій голос лунає: збірник матеріалів конференції до ювілею Віри Вовк ..... № 5 ..... с. 74
Мрія у хвилі: мала новогрецька проза кінця XIX — початку XX ст. ..... № 6 ..... с. 51
Наєнко М. Іван Драч — лідер шістдесятництва. Спогад про поета ..... № 5 ..... с. 39
Проблеми поетики творчого доробку Олеся Гончара ..... № 2 .....с. 82
Рудницький Л. Трьома мовами до трьох культур (літературознавчі і культурологічні праці) ..... № 3 ..... с. 59
Сад віршознавчий: збірник до ювілею доктора філології, професора Наталії Василівни Костенко ..... № 1 ..... с. 127
Салій О. Учень, опонент і колега: взаємини Кирила Студинського та Івана Франка ..... № 1 ..... с. 104
Слідчо-наглядові справи Тараса Шевченка. Корпус документів (1847—1859). Факсиміле ..... № 2 ..... с. 34
Стефаник В. Зібрання творів ..... № 3 ..... с. 85
Тарас Шевченко. Текст і контекст. Садок вишневий коло хати ..... № 2 ..... с. 109
Українка Леся. Вже близько рай, Земля обітована... Вибрані твори ..... № 4 ..... с. 125
Українська фольклористична енциклопедія ..... № 3 ... с. 126—127
Харчук Р. Шевченко, його читачі й нечитачі у XIX столітті ..... № 3 ..... с. 125
Шевченківська енциклопедія: Тарас Шевченко та його сучасники ..... № 4 ..... с. 39

НЕКРОЛОГ

Володимир Павлович Мовчанюк ..... № 5 ..... с. 125
Григорій Максимович Штонь ..... № 6 ..... с. 124
Малютіна Наталія, Шевченко Тетяна. Логіка життя: пам'яті Євгена Черноіваненка ..... № 2 ... с. 125—126
Пам'яті Михайла Слабошпицького ..... № 5 ... с. 123—124
Пелешенко Наталія. Обраний словом: пам'яті Володимира Моренця ..... № 5 ... с. 126—127
Світлій пам'яті Лариси Донченко ..... № 4 ..... с. 127
Стальна Тетяна, Штолько Марина. Пам'яті колеги. Марта Соломонівна Ароне ..... № 2 ..... с. 127
Тетяна Георгіївна Свербілова ..... № 4 ..... с. 126

CONTENTS

20TH CENTURY

Olha TURHAN. Cultural Epochs as Text in Lesia Ukrainka's Dramas 3

Valentyna SAIENKO. Barcarole Principle in a Genre-Compositional Organization of "Berestechko" by Lina Kostenko 21

Larysa MOROZ. Ironic Hryhir Tiutiunnyk (Some Observations) 38

DÉBUT

Daryna GLADUN. Intermedial Recoding of Geo Shkurupii's Works in the Video Performances at the Seminar of Creative Youths 2020 52

Mariia TKACHENKO. Features of Industrial Prose in Ukrainian Soviet Literature: the Short Story "Blast Furnaces" by Dmytro Buzko 66

SCRIPTA MANENT

Yu. Shevelov's Paper "The Poetry by Yurii Klen" *(prefaced and compiled by Olha Luchuk)* 82

Unknown Letter of L. Starytska-Cherniakhivska to Yu. Tyshchenko on the Death of Lesia Ukrainka *(prefaced, compiled and commented by Valentyna Prokip)* 105

REVIEWS

Raisa MOVCHAN. An Updated Look at Hryhorii Kosynka, or Reflections on the Margins [Hryhorii Kosynka. Complete Collection of Works. Documents. Memoirs] 110

Volodymyr MYKYTIUK. Vademecum of Franko Studies [Mykola Lehkyi. Ivan Franko's Prose: Poetics, Aesthetics, Reception in Criticism] 115

Nadiia HAVRYLIUK. Systematic Research on the Ukrainian Rhyme [Larysa Movchun. Ukrainian Rhyme in the Language System and Language Practice] 118

IN THE INSTITUTE OF LITERATURE

Yevheniia LEBID-HREBENIUK. Scholarly Webinar "From the History of Studying Shevchenko's Works" 121

OUR CHRONICLE

Vasyl ZVARYCH, Petro SABAT. The Literary and Art Academy "The Country Frankiana" is Expanding Its Borders 122

OUR PRESENTATIONS

FROM THE SYLLABIC Poetry to Free Verse. Ways of Development of the Ukrainian Verse: to the Centenary of Halyna Sydorenko's Birth; DREAM in the Wave: Greek Short Prose of the Late 19th — Early 20th Century 37, 51

OBITUARY

Hryhorii Shton 124

TABLE OF CONTENTS FOR 2021 125