ТЕРНОПІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА

Серія: Літературознавство №42 2015

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Тернопіль 2015

ББК 82.3 (4УКР)
УДК 801.821.161.2
Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство: / За ред. д.ф.н., проф. Ткачука М.П. – Тернопіль: ТНПУ, 2015. – Вип. 42. – 267 с.

У наукових записках представлено праці з актуальнх проблемам історії української та зарубіжної літератур, теорії літератури, компаративістики та наратології. Висвітлюються питання новітніх інтерпретацій класичних і сучасних творів крізь призму дискурсивних практик митців слова, запроваджуються новітні методології аналізу художніх текстів, їх нове осмислення та рецепцію сприймання сучасними читачами.

Для науковців, викладачів вищих начальних закладів, гімназій, ліцеїв, учителів середніх шкіл, студентів.

Редкційна колегія:

Ткачук М.П., д.філол.н., проф. (відповідальний редактор); Вільчинська Т.П., д-р філол.наук, проф.; Веретюк О.М., д-р, філол. наук, проф.; Глотов О.Л., д-р філол. наук, проф.; Куца О.П., д-р філол. наук, проф.; Лановик З.Б., д-р філол. наук, проф.; Лановик М.Б., д-р філол. наук, проф.; Лабащук О.В., д-о філол. наук, доц.; Поплавська Н.М., д-р філол.наук, проф.; Ткачук О.М., к.філол. наук, доц. (відповідальний секретар)

Друкується за рішенням вченої ради Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (протокол № 9 від 29 квітня 2015 р.). Свідоцтво про реєстрацію ТР № 105/4 від 26.05. 2010 р

Рецензенти: Працьовитий В.С., д-р філол.наук, проф. (Львів)
Ткаченко О.Г., д-р філол наук, проф. (Суми)
Семенюк Г.Ф., д-р філол. наук, проф. (Київ)

ISBN – 9 – 7425 09 – 6

© ТНПУ, 2015

ТВОРЧІСТЬ УЛАСА САМЧУКА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ

Володимир Працьовитий, проф. (Львів)

Відтворення глибинної стихії української душі у романі «Чого не гоїть огонь» Уласа Самчука

У статті «Відтворення глибинної стихії української душі в романі «Чого не гоїть огонь» Уласа Самчука», досліджено, як автор прагнув простежити глибинну прив'язаність українця до рідного кореня, що був вирішальним фактором для збереження рівноваги та гармонії душі в екстремальних обставинах і дав змогу йому зберегти себе та не загубитися на світових просторах.

***Ключові слова**: роман, українська душа, образ-характер, конфліктна ситуація, національна самодостатність.*

В статье «Отражение глубокой стихии украинской души в романе «Чего не лечит пламя Уласа Самчука» исследуется глубинная стихия неразривности украинца с радными корнями, а так же как автор стремился постичь глубину неразрывности украинца с роднимы корнями, что было решающим фактором для сохранения себя и не потеряться в мировых пространствах.

***Ключевые слова**: роман, украинская душа, образ-характер, конфликтная ситуация, национальная идентичность.*

Volodymyr Pratsovyty «Depicting Ukrainian soul deep element in the novel «Chomu ne goyt vogon» by Ulas Samchuk

The article of «Depicting Ukrainian soul deep element in the novel «Chomu ne goyt vogon» by Ulas Samchuk explores the author's trace of attachment to his native Ukrainian roots, which were crucial to maintain balance and harmony of the soul in extreme circumstances and gave ability to keep it himself and not get lost in outside space.

Key words: novel, Ukrainian soul, image-character, fiction conflict and situation self-sufficiency.

Улас Самчук після того, як під час німецької окупації побував на Україні, редагував у Рівно газету «Волинь», за патріотичні передові статті був посаджений окупантами у в'язницю, вирвавшись з німецьких казематів, де його охороняли колишні енкаведисти, емігрував до Німеччини, а потім до Канади, в думках часто повертався до рідної Дермані, яка була «моттом, альфою і омегою його земного буття», що дало йому змогу не загубитися на широких просторах планети та зберегти «бачення світу через призму «волинської тихої сторони» [Жив'юк 1993: 82]. Письменник щиро зізнавався: «Дермань для мене центр центрів на планеті» [Самчук 1999: 142]. І такий нерозривний зв'язок з рідним краєм визначив основні параметри його світовідчуття. «Улас Самчук, не зважаючи на те, що все своє творче життя прожив на чужині, був наскрізь український… Він лишився вірним народові й землі, звідки взяв своє фізичне, духовне й національне коріння. Всі його твори написані українською мовою, всі мають українську тематику. У них письменник ніде не злукавив, не вислужувався перед жодним окупантом, завжди йшов за голосом свого покликання, національної совісти – голосом правди» [Білоус-Гарасевич 1998: 146], – зазначала Марія Білоус – Гарасевич.

І ще на одну важливу рису естетичної концепції Уласа Самчука звернула увагу дослідниця. Вона вважала його не тільки літописцем епохи, а й письменником-мислителем, який «усе переосмислює, виробляючи власні погляди, приходячи до власних висновків і прогноз. Все, що схопило його око, чого торкнувся розум, переходить, і то часом блискавично, через його філософське мислення. Це якась вийнятково сильна індивідуальність з чітко окресленою власною думкою. Його спостережливість феноменальна, а поле зацікавлень безмежне» [Білоус – Герасевич 1998: 135].

Про тяжку окупацію рідного краю як червоною, так і коричневою імперією, Улас Самчук, який був вже відомий світові творами «Волинь», «Гори говорять», «Марія», «Кулак»,

«Юність Василя Шеремети», вирішив написати роман «Чого не гоїть огонь» (1959). У ньому автор виявив нові параметри творчого акту і намагався осмислити місце та роль українців у глобальному світі, показати глибинну стихію української душі, котру в епоху великих потрясінь випробовували на міцність у різний спосіб. «Уся та безодня незбагненних пристрастей, що згущеною силою рухнула в цей грандіозний похід на всі боки знервованої планети, – була тут, є тут і, мабуть, буде далі в мозках, в душах тих, хто цей простір заповнює. Це, здається, не диктат свідомої сили, це, мабуть, воля глибинної стихії, що її не зломити ніякими логічними нормами, аж поки вона сама не визріє, не вичерпає своєї бурхливої динаміки зростання і не вляжеться в ложе космічного руху буття. І даремні тут апеляції до глузду. Глузд в таких зрушеннях буває змістом безглуздя. Механіка руху сама визначає закон і право» [Самчук 1994: 75], – зазначав він.

Роман «Чого не гоїть огонь» – це щира розповідь про боротьбу за незалежність України «в умовах немилосердних напруг, переоцінок і болісних розчарувань, коли мужність полягала не лише в тому, щоб вистояти, а й у тому, щоб переосмислити досвід і згрупування задля нових завдань, нових випробувань» [Жулинський 2006: 491]. Улас Самчук, скрупульозно обсервуючи реальну дійсність, творив «образ духовної України» [Поліщук 1993: 69]. У цьому творі він створив концептуальний образ воїна-захисника Якова Балаби, вихованого на українській традиції, завдяки якій нагромаджується величезний досвід воїнської доблесті та жертовного героїзму. Письменник, який змушений був покинути рідну землю, «делегував» національно-визвольну місію України головному герою роману.

Осмислюючи події далеко від України, автор не зміг приховати ностальгії за рідним домом і тому до реалістичних картин жорстокого часу він домішує елементи романтизму та сентименталізму. Особливо це помітно у спогадах головного героя про рідний край. Любив Яків «свій глибокий рів, що межував з їх садом, і стежку, що круто поміж розгалуженим корінням ясенів збігала вниз до криниці, витоптана босими жіночими ногами, які завжди ходили сюдою по воду, по розмову, по кохання; завжди вогка, завжди кам’яниста, завжди тініста… А що тут різного-прерізного квіття бриніло веснами й літами, а що тобі птаства всілякого, а особливо тих ославлених крикливих соловейків… А коли по обох схилах яру зацвітали сади – отоді все, здавалось, пливло й біліло, мов білі літні хмарини на синьому небі» [Самчук 1994: 26]. І ця зворушлива любов до рідного краю не послаблює мужності персонажа, а надає йому сили та наснаги для звершення патріотичного чину.

Твір має пригодницький характер. Головний герой – Яків Балаба – проходить через тяжкі випробовування воєнного часу. Історія його життя, вплетена в канву художнього тексту, багато в чому збігається з долею автора: Яків «походив з прекрасного, старовинного, історичного поселення, що звалося Дерманем, з «кутка», що звався Запоріжжям, і побачив цей світ року Божого 1916 – го. Був рослий, барчистий, недбало тесаний, з синіми очима, міцним, тяжким носом і бурхливою, рудуватою чуприною над високим чолом» [Самчук 1994: 25].

Намагаючись виразно індивідуалізувати головного героя, письменник використовує портретну характеристику – чітко вказує на антропологічні риси волинянина і відтворює атмосферу формування його характеру, на якому позначилися розповіді про Запоріжжя, про відьом, про вовкулаків, про мерців, що приходять по душі. Мав Яків також свою інтимну таємницю – «найбільше вбивалася в тямку одна маленька, дрібненька, чорненька дівчинка, що її Павлінкою звали, що завжди чомусь не ходила, а бігала, завжди боса і завжди у довгій, обідраній, доморобній сорочинці. З нею пас вівці, з нею бавився в крем’яхи, їй оповідав про відьму Улиту, її бив і з неї прозивався «байстручок, байстручок», сам не знаючи чому» [Самчук 1994: 26]. Павлінка несподівано зникла з села, і Яків довго тужив за нею.

Створюючи образ духовного лідера – воїна-захисника рідної землі, автор уникає схематичності та однозначного трактування героя, а показує його в динаміці, у розвитку, під впливом екстремальних ситуацій. Тому у романі «Чого не гоїть огонь» немає наскрізного конфлікту. Для розкриття образів-характерів письменник використовує різноманітні конфліктні ситуації, які з чітко визначеною послідовністю стають рушієм розвитку сюжету.

Яків Балаба належав до тих дерманців, які не бажали покидати яри, сади, гаї, мочари та каменоломні, бо несказанно любили своє «зелене, тіняве, квітуче, заповнене переказами та

забобонами родинне місце» [Самчук 1994: 26]. Коли хлопці почали «Україною займатися», та «націоналістами ставати», та поляків дражнити, та по тюрмах волочитися, та нелегальщину з Галичини на плечах носити, та мазепинки шити» [Самчук 1994: 27], Яків, як його не припрошували в різні організації, не втручався у політичний процес і віджартовувався: «Що ж! Зробите Україну – хватить і для мене» [Самчук 1994: 27].

Пережив Яків у Дермані і ганьбу свого роду. Мав він молодшого брата Каленика, якого виняньчив, але він «виріс на лихо дивним. Не був він сам собою, за Польщі першим пішов на угоду, «хаточитальником» став, а згодом несподівано з чужою кобилою заплутався, рік і два місяці просидів у Рівному, а прийшли товариші, то, як потерпілий від панської Польщі, а до того «соціально-близький», одразу почав рости вгору – його висунули, його вибрали, після почав він «сипати», і не один з дерманців завдячує йому Сибіром» [Самчук 1994: 31].

У цій соціально-психологічній характеристиці брата є одна важлива ментально визначальна фраза: «не був він сам собою». Для українця надзвичайно важливо залишатися самим собою, твердо опиратися на національний ґрунт, дотримуватися морально-етичних ідеалів і не втрачати свого «я», щоб не загубитися у вирі подій. І цю самодостатність, непокірність та здатність українця кермувати своєю долею постійно культивував Улас Самчук. Великою опірністю несприятливим обставинам наділяє письменник Якова Балабу, який пройшов різні етапи випробовування своєї долі. Але, створюючи унікальний, колоритний образ, Улас Самчук уникає спокуси ідеалізувати героя, чітко витримуючи лінію письменника-реаліста.

У 1939 році Яків служив у польському війську «заводним», бравим вахмістром-підхорунжим, а коли у боротьбі з фашистами втратив на полі слави дві третини свого вояцтва, попрощався з своїм улюбленим конем і повернуся на рідне Запоріжжя, одружився з Марусею, яка на нього вірно чекала, і став «колективним господарем» великого СССР.

Ознакою того часу було те, що серед ночі почали зникати люди, і зникали ті, котрі хотіли України. «Не хотіли багатих – не мають багатих, хотіли ідеології – мають ідеологію. Чому лише ніхто не тішиться? Рівненська тюрма набита, дубенська набита, луцька набита… Тюрми, тюрми, тюрми. І ніхто не знає, як з них вилізти» [Самчук 1994: 31] – казав своїм настрашеним сусідам дядько Якова Михайло із Запоріжжя.

Під більшовицькою окупацією не тільки зникали люди, «зникав сміх, зникав хліб… Зникало й життя. Люди на щось чекали, на зміну якусь, чудо, війну, мор. Може, хтось прийде, хтось поможе» [Самчук 1994: 31]. І німецьку окупацію зустріли як визволення від червоного мракобісся – «рами вітальні виросли, квіти посипались, хліб-сіль понесли «визволителям», слава до неба неслася від крові, від ран, від зневаги, від болів серця й душі, бо ще ніколи, ніде й ніхто так не вразив народ, як саме в ці дні глибокі, як море, чорні з чорним сонцем, без просвітку, без тепла, без милосердя» [Самчук 1994: 32]. І це було страшною трагедією українців, що наївно покладалися на варварів – звироднілих посіпак, для яких улюбленим образом була шибениця, а садизм став елементарною розвагою.

Улас Самчук не прикрашує дійсність, а передає реальний стан речей, намагається показати складне переплетення людських доль різних національностей. В моральному аспекті прагне письменник оцінити вчинки персонажів. Для цього він використовує емоційно насичені діалоги. Ольга Бачинська з почуттям гіркоти звернулась до Рівки: «Бач, Рівко! Чи не казала я тобі отоді, як ваші хлопці поприпинали на себе оті червоні зірки й танцювали в той час, коли нас ночами виривали з постелі і вивозили на Сибір. Чи не казала ти сама, що «ми» вже у «вас» в мішку, лиш треба зашморгнути? А чи не видав твій власний племінник мого чоловіка, який йому нічого поганого не зробив? Бачиш? Маєш тепер! Бог не прийде києм карати! …Може, я цього і не мала казати. Знаю вашу біду і не радію з неї. Але моє серце також не з каменю, і ви добре знаєте, де мій чоловік, моя сестра Марія, чоловік Кравцевої, Корнієнків, Михайликів… А он погляньте, що вони лишили по наших тюрмах: Львові дві з половиною тисячі трупів, Дубні сімсот вісімдесят… І так у кожному місці» [Самчук 1994: 13]. В експресивній репліці Ольга Бачинська передає атмосферу епохи і вказує на ті жахи, яких зазнали українців від більшовицьких «визволителів».

Ольгу підтримав Герш Зільбер: «Говориш правду, Ольго, – казав старий, тримаючи в лівій долоні мичку довгої, сивої бороди. – Бог не прийде києм карати, так кажуть все наші люди.

А думаєш, я їм не казав? Казав. Багато разів казав. Давно казав. Ще за тієї революції… Схаменіться, казав я їм, що ви, дурні діти робите? Але, думаєш, вони мене послухали? Думаєш, не хотіли вони й мене на той Сибір послати? А он брата мого Шмуля, сама знаєш, так само, як і твого чоловіка, вислали… Були люди як люди, а то видумали: якогось Маркса, якогось Леніна, якогось Гітлера, ті до ями тих, ті тих, – божевільні!» [Самчук 1994: 14].

Показовим у словах Герша Зільбера є те, що Маркса, Леніна і Гітлера він ставить в один ряд, усвідомлюючи, що ідеологічна зашореність та культ вождів завжди призводили до великих катаклізмів та значних людських втрат. Показуючи стосунки між жидами та українцями, Улас Самчук чітко витримує європейську гуманістичну лінію, визначальним принципом якої було торжество добра над злом. І хоч Ольга Бачинська висловлює справедливі докори Рівці, яка колись необережним словом зачепила її за живе, але в її словах не відчувається агресії, ненависті чи злоби, а проявляється благородство та співчуття до людей, які зазнають несправедливої кривди від німецьких окупантів.

Зосереджуючи увагу на складній, трагічній долі України в умовах Другої світової війни, Улас Самчук водночас показує наївність українців, які сподівалися на покращення своєї долі за німецької окупації. «Вперто ширилися чутки про українську армію, на перехрестях вулиць появилися незграбні, свіжоспечені поліцаї виразно не німецького походження, у якихось незнаних, казали литовських, уніформах з тризубчиками на шапках, Тут і там замаяли жовто-сині прапорці…» [Самчук 1994: 12]. Але окупація є окупація, і нічого доброго вона не могла принести, у чому українці дуже скоро переконалися.

Композиція роману побудована так, що всі сюжетні лінії пов'язані з головним героєм – Яковом Балабою, і кожен його наступний крок впливає на сюжетний розвиток подій. Вже двадцять четвертого червня герой попадає у воєнний вир: «Яків Балаба отямився на асфальті, під самою гусеницею сталевого гіганта, що саме вибухнув огнем і палав, мов смолоскип» [Самчук 1994: 5 – 6]. Попечений і контужений Яків потрапив до жидівської родини Зільберів, де його доглядали та виходжували Рівка і Шприндзя.

Яків хотів скоріше стати на ноги та повернутися до свого рідного Дерманя, але, зважаючи на його стан, Зільбери його не відпустили. І скоро він їм став у пригоді. Коли одного разу німці підійшли до їхнього будинку з метою «організувати» мешкання, то Яків доброю німецькою мовою пояснив їм, що тут живуть не жиди, а німці, і їх залишили у спокої, хоча німецька влада постійно наголошувала, що «всі мешканці міста й околиці жидівського походження мусять носити на лівому рукаві опаску із знаком Давида, а на грудях і спині овальну, точно визначеного розміру жовту латку» [Самчук 1994: 12-13] і йти у гетто. Улас Самчук, загострюючи увагу на трагедії жидівської родини, намагається показати повний абсурд варварського підходу, коли представники однієї нації нахабно і безапеляційно розпоряджаються долею іншої. Хоча Герш прихильно характеризував окупантів: «Я знаю німців… Ще з минулої війни. То культурний народ… Дивіться, як вони поводяться… А порядок… О, ті вміють!.. Культурний народ. Господарі!» [Самчук 1994: 9], але, підкорюючись німецькому порядку, змушений був іти у гетто зі своєю родиною. Не підкорилася тільки Шприндзя, яка не говорила, а кричала: «Я не жидівка! Я ніяка жидівка! Яке моє діло, що мої батьки породили мене такою! Чого вони від мене хочуть?» [Самчук 1994: 20]. У цих словах Шприндзя викричала кривду зневаженого народу. Не в кращому становищі були українці. Діалог між Шприндзею та Яковим це засвідчує:

« – Добре вам! Що вам! Ви не жид! – обернулась до нього Шприндзя.

– Ще гірше!
– Що може бути ще гірше?
– Мабуть, є й таке, – відповів Яків»[Самчук 1994: 13].

Яків не став розповідати Шприндзі про віковічну боротьбу української нації за право бути господарями на своїй землі, про утиски, репресії, голодомори, які забрали мільйони українців, але пройнявшись співчуттям до чужого горя, не залишив Зільберів. «Більше, він мусив бути з ними разом. Ще більше, він мусив стати в їх обороні. Його ті люди по-своєму полюбили і просили його не лишати їх» [Самчук 1994, 19]. Особливу надію покладала на нього Шприндзя – вона просила вивезти її до Німеччини, а потім до Америки, де вона мала багатих

родичів. Вона тикала на глобус пальцем: «Бачите, ось сюди? Нью-Йорк! Це земля! Вона крутиться!» [Самчук 1994: 46].

Яків із розумінням поставився до побажань Шприндзі, бо усвідомлював, що кожна людина незалежно від національної приналежності має Боже і своє право влаштовувати своє життя так, як забажає, без огляду на те, чи це комусь подобається, чи ні. І в такому підході до вирішення справи виразно проявлялася гуманістична концепція письменника, вироблена під впливом європейських цінностей.

Яків Балаба, який у польській армії був вахмістром-підхорунжим, став вишкільним інструктором при організації батальйону українських хлопців. Йому присвоїли звання капітана, а потім підвищили до майора. Яків був освіченим, багато читав, аргументовано і логічно висловлював свої думки з будь-якого приводу, до кожної справи підходив виважено та помірковано, і це подобалося багатьом. «І став він відомим не лише у німців, але у своїх. Його почали запрошувати до організацій, на засідання, на наради, його питали, з ним радились, його слухали. Він став зв'язковим між окупаційною армією і місцевими урядовими чинниками. Його посилають в делегації, він робить інтервенції, він вимагає полегш, помагає скривдженим» [Самчук 1994: 20]. Але справа з українським батальйоном не вигорала – «Думалось одно, виходило інше. Найдрібніші ознаки національного заборонено. Навіть команду, навіть пісні. Лише поліція, лише охорона, і то пануючих» [Самчук 1994: 54].

Під німецькою окупацією Яків не бачив жодної перспективи. «Місто заливала чужа повінь, вулиці заповнялись чужими фірмами, будинки – чужими людьми. Місцевих витискали, виганяли, забивали. «Усі згинуть», – казав пошепки урядовець Райхскомісаріату, що служив там за перекладача. «Тут нема не німців», – казав керівник політичного відділу уряду Неслер. Німці на першому місці, німці на другому і німці на останньому. «Нур фюр дойче» стояло на кожному предметі. За оголошеним Райхскомісаріатом цінником, заробітна платня для не німців зводилась до пачки сірників денно, для селянина – чотирьохсот грамів зерна» [Самчук 1994: 54].

Ще на одну дуже важливу рису естетичної концепції Уласа Самчука варто наголосити: розуміючи і усвідомлюючи наслідки німецької окупації України, письменник не змальовує чорною фарбою німецьких офіцерів. І Пшор, і Вайз, і Неслер, і Шульце, і фон Лонге та всі інші, з якими приходилось стикатися Якову, схарактеризовані як соціально-психологічні та національні типи, що в тій чи іншій мірі стали жертвами гітлерівського дурману.

Автор використовує різноманітні конфліктні ситуації для розкриття національного характеру головного героя, який непорушно дотримувався морально-етичного кодексу, виробленого українцями протягом віковічної історії. Якову довелось пройти через різні випробування. Герш і Шприндзя пропонували йому за порятунок дорогоцінності, але чуже багатство його не цікавило. Потім його спокушали. Спочатку у довгій нічній сорочці до нього заявилася Рівка: «Я – молода жінка, ви – молодий чоловік! Тепер війна. Не питаймо, що буде завтра...» [Самчук 1994: 23]. Другого чи третього вечора до нього замість Рівки, так само нічною добою, прийшла Шприндця і почала свою мову: «Моя сестра здуріла! …Вона думає, що може ще комусь подобатись. …Я прийшла… до… тебе! Чуєш! Буду тут! З тобо-ю! – викрикнула вона ще голосніше і подивилась на нього гостро й виразно. – Що ти можеш мені сказати? Яке твоє діло? – вела вона тим же тоном. – Я це роблю, а не ти! А коли ти боїшся – йди геть! Це моя хата, Знайшовся мені мораліст – коли земля валиться!» [Самчук 1994: 25]. У цих конфліктних ситуаціях автор показує, як стикаються характери, зумовлені різними національними орієнтирами та ментальними нахилами.

Яковом зацікавилася Віра Ясна, яка постійно перебувала у товаристві гітлерівських офіцерів. Вона запросила його на розмову до готелю, потім викликала до Києва, де для німців влаштувала грандіозний бал. І там вона запротестувала проти його виїзду до Німеччини: «До рейху, чула, збираєтесь? Не вигорить, не пустимо! Ви нам тут потрібні! Чого до рейху, чого там не бачили? Тут Київ, тут Дніпро, тут Рівне, тут Дермань, а він… до рейху! В раби закортіло, остом, на смалець!..» [Самчук 1994: 66]. І хоча Яків запротестував проти втручання у своє особисте життя, Віра намагалася вплинути на нього переконливими аргументами: «Тисяча літ ваше, і враз лишаєте. Кому? І для чого? Для Марселя? Сан-Франціско? Позбутись ґрунту предків? Злякались? Чого? Яків Балаба з Дерманя? Нащадок, як ви кажете легендарних

запорожців, що вгрузали в цю землю віками – душею, тілом, кров'ю, потом, що боронили її шаблями, орали її плугом, їли її хліб, грілися її огнем…і ви хочете саме тепер залишити, і то добровільно, без бою, без спротиву, без жертви… Ви мусите бути тут! Тут! Де горить огонь, що все гоїть, де потрібна мужня сила, – битись, змагатись, боротись!» [Самчук 1994: 69].

Такі слова Віри Ясної, яка постійно перебувала в оточенні німецьких офіцерів гітлерівського Третього Рейху, здивували і вразили Якова. Ще більшою несподіванкою було для Якова те, що Віра пообіцяла сприяти йому у кар'єрному рості – зробити з нього генерала. Офіцер ес-ес Шульце, якого відрекомендувала Віра, запропонував Якову взяти на себе команду над українським відділом поліції і поборювати український націоналізм. «Комунізмом займуться інші люди, і він нам тепер не страшний, – сказав Шульце. – З ним ми вже впоралися. Нам страшний націоналізм. На заході, на сході, на кожному місці. З західних теренів цього краю проривається сюди небезпечна хвиля, і ми мусимо її спаралізувати. І то в корені. З місця» [Самчук 1994: 72 – 73].

Яків уважно вислухав пропозицію Шульце, а потім дав зрозуміти, що він не хоче займатися поліційними функціями, бо він звичайний вояк-кіннотник, по суті пасивний і по-баб'ячому жалісливий, і роль Дзержинського чи Ягоди йому найменш пасує. У цій самохарактеристиці виразно проглядається український національний тим, якого не дуже цікавить політика та ідеологія, якому справді притаманні і пасивність, і жалісливість, і небажання перебирати на себе роль палача, що несумісне з його морально-етичними настановами, але основним мотивом відмови було те, що він не хотів іти проти свого народу. Тому він намагався хитрим способом зіскочити із запропонованої йому теми. Та Яків не дооцінив своїх супротивників. Наївна довіра до Ясної, яка так спонтанно виникла внаслідок якогось глибинного поруху душі, приспала його пильність, і це мало для нього жахливі наслідки.

Віра Ясна терміново викликала Якова до Києва. По дорозі, у Житомирі, його заарештували, і він опинився за гратами. Це було повною несподіванкою для нього. Після обурення, протестів та розпачу Яків спокійно проаналізував ситуацію, і зрозумів, що «він попав у заплутану, брудну, примітивну інтригу, в якій замішані різні справи, різні речі і різні його знайомі включно з Ясною, Шульце, фон Лонге і навіть Шприндзею. Всі вони і кожне зокрема мали в тому свої якісь інтереси, всі по-своєму його любили, кожне хотіло мати його для себе, всі бажали йому лише добра, але Якову від усього того, крім великих неприємностей, нічого не лишилося» [Самчук 1994: 77]. Його, як яскравого представника українського народу, хотіли використати, як іграшку, ним вирішили маніпулювати, зробити ручним і послушним, але він для цього не надавався, його душа противилася будь-якому насильству.

Віра і Шприндзя, що так нагло та непрошено ввірвалися в його життя, – це два символічні маячки, які вказували на різні шляхи вирішення його долі, і він метався між ними, намагаючись знайти прийнятний варіант для себе. Відтворюючи внутрішній стан головного героя, автор не спрощує ситуації, не намагається освітити його привабливими тонами, не прикрашує патріотичним пафосом, а показує прагматичне прагнення персонажа знайти вихід зі складної ситуації. У такий спосіб Улас Самчук загострює увагу на тому, що українець завжди змушений був самостійно вирішувати свою долю, вперто відстоювати свої позиції, а коли він безпечно покладався на когось, то це ніколи не йшло йому на користь.

Коли у тюрмі якийсь балтійський барон, який добре матюкався по-російськи, знову запропонував Якову очолити боротьбу проти українських націоналістів, він категорично відкинув цю пропозицію, і його в товарному вагоні, нафаршированому невільниками, відправили до Німеччини. І тепер, коли «доцвітали яблуні, цвів бузок, зеленіли поля, горіли свіжим листом ліси, гомоніли птаством гаї» [Самчук 1994: 80], він не хотів їхати на захід. По дорозі до рейху, у містечку Здолбунові, коли товарний потяг зупинився, Яків у товаристві трьох інших невільників підважив дошку у помості вагона і щасливо випав на свободу.

Яків Балаба повернувся до рідного Дерманя, на своє улюблене Запоріжжя, до Марусі, до сина, до родини. «Маруся була, як завжди, ніжною, теплою, відданою… Її сильна, здорова, наповнена барвою і запахом істота горіла завжди тріпотливою силою чуття. Було так п'янко і солодко, коли вона горнулася, а її великі, блискучі карі очі променювали чарами і насолодою»

[Самчук 1994: 83]. Але Яків не мав наміру відсиджуватися в теплій хаті – він вирішив творити Українську Повстанську Армію. Між селами Дерманем, Верховом і Бущею, званим Попівщино, або Темним бором почала оперувати Дванадцята Зелена Бригада. Хрестили її Яків , який взяв собі псевдо Троян, і троє товаришів, які разом з ним щасливо випали з вагона у Здолбунові: Іван, що назвався Царенком, Максим, що негайно став Залізняком, і Терешко, який вирішив залишитися зі своїм прізвищем. «Всі троє походили десь із-за Дніпра, всі були комсомольцями часів Скрипника, «боролися за краще майбутнє трудящих всього світу», і всі побували на Сибіру, в таборах, у країнах вічної мерзлоти, ледве звідти перед самою війною вилізли і попали у вир нової метушні, що на цей раз прибула для них з другого кінця планети» [Самчук 1994: 81].

Вказуючи на походження Якових товаришів по зброї, Улас Самчук загострює увагу на тому, що УПА – це не локальне явище західноукраїнських патріотів, а національно-визвольна війна всіх українців. У такий спосіб письменник утверджував ідею національної та територіальної єдності України.

Троян прискіпливо набирав добровольців: півчан, борщів'ян, лебедівців, бударажців, дерманців, полонених, що вешталися по шляхах. А як вже набралась сотня охочих воювати за Україну – поділив їх на відділи, призначив командирів і сказав, що «моя хата нарешті під дахом» [Самчук 1994: 83].

Коли пішла слава про Трояна, то появлялись різні емісари, які запрошували його приєднуватися чи об'єднуватися. Він зі всіма погоджувався, але вирішив не позбуватися своєї автономії, і всім пояснював: «Україна для мене, братіки, ніяка романтика, не теплий кожух і не хвіст собачий… Україна це… це я! Зрозуміло? Піт! Кров, Душа! Тіло! І ще честь! Дерли з нас хто тільки хотів шкуру триста літ, а тепер, кажу, досить! Будемо битися де хто стоїть, як хто може і чим хто може! Не чекаючи ніякого завтра, ніякого чуда, ніякої такої справедливості…» [Самчук 1994: 84]. Ця репліка свідчить про національну самодостатність Якова Балаби і його свідомий вибір стати на захист рідної землі від ворожих посягань.

Національно-визвольна боротьба українців з кожним днем набирала широкого розмаху. Улас Самчук акцентує увагу на тому, що не тільки бригада Якова, що виникла на Попівщині, орудувала на Волині. Такі бригади множились на «Суражничині, на Антонівщині, на Губенщині, на Уманщині – далі й далі ген туди, як Случ, як Сноход, як Горинь, туди під Олесько, під самий Пінськ, Соми, Сонари, Дороші та Круки, та бойовий Тарас Бульба, та Ярема в Пустомельщині» [Самчук 1994: 92]. Німцям не подобалася такі зрушення. Вони вельми сердились і організовували каральні походи на Малин, на Ремець, на Уличі, на Літин та інші й інші. «Вони стріляли, вони заганяли жінок, старців і дітей до церков, палили їх разом з престолами, ловили, кого могли, пхали у в'язниці, везли до рейху, до Бухенвальда…» [Самчук 1994: 92].

Захищена волинськими лісами Зелена Бригада Трояна громила німців майже без втрат. І не помагали окупантам ні танки, ні літаки, які не могли дістати повстанців у лісових хащах. На Волині повстанці влаштовували свої порядки. Разом з селянами збирали урожай і ховали його у коморах. І робили це з піснями, забавами, гостинами. Величезні території були під їхньою опікою, і вони почували себе господарями на рідній землі.

Своєрідним антиподом до Якова Балаби була Віра Ясна, яка завжди несподівано появлялася з різними авантюрними пропозиціями. Саме в зображенні цього персонажа виразно проявився національний струмінь світовідчуття письменника. Портретну характеристику Віри автор передає через сприйняття головного героя: «Яків був здивований, побачивши ту саму Віру Ясну, що нею був збентежений минулими днями. Вона, в своїй бронзового відблиску атласній сукні, дуже модній і дуже визивній, з великим ззаду вирізом, горіла своєрідною силою жіночого чару» [Самчук 1994: 40]. Для традиційної портретної характеристики українки важливим елементом є очі. Яків затямив Вірин погляд: «Карі, великі, ясні, глибокі, напружені і разом свавільно-агресивні очі, залиті, як йому видалось, трагічним смутком. Таких жіночих очей Яків ще не бачив, вони видались йому дуже свідомими й дуже розумними» [Самчук 1994: 43].

При змалюванні образу-характеру Віри Ясної письменник використовує національний маркер. На зустріч з Яковом у конспіративній селянській хаті, Віра одягнула український

народний стрій, у якому вона по-новому засяяла. «Ну ж і красива ти у цій вишиванці, скажу тобі по чистій правді. З Дерманя! З Запоріжжя! Вишивала тітка Домаха – Петра Даниловича Карого…» [Самчук 1994: 88], – зворушливо говорив він.

При черговій зустрічі Віра Ясна познайомила Якова з Фьодором Качаном, який розмовляв з сильним кацапським акцентом. Завданням Качана було утворити так званий спецвідділ, який мав би зайнятися ліквідацією місцевого націоналізму, а передусім – буржуазно-націоналістичної верхівки, тобто інтелігенції. Яків з усім, що йому пропонували Віра і Фьодор, автоматично й беззастережно погоджувався, обіцяючи обговорити деталі при наступній зустріч. Перша зустріч Трояна з Качаном відбулася наступної ночі коло десятої вечора. Троянові бійці зняли всі застави качанців, підіймали сонних, у підштанцях енкаведистів, зводили їх в одне місце і знешкоджували.

Самого Качана і його найближчих товаришів вирішили судити. Судді на чолі з Трояном вимагали сповіді підсудних, але Качан уперто мовчав. «Так! Розумію, мовчиш! Росію велику, мовляв, збираєш! Велику ідею шириш! Нову Америку відкриваєш! І що ж тоді при таких масштабах варта українська інтелігенція? Ліквідіровать! Ліквідіровать! На Сибір! Куля! В потилицю?» [Самчук 1994: 110 – 111], – говорив Троян. Потім високим голосом вичитував Терешко: «От перед нами, товариші, сидять п’ятеро катюг, що прийшли з Москви нас мордувати, з цих папірців, що лежать переді мною, бачу, що вони закроїли цю справу з розмахом. Тут ось, чорним на білому, не більше не менше двісті п’ять імен. Учителі. Урядовці. Кооператори. Редактори. Священики. Письменники. Селяни. Усіх їх оці п’ять кретинів мали, як вони кажуть, зліквідувати. Без суду, без засуду, без вини» [Самчук 1994: 111]. Цілком зрозуміло, що під маркою боротьби з націоналізмом більшовики винищували справжніх патріотів України, які прагнули здобути власну державу і хотіли бути господарями на своїй землі.

Влучно характерзував енкаведистів Терешко: «Оце ось створіння з червоним баняком на бичачому карку, що назвало себе, під хахла, Качаном, зветься Макаров – бувший чекіст, бувший гепеушник, а тепер енкаведист. А цей його кумпан, що має вигляд гоголівського чорта, що називає себе Борисом, є в дійсності Крючков, і походить з Пензи, і має, як і Макаров, чимало всіляких орденів, що їх він дістав за українські душі, тисячі невинних жертв, які, незважаючи на свій лисячий вигляд, замордував власними руками. Решта – це їхні, так би мовити, учні, практиканти, що прийшли вправлятися на наших шкурах» [Самчук 1994: 111]. У такий спосіб письменник відтворює діяльність спеціально створеного паралельного підпілля, яке було спрямоване на те, щоб дискредитувати партизанський рух УПА та підривати його зсередини.

Улас Самчук використовує своєрідний гумор, показуючи, що українці навіть у найскладніших умовах не падали духом і здатні були до різноманітних витівок. Зокрема, Макарова не розстріляли, для нього зробили виняток. Йому всипали п’ятдесят різок, закропили вразливі місця сіллю і відпустили з табличкою на грудях: «Батьку Сталіну – орден за ліквідацію української інтелігенції. Ступінь перший». Цей інцидент набув широкого розголосу по всій партизанській імперії. Особливо обурювалася Віра Ясна: «І як ти міг таке зробити?.. Ти зіпсував мені всю музику! – гриміла вона щирим, шляхетним обуренням. – І що ти цим, скажи, доказав? Що ти тупий, провінційний хохол, який думає категоріями свого подвір’я і який діє засобами носорожця, що побачив невідомий йому об’єкт! Знищив Макарова – велика подія! …І мені ти накапостив неймовірно, бо це ж я тебе, так би мовити, відкрила, рекомендувала, за тебе ручилась. Як ти міг, як ти міг?! Як тобі прийшла в голову ця думка? Ти ж син селянина, можна сказати, бідняка… Для тебе вже був орден бойової заслуги, тебе мали зробити головним командиром запілля – Тимошенком, Будьонним, маршалом. Перед тобою відкривались широкі обрії, кар’єра, бо ж це не Польща і не якась міфічна Україна, а живе, велике, масштабне, перспективне діло» [Самчук 1994: 115]. У цій емоційній репліці Віра Ясна відкрилася як московський агент. Її риторика про «тупого, провінційного хохла, який думає категоріями свого подвір’я», про «міфічну Україну», про «перспективне діло» засвідчили про її імперську заангажованість, прикриту демагогічними гаслами про права селянина-бідняка, який нібито мав бути відданим більшовицьким ідеалам. І коли Віра випалила весь свій вогонь, який виразно засвідчив її промосковські орієнтації, Яків зрозумів, що за красивою зовнішністю Віри

приховується жорстокий, деморалізований монстр, вишколений більшовицькою репресивною машиною. Він не збирався щось доводити, шукати переконливих аргументів, а показав писульку, яку вона написала у дусі більшовицької пропаганди: «Панові Г. Йоргенсові! Секретно! У лісах біля села Бущі отаборилась і почала діяти небезпечна банда під керівництвом колишнього коменданта поліційного батальйону в Рівному Якова Балаби, що оперує під назвою Зеленої Бригади, або «Бригади – Огонь!». Псевдо Балаби – Троян. Банда готує напади: 28 жовтня – на цукроварню Мизі, 5 листопада – на млин Новмалин, 10 листопада – на господарство Півче» [Самчук 1994: 116]. Троян прочитав писульку і попросив Віру не показуватися йому на очі. Трагічний гуманізм, який є невід'ємною рисою українського національного характеру, став на заваді знищення підступного та небезпечного ворога. По-баб'ячому жалісливий Яків не зміг підняти руку на Віру.

Які Балаба зазнав тяжкої особистої втрати. Випадково загинула його вірна дружина Маруся. До села вдерлися мадяри, і вона потрапила під обстріл. Троян з невеликою групою автоматників брав участь у похоронах своєї Марусі і братової Домахи. Церква була переповнена людьми, співав церковний хор, отець Дормидонт зворушливо правив заупокійну літургію. «Троян стояв мов витесаний з каменю і дивився у воскові обличчя Марусі і Домахи. В його душі відбувся Страшний Суд. Він бачив увесь той довгий шлях, яким проходять живі, гарні, веселі, бурхливі жінки й чоловіки і, дійшовши ось до цього місця, таємничо зникають у землю, розчиняються в космосі, в Божих просторах, де нема ні кінця, ні краю. Господи, дай збагнути твою незбагненну велич!» [Самчук 1994: 145]. Через особисте відчуття горя письменник намагався осягнути трагічну велич українців у космічному просторі. Але ці епізоди, пов'язані з похороном дружини Якова, мають також важливе символічне значення. Християнський обряд поховання з повагою та пошаною до кожної людини як творіння Божого свідчив про належний рівень обрядової культури і був певним контрастом до того обезбожненого світу, для якого людська особистість не мала жодної вартості.

Наближалася велика битва з московською ордою. Вони сунули на Україну, їхали на санях, на возах, на кониках, на задрипаних «емках», на трофейних «опелях», на американських «джипах», на танках. «Кажу вам, – говорив якимсь пророчим голосом старий Михайло на Запоріжжі, – йдуть сумашедчі! З ними не змовишся словом людським. На них не діють ніякі сльози… У їхніх серцях ніколи не було милосердя. Вони підбивають, вони неволять і ганьблять…» [Самчук 1994: 197]. Ці слова старого Михайла влучно характеризували представників більшовицької навали.

Зелена Бригада Трояна стала частиною загального фронту УПА-Північ. Яків розумів, що з наступом Червоної Армії по лісах будуть гасати численні енкаведистські загони, щоб знищити українських патріотів. З палкою промовою він звернувся до своїх воїнів: «Бригадо! От і кінець теплим запічкам. Що ж подієш, така вже видно, наша доленька, бодай вона скисла. Але не тратьмо, як кажуть, духу. Не ми перші й не ми останні. Сьогодні на всіх фронтах усієї землі киснуть чи мерзнуть такі ж, як ви, боронячи кожний по-своєму своє. І наші друзі-упісти по всій Волині, в Галичині, на Поділля, на Холмщині, Київщині стоять на всіх фронтах… Ворог наш має сто голів, відрубай одну – виростає десять! А рубати треба. І нема назад. І навіть нема вперед, бо ми – в облаві. Перед нами, за нами, над нами, справа й зліва – ворог, ворог і ворог, і лише під нами наша прамати свята земля! З нами лише ми. Ніде ніяких союзників! Але ми хочемо боротись! І ми будемо боротись! І ми переможемо! А тепер, бійці, кожний на своє місце! Слава Україні!» [Самчук 1994: 156]. У цих словах бійці відчули впевненість і правоту свого командира, який не хотів поступатися рідною землею.

Яків Балаба запалився ідеєю ліквідувати маршала Батутіна, який обіцявся стерти їх з лиця землі. При підтримці інших загонів операція успішно завершилася – маршал був поранений і помер у шпиталі. В цей час стало відомо про так звану «чекістсько-військову операцію для прочищення прифронтового тилу». Сталін наказав секретареві КП(б) У «покінчити з тією «бандою», вивезти половину населення України на Сибір і заселити опорожнені терени «інородцями» [Самчук 1994: 196].

Для відтворення широкої панорами національно-визвольної боротьби письменник використовує стиль воєнної хроніки. Так звана влада УССР на чолі з Хрущовим посипала на

села «звернення», «заклики», «амністії», а разом з тим почалася «чекістсько-войськова операція по ліквідації нємєцко-українських, буржуазно-націоналістіческіх банд».

Після перших невдач пішли бригади, дивізії, панцерні з'єднання і летунство. «Гасло «раздавіть» понеслося по всій країні. Пішли «давіть» 10 квітня вздовж Горині, 12-го – під Ленчином, 12-го з допомогою літаків і танків пішли на Пустомелівські ліси на Енея. Був наказ забрати його живим. Бій тривав дев'ять днів. Ліс клекотів, вибухав, горів, енеївці наклали гори ворожого трупу і відійшли до Ленчинських лісів за Случ. 26-го і 27-го відбулися завзятущі бої під Ленчином, під Городною, під Антонівкою, вздовж залізниці Ковель – Сарни… Всі вони, як правило, закінчилися для лісовиків переможно» [Самчук 1994: 196-197].

Роман «Чого не гоїть огонь» пройнятий національно-патріотичним пафосом. Наскрізним мотивом пронизує твір візія Української Національної Держави, що позначилося на кожному вчинку головного героя, який в думках не допускав рабського ладу на своїй землі. Троян збирав останню нараду перед великим боєм. Він говорив виважено та аргументовано: «Дві розроблені і незакінчені справи залишила нам у спадщину наша історія: наші стосунки з сусідами, передусім з москалями, – і нашу внутрішню несформованість, передусім на ґрунті нашої психології. Сотні років перманентної війни фактично в порожнечу і мільйони розірваних, мов старі лахи, душ, що за дрібничками не бачать сонця» [Самчук 1994: 204]. Ці проблеми не вирішувались століттями, і Яків Балаба усвідомлював, що він теж не зможе цього зробити. Його бригада, як і багато інших, не зможуть подолати триста дивізій, які сунули на Україну, змітаючи німецьких фашистів на своєму шляху, але здаватися він не мав наміру: «Завтра підуть на нас московські танки, а ми підемо проти них з голими руками й зубами. Але ми будемо гризти їх сталь, а коли вони пройдуть по наших кістках – наша залузька глина втягне нас у своє нутро. Щоб одного разу вернути. На суд! Останній і страшний!» [Самчук 1994: 206]. Він розумів, що ні він, ні його вишколені бійці не зможуть подолати більшовицьку армаду, але був переконаний, що їхня жертва не буде марною в маштабах національно-визвольного руху.

Яків Балаба розійшовся з Вірою Ясною, як з ворогом України та своїм особистим ворогом, бо вона мала намір знищити його, коли він категорично відмовився боротися проти українських патріотів. Але таке розв'язання конфліктної ситуації явно суперечило естетичній концепції Уласа Самчука, для якого визначальними були не агресія та ненависть, а повага до особистості, гарантоване право на її індивідуальний вибір – письменник свято вірив у людину, у її потенційні можливості повернутися у рідну стихію, в якій любов, добро та благородство завжди брали верх над злими намірами.

Віра не хотіла віддалятися від Дерманя. Вона добилася зустрічі з Яковом і розповіла йому свою довгу і складну повість життя. Виявилося, що вона та Павлінка, яку так часто згадував Яків, і прийшла з того боку, ворожого до українського світу, тому Улас Самчук намагався показати ті фактори, які вплинули на формування особистості героїні. Павлінка народилась, коли їхній батько був на війні. Вона не знала, хто був її справжнім батьком. Одні казали , що це саперний капітан, грузин, інші – що ієромах з монастиря, а то навіть граф Сангушко. Вона була небажана в родині і тому втекла до Києва. Попалася на негарному вчинку, і її відправили до колонії безпритульних у Карелію. «Там, – згадує Віра, – я висунулась – за мови, за політграмоту, за активність, за бистрість розуму. А тоді мене до Москви, до школи, на шпигунку. А далі практичні вправи – до Парижа, по салонах, по курортах, до Вашингтона, до Сан-Франциско, до Токіо. Обносили, обтерли, і вийшла з мене баронеса фон Лонге. А там, через Італію, попала сюди, до пана Коха. І от нарешті коло замкнулось. І нарешті ось ти… Якове! Пізнала тебе з першого погляду…» [Самчук 1994: 150].

Уважно вислухавши своєрідну сповідь, Яків не осуджував Павлінки, усвідомлюючи складність ситуації, в якій вона опинилася, але інтуїтивно відчув, що рідна сторона вплинула на її сплюндровану душу, яка прагне порятунку. І тому його звернення до неї було щирим та доброзичливим: «Мила! Павлінко! Ти прийшла до мене з іншого світу. Ти – чудо! Дивись! Ця ось хатина, ці двері, ці лави, ці образи! Ти була десь там далеко… І ти вернулась! До цього ось витоптаного прапрадідівського порога. Сама знаєш, яку ти перейшла дорогу, щоб сюди дійти. Рідна моя! Якщо ти не можеш зробити ще останнього кроку, щоб вийти з-під охорони трьохсот дивізій із танками й літаками, під охорону моєї сотні із самопалами, – вертайся назад» [Самчук

1994: 152]. Яків розумів, що він нічого не зможе зробити для Павлінки, коли вона сама цього не захоче. А для себе він давно зробив вибір і під жодним приводом не збирався залишати свою землю: «Мене залиш. Я свої мости вже спалив. Для мене нема дороги назад. І мені якраз так подобається, коли б ти знала, яке чисте, легке і ясне моє сумління, як мені радісно і просторо! – викрикнув він радісним голосом і замовк» [Самчук 1994: 152].

Але Віра не хотіла відступатися від Якова. Вона знову попросилася на побачення. Він подер на шматочки писульку, яку вона йому передала, вважав, що краще куля, ніж зустріч з нею. Та коли прийшов час, сів на коня і без жодних заходів обережності, без охорони, поїхав на побачення. Якась таємна сила кинула їх одне одному в обійми. «І, коли Троян з Вірою опинились під стріхою тієї шопчини, на залежаній, старій отаві, вони знепритомніли від щастя. Пахло мохом, мервою, мишами. За стіною хрупав отаву і пирскав кінь. Через відкриті двері тягнуло болотяною вогкістю» [Самчук 1994: 171]. І та шопчина, яка наганяла на них страху у дитинстві, зіграла свою роль. Павлінчина душа ожила і почала болісно очищася від більшовицького накипу.

Улас Самчук загострює увагу на тому, що Павлінка без чітких національних орієнтирів втратила ґрунт під ногами і перебувала в полоні ілюзій: «Вір не вір, але ця доба для мене створена! Я в ній як риба в океані. Я не боюсь пожарів. Я не боюсь нічого. Я ходжу з усіма ворогами, п'ю з ними вино, всі мені вірять і всі мене люблять. І не було ще випадку, щоб я здригнулась» [Самчук 1994: 171]. Отримавши генетичний спадок від бабусі-чарівниці, Павлінка заворожувала людей. Вишколена у шпіонській школі, вона стала хитрою, підступною, лицемірною, жорстокою, готовою в ім'я імперської ідеології пожертвувати найближчими людьми. Відбулася денаціоналізація її особи, а «денаціоналізація, – на думку Уласа Самчука, – страшна виразка. Вона роз'їдає не лишень мову. Вона паралізує саму субстанцію людини: її свідомість. А без свідомості це лише порожня форма, без змісту» [Самчук 2000: 15]. Та жахливі перетурбації потрясли її душу, і вона підсвідомо потягнулася до рідного джерела. Зіграли свою роль пробуджена любов до Якова і любов до дитини, яку Павлінка відчула під серцем – вона повідомила Якова, що буде мати від нього сина. Первісне чуття, яке міцно вкорінилося в глибинах душі Павлінки, стало основним рушієм її прозріння.

Десь під Великдень, що припадав того року на шістнадцяте квітня, Троян дістав вістку від Віри. Вона писала: «Мій вічний! Як ти й казав, я переїхала до Дерманя. У тітки Ксеньки. На Шпинківцях. Тепер тут майже порожньо. Зі мною також Уліянчик. Хотіла тебе бачити – надходить свято. Мій час, ти знаєш, також надходить, і я сподіваюся вийти з нього переможно. Всі дні і всі години виповнені тобою. А ти будь на своєму місці, як ти казав: до останнього! Так треба. Я своє місце знайду! Твоя завжди і вовіки П.» [Самчук 19946 202]. Ця записка засвідчила, що в душі Павлінки сталися кардинальні зміни, і рідна стежина, якою колись бігала Павліна босими ногами, допомогла їй повернутися до рідного дому, до самої себе.

Упівці билися героїчно до останнього подиху. Вони не відступали від свого головного принципу – жити в незалежній державі або померти в боротьбі за неї. Павлінка, яка виїхала за кордон з народженою дочкою Марусею та сином Якова Уліянчиком, зберегла пам'ять про Трояна: «А коли б ви знали, як він з ними змагався. Пізніше не стало бригад, доктрин, правих-неправих, пізніше всі злилися в єдину силу. Спочатку він очистив весь той терен від Острога до Крем'янця. Мав артилерію, танки, машини. Мав літака. У монастирі був штаб, святили зброю, працювала радіовисильня, виходила газета. Була цілковито самостійна, суверенна територія. І тривала вона майже повних два роки» [Самчук 1994: 233]. – захоплено розповідала вона письменникові, з яким зустрілася за кордоном.

Улас Самчук показує, як змінилася риторика героїні – вона позбулася агресії та неприязні. З теплотою, ліризмом і гордістю згадує Павлінка героїчні події національно-визвольної боротьби: «Я була з ними до останнього, але бачилась з ним всього лише три рази. І завжди побіжно, майже мигцем. Не знаю, як він загинув… З його бригади нікого не лишилося в живих. Я лише знаю, що він загинув у Дермані і таки на своєму Запоріжжі, І, думаю, від власної кулі. Я не могла знайти його трупа, Правдоподібно, його або забрали, або засипали в одній із криївок» [Самчук 1994: 233].

Упівці ніколи не здавалися, не попадали в полон – останню кулю вони тримали для себе. І, як припускає Павлінка, Яків скористався цим останнім шансом. Він загинув як багато безіменних героїв, які поклали свої голови за Україну, за її волю та незалежність. Воїни УПА свідомо боролися за Українську Національну Державу, наперед знаючи, що вони не зможуть її здобути у нерівній боротьбі. Але їхній подвиг був спрямований майбутнім поколінням, які мали перейняти естафету боротьби за свою волю. У цьому була своя логіка. Іван Мірчук зазначав, що «та обставина, що в нашому матеріальному й духовному житті так сильно виступає трагізм, не веде наш народ до зневіри, бо в ньому глибоко закорінений оптимістичний погляд на світ, віра в перемогу доброго принципу, яка має своє метафізичне й етичне обґрунтування» [Мірчук 1964: 263].

Простеживши складні долі героїв, Улас Самчук намагався показати, як нерозривно українська душа прив'язана до рідного кореня. І які б нашарування не спотворювали її, в атмосфері рідного краю вона очищається, оживає і повертається в природний стан, схильний до любові, гармонії та оптимізму.

У романі «Чого не гоїть огонь» Улас Самчук відтворив широку панораму національно-визвольної війни українців за свою незалежність. Українським патріотам прийшлось боротися з різними ворогами і перемогти у цій нерівній боротьбі було неможливо. Це усвідомлювали упівці, але на рабську неволю вони не погоджувалися. Возвеличуючи подвиг воїнів УПА, який став прикладом для багатьох поколінь українців, письменник утверджував ідею непереможності національного духу, який був таким страшним та загрозливим для коричневої та червоної імперій, і таким потужним для відродження української нації.

Література: *Білоус-Гаврасевич*: 1998: Білоус-Гарасевич М. Широкий письменницький діапазон У. Самчука // Білоус-Гарасевич М. Ми не розлучались з тобою, Україно. – Detroit-Michigan, 1998. – С. 125 – 146.; *Жив'юк 1998*: Жив'юк А. Дерманські обереги Уласа Самчука / А. Жив'юк // Слово і час. – 1998. – №8. – С. 81 – 82.; *Жулинський 2006*: Жулинський М. Улас Самчук // Микола Жулинський. Слово і доля. – К., 2006. – С. 490 – 510.; *Мірчук 1994:* Мірчук І. Українська культура // В. Петров, Д. Чижевський, М. Глобенко. Українська література. – Мюнхен-Львів, 1994. – С. 243 – 374.; Поліщук Я. Філософія України // Я. Поліщук. Волинські дороги Уласа Самчука. – Рівне, 1993. – С. 62 – 71.; *Самчук* 1999: Самчук Свмчук 1999: На білому коні – Самчук. – Львів, 1999. – 229 с.; *Самчук* 2000: Самчук У. На коні вороному / У Самчук. – Львів, 2000. – 279 с.; *Самчук* 1994: Самчук У. Чого не гоїть огонь / У. Самчук. – К., 1994. – 233 с.

І.Є. Руснак, професор (Вінниця)

«Роман «Саботаж УВО» Уласка Самчука: на перехресті художнього і документального

У статті проаналізовано недрукований роман Уласа Самчука, що зберігається в архіві письменника. Авторка зосередила свою увагу на характеристиці документальної основи художнього твору, особливостях його сюжету, часової і просторової організації. У статті виділено основні історіософські константи художнього мислення письменника, простежено вплив роману на подальшу творчість У. Самчука.

The article analyses the UlasSamchuk's unpublished novel which is kept in the writer's archive. The author pays special attention to characteristics of the novel's documentary background, peculiarities of the plot as well as its temporal and spatial organization. The article emphasizes basic historiosophic constants of the writer's artistic thinking and keeps track of the novel's influence on Samchuk's further creative activity.

Постановка наукової проблеми. Творчий життєпис Уласа Самчука охоплює більше шістдесяти років – час достатньо значимий і вагомий як у житті окремої людини, так і в долі цілої нації. Його письменницька біографія справдилася сповна: в літературу У. Самчук увійшов наприкінці 20-х років низкою оповідань і новел; його перші романи були новими, свіжими, помітно вирізнялися в контексті прози про українське село; високу оцінку критики отримали

романи «Марія» і «Гори говорять!»; на особливо живий відгук здобулася епопея «Волинь», за яку 1934 року Львівське товариство письменників і журналістів імені Івана Франка присудило авторові першу премію. Згодом роман було перекладено польською, хорватською і французькою мовами. Однак літературний здобуток У. Самчука був значно вагомішим; мало кому навіть з літературознавців відомо, що в архіві письменника зберігаються машинописи романів «Саботаж УВО» (1931), «Пас Нансена» (1943), автобіографічної повісті «У пошуках себе, або Де ти бродиш, моя доле?» (1983), оповідань «Карпатськими стежками» (початок 30-х років) і «Переселені особи» (кінець 40-х років), драм «Жертава пані Маї» (1940) і «Шумлять жорна» (947) і багатьох інших творів. Жоден з них не був виданий за життя письменника, тож і фахової оцінки його малознаної спадщини до цього часу немає.

Сьогодні, коли українське суспільство переживає глибоку гуманітарну кризу, яка спричинила низку соціальних проблем, політичних, а подекуди і громадянських конфліктів, зрештою призвела до анексії Криму сусідньою державою, назріла потреба звернутися до недрукованого роману «Саботаж УВО». Твір цікавий передусім своєю темою, його проблематика органічно перегукується з комплексом питань, актуальних для самосвідомості сучасного українського суспільства, особливо, коли державність України перебуває в стані гострої загроженості. Наколи ж говорити про творчу особистість письменника, то дати об'єктивну оцінку його світоглядних поглядів не можна без прочитання творів, що зберігаються в авторському архіві. Відтак метою цієї статті є інтерпретація роману «Саботаж УВО» в контексті ранньої творчості Уласа Самчука.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Машинопис роману в двох частинах з правками У. Самчука нараховує 520 аркушів (авторська нумерація порушена і має 546 позицій). Перша сторінка містить вказівку на місце і дату початку праці над романом («У Празі. 10 листопаду 1930 р.»), у кінці твору зазначено місце і час його завершення («Прага. 26 березня 1931 р.»). Отже, можемо з певністю твердити, що втілити творчий задум У. Самчукові вдалося за неймовірно короткий час – три з половиною місяці. Сам письменник згадував в автобіографії перший творчий почин досить загально: «Перші мої речі були малі оповідання, які загубилися. Тоді також я почав писати і романи – написав їх три, які також не дійшли до нашого часу» [*Самчук*: 2]. І далі: «Два роки пізніше, 1928 року, коли я перебував у Німеччині, у м. Бреславлі я почав писати новели і оповідання, як також більший роман, і переклади з німецької літератури» [*Самчук*: 3]. Очевидно, творчих проектів у молодого письменника було кілька, та про досвід написання роману, в центрі якого була нелегальна боротьба членів українського націоналістичного підпілля за українську державність, він не залишив жодного спогаду. Можна лишень припустити, що У. Самчук не повертався до ранньої праці через те, що тут все-таки відчувалася недосвідченість двадцятишестирічного митця-початківця. Хоча причини могли бути й інші: неможливість надрукувати твір у Галичині, де чинною була польська влада; нелегальний статус самої УВО, оприлюднення матеріалів про яку (хай і художніх) могло спричинити додаткові репресивні заходи проти її членів тощо. Варто також зауважити, що на цей час припадає й активна творча праця письменника над іншим художнім проектом – циклом оповідань «Месники» (окремою книжкою надрукований 1932 року), основною темою якого став героїчний спротив українських патріотів-месників проти польської влади та її агресивної політики військового осадництва і пацифікації. Так чи інакше, але велике епічне полотно довелося покласти до шухляди письменницького столу, хоча тема збройної боротьби хвилювала письменника і надалі, адже він повертався до опрацювання машинопису принаймні ще один раз, коли власноруч вносив правки до тексту.

Роман «Саботаж УВО» – перший і чи не єдиний в українській літературі епічний твір про Українську Військову Організацію, присвячений неупередженому художньому осмисленню фактів короткого в історії міжвоєнної доби періоду, коли галицькі українці співжили з поляками в межах однієї держави і намагалися відстояти своє право на незалежність. Це була абсолютно нова тема для літератури; У. Самчук, окрім власного досвіду, обізнаності з окремими аспектами діяльності націоналістичного підпілля і невеликої підшивки нелегальних часописів (окремі номери «Сурми» й «Українського націоналіста» з оповіданнями

письменника зберігаються в його архіві), нічого не мав. Та мусимо визнати, що тема постання УВО, її діяльності, зокрема перших атентатів, саботажних акцій, частинного виступу, відмови від такої тактики тощо перебуває на маргінесі не тільки української літератури, а й сучасної історичної науки. Щоправда, в проекті зі збереження інтелектуальної спадщини української еміграції «Diasporiana» стали доступними праці З. Книша [*Книш 1966*; *Книш 1967*; *Книш 1970*; *Книш 1965*] і В. Мартинця [*Мартинець 1949*]; в Україні з'явилися перші сучасні дослідження українських істориків про нелегальну військову формацію [*Галайко 2009*; *Кентій 2005*; *Скакун 2012*]. Вони позначені неупередженим ставленням до історичних фактів, ретельним студіюванням архівних джерел і спогадів безпосередніх учасників подій, але і це іноді не рятує від переконань, що ґенеза якогось питання потребує глибшого й більш системного дослідження. У літературознавчих працях, які торкаються питання причетності відомих митців до націоналістичної підпільної військово-революційної діяльності 20–30-х років, до цього часу чимало плутанини, хибних і відверто неправдивих тверджень, а то й совєтських кліше, яких ми так і не позбулися. Наприклад, про арешт Остапа Вишні 1933 року фігурують вислови на зразок «участь у міфічній Українській військовій організації» чи «вигадана чекістами Українська військова організація» (виділення моє. – Авторка). Відтак попереду – копітка праця з вивчення цієї сторінки новітньої української історії, де роман У. Самчука теж може стати неоціненним джерелом для розуміння істинних підвалин націоналістичного руху, який охопив західноукраїнські терени в міжвоєнну добу.

Роман займає у творчій еволюції письменника особливе місце; його поява була підготовлена особистим досвідом нелегальної праці в УВО (кілька років У. Самчук був співробітником нелегального пропагандивно-революційного часопису «Сурма» і відповідальним за його розповсюдження в Польщі [*Самчук*: 4]) і частково першими літературними успіхами – кількома оповіданнями, надрукованими впродовж 1926–1930 років на сторінках кількох періодичних видань, переважно «Нашої бесіди» і «Літературно-наукового вісника».

Назва стає першим орієнтиром і маніфестацією змісту всього роману, а зважаючи на час написання, містить провокаційний ефект (наприклад, для представників польської влади), що могло стати на заваді легального видання твору. Розкодуванню підлягає кожен компонент об'ємного за семантикою заголовка твору. Обидва ключові слова з назви роману («УВО» і «саботаж») апелюють до нашого читацького досвіду, пов'язаного зі знанням національної історії. Заголовок представляє головну тему, частково окреслює проблематику й акумулює основні змістові вузли твору, імпліцитно вказує і на час, коли відбуваються події роману, оскільки саботажні акції УВО активізувалися в липні 1930 року. Відтак назва «Саботаж УВО» – специфічний семантичний згорток усього тексту, який розпадається на тематичні частини, присвячені осмисленню спротиву, що його чинило українське підпілля польській владі на західноукраїнських землях.

Хроніка саботажної акції УВО виписана в романі досить докладно. У. Самчук художньо дослідив ґенезу тих драматичних антагонізмів міжвоєнної доби, що спричинили активний збройний спротив членів УВО, широке залучення до саботажних акцій української молоді; осмислив зародження протиріч в українсько-польських взаєминах, їхнє дозрівання і розвиток. Прозаїк, очевидно, був у гущі тих подій і, намагаючись витримати мало не літописний стиль викладу, подавав найрізноманітнішу інформацію про перебіг конфлікту, переломлену через авторське світовідчуття. У. Самчукові вдалося створити повнокровну картину боротьби націоналістичного підпілля, у якій проступають соціально-політичні, духовні, моральні та психологічні риси тієї епохи. УВО письменник трактував як організацію, що основне своє завдання бачила в підпільній військово-революційній протидії польському загарбницькому режиму, під владою якого опинилася частина розчленованих українських земель. За мету націоналістичне підпілля ставило відновлення української державності шляхом збройної боротьби.

Художня правда в У. Самчука відповідає правді історичній. Письменнику вдалося показати, що в арсеналі противенства ворогові УВО мала широкомасштабні акти непокори, зокрема *політичні атентати* (у романі згадується один з найгучніших судових процесів 1922

року, коли на лаві підсудних опинилися 13 членів УВО, яких звинуватили у замаху на життя Ю. Пілсудського під час його візиту до Львова); *масові саботажі* (про другий частинний виступ УВО влітку 1930 року розповідається в другій частині роману «Частинний виступ»); *протидія державним заходам* (герої роману жваво обговорюють вибух 7 листопада 1929 року в будинку дирекції «Східного ярмарку»(пол. «Targi Wschodnie») у Львові, вчинений бойовиками УВО); *розповсюдження нелегальної преси,* зокрема газети «Сурми» («Слідчі арешти, поліційні агенти... Всі з «Сурмою» носяться, всі денно й вночі «Сурму» на вустах мають. Суд. І тут «Сурма», «Сурма сурмить». Сурмить полох, сурмить до приспаної, тяжезними зацвілими віками народної свідомости. Сурмить у простір, у небо й там блискавичними громами та дужими, жорстокими лунами відбивається, а на землю страшною карою на голови ворогів спадає» [*Самчук 1931:* 90]), *руйнування ліній зв'язку і майна колоністів* («…пошта, телеграф, телефон, залізниця, майно приватних власників – все підпало під караючу руку» [*Самчук 1931:* 326]); *напади на поштові амбуланси з метою захопити гроші для потреб організації* (головний герой Тарас Дужий бере участь в одному з таких нападів, де вперше в житті вбиває польського поліцая, а його брат Ярослав Дужий, комендант УВО,після подібної експропріаційної операції під Бібркою був заарештований і загинув від кулі екскортуючого поліціанта) тощо.

Як свідчать історичні документи, спорадичні саботажі відбувалися впродовж усього часу існування УВО, найбільш масові з них відбулися в 1920–1922 роках; до акцій спротиву українське підпілля повертається у 1929–1930 роках. Існує думка, що більшість пізніших саботажів була інспірована крилом радикально налаштованого «юнацтва» і не зовсім відповідала політичній програмі УВО. Так, у звідомленні «ОУН на ЗУЗ (1928–1932)» з празького архіву ОУН зазначено, що причиною стихійного руху стали «кілька самочинних саботажів» юнацтва ОУН. Це «розпутало всю пізнішу стихію – вже далеко не юнацьку – але не орґанізовану ні УВО, ні ОУН – саботажну акцію». І далі: «Саботажі 1930 року □…□ треба визнати рішуче проявом неґативним для ОУН на ЗУЗ – як наслідок її неорґанізованости, що унеможливило ОУН хоч би в розгарі акції підсунути їй свою програмову плятформу □…□. «Дурак счастіє імєєт» – і українській революції прийшла з поміччю ще більша глупота поляків, що, як відомо, з виборчих мотивів, пішли на пацифікацію» [*Документи 2010*: 283–285]. Однак Провід ОУН не відмежувався від самовільних саботажів крайової організації УВО, про що свідчить стаття «Частинний виступ У.В.О» у газеті «Сурма» [*Б.а. 1930-3*: 1–2]. Заходи УВО, як пояснювала передовиця, спрямовані на те, щоб організованим способом ширити неспокій, паніку серед польської спільноти, ламати польський дух, викликати в українського населення краю вороже ставлення до польської влади, посилювати за кордоном інформацію про непевність польських кордонів тощо. Оскільки учасники саботажної акції не зазнали ніяких санкцій з боку влади, Провід ОУН визнав її ефективність. Підтримка саботажної акції була важлива і тому, що давала можливість через загострення польсько-німецького конфлікту привернути увагу європейської спільноти до українського питання, розгорнути широкомасштабну міжнародну пропагандистську кампанію. У вересні 1930 року УВО задекларувала припинення саботажу [*Б.а. 1930-3:* 2].

Польська влада відповіла на саботажні акції УВО пацифікацією «краю терором» і каральними експедиціями, які виявилися особливо брутальними по відношенню до цивільного населення. Умиротворення сіл відбувалося шляхом тотальної екзекуції, обшуків, ревізій, нищення майна, підпалів збіжжя і будинків. Ця сторінка української історії виписана У. Самчуком теж детально. У романі йдеться про підпал села уланами 14 полку із Жовкви, принизливі екзекуції чоловіків і дітей, ґвалтування жінок, моральні знущання, коли селян змушували вигукувати хвалебні гасла польській державі і Пілсудському, божевілля тих, хто не витримував фізичної і моральної наруги. Особливим трагізмом вражає сцена прощання села із замордованим селянином Іваном Кузем, що виписана У. Самчуком у кращих фольклорних традиціях [*Самчук 1931:* 344–345]. Молитва над тілом замученого перетворюється на божбу і присягу свідомих українців: «□…□ ми заприсягаємось над тілом твоїм, заприсягаємось ранами твоїми, заприсягаємось кожною краплею пролитої тобою крови, що ми не зрадимо справі, яку ти провадив, і що ми ще помстимося за смерть твою… Ми не вміємо дарувати, бо дарувати злочин було б злочином, і присягаємось, що ганьбу, яка впала на наші голови, ми змиємо

кров'ю нашого ката, поганою злою кров'ю, затроєною й опоганеною злочинствами, ґвалтами, підпалами, грабунком, знущанням… О, мученику. Ми тут ось перед тобою… Ми кров і тіло землі нашої… Ми переймаємо твою працю з болями, які ти притерпів на себе і доведемо справу нашу до належного кінця…» [*Самчук 1931:* 345].

Не оминув прозаїк прискіпливого ставлення карателів до сільської інтелігенції – вчителів (справа тилявського вчителя Тараса Дужого), священиків (безчинства у садибі сільського єгомосця), працівників українських культурно-освітніх організацій і кооперативів, спортивно-пожежних товариств «Луг» і гімнастичних товариств «Сокіл». Ніхто і ніщо не уникли «ревізій» і «умиротворення». На сторінках роману подано чимало відомостей про ліквідацію загонами пацифікаторів із числа поліції і військових «Просвіти», сільських читалень, українських шкіл і гімназій; про наругу над пам'ятниками і портретами Тараса Шевченка, могилами січових стрільців. Особливий цинізм карателів проступає в описі сільського цвинтаря, де були поховані вояки Української Галицької Армії: «Тарас надибав могилки. Йому вже оповідали, в який спосіб нищили могили українських вояків, але того, що він зобачив тут, він ніколи ані не забуде, ані ніколи не міг собі уявити чогось подібного. По-перше, могили було зрівняно з землею. Широка могила, яка вміщувала кілька десятків трупів, на якій зеленіли дерева, стирчали залізні хрести вічно заквітчані, тепер була та могила зрівняна з землею руками самих селян, тих самих селян, яких сини тут спочивали вічним сном, де вже немає «ні печалі, ні воздиханія» … Ані одного знаку не було, що тут була могила. Тарас став на свіжоскопирсаній землі і так задубів» [*Самчук 1931:* 333].

У романі пацифікацію показано і як вдало продуману передвиборчу кампанію до польського сейму, що супроводжувалася розправою з опозицією, представників якої було ув'язнено в Берестейській цитаделі: «…□ починається перший акт трагікомедії найвищого органу держави польської, відомого з історії трагічної минувшини й ганебної пам'яти сучасности… Збите, скатоване, ограбоване населення земель українських стогнучи зализує свої рани. Жорстокими тортурами в Берестейській цитаделі під доглядом екс-жандарма Юзефа Пілсудського, іменованого режимом маршалом польської республіки, змушено до покори населення земель України в особі її соймових представників» [*Самчук 1931:* 454]. Наслідком такої політики стало те, що до польського сейму після листопадових виборів 1930 року потрапило вдвічі менше українських послів і сенаторів, ніж на попередніх виборах. У. Самчук не оминув і широкого міжнародного розголосу, до якого спричинили безчинства уряду «санації» Пілсудського: протестаційні віча в різних країнах Європи і за океаном, процес розгляду питання національних меншин у Польщі на підставі надісланих до Ліги Націй українських петицій разом з протестаційними нотами Німеччини про становище сілезьких німців тощо.

Сюжетна канва роману побудована навколо постаті головного персонажа – вчителя Тилявської української школи Тараса Дужого, якого польська влада за сфабрикованими свідченнями спочатку засудила через приналежність до повстанчої групи, що мала нібито з допомогою більшовиків організувати на Волині повстання, а потім – за розповсюдження нелегальної газети «Сурма». Кременецька в'язниця і Львівська фурдиґарня на Баторого– втеча – нелегальний перехід кордону – життя в німецькому Битомі, а потім у Празі – знайомство із членами нелегальної УВО – участь у саботажній і підривній діяльності організації. Усі ці події і життєві колізії пронизує ліричний струмінь – кохання до сільської дівчини Параньки, взаємини з німкенею Ерікою Ґротгавз і нерозділені почуття польської вчительки панни Марисі.

Головний герой роману в світоглядному плані тісно пов'язаний з особою самого автора, можливо, в його долі втікача є чимало автобіографічного. Він занурений у багатовимірну панораму епохи, поставлений у центр складної системи зв'язків, що відображають політичні, ідеологічні, соціальні конфлікти і духовну атмосферу доби. Відтак фігура центрального персонажа сприймається як ключ до розуміння суспільних рухів, духовних і моральних пошуків української людини й української нації в міжвоєнну добу, а його діяльність – як частина яскравої картини сучасності, позначеної збройним спротивом.

Просторовий план. Головний герой роману причетний до двох основних просторових точок: села (волинської Тилявки) і міста (європейської Праги), які відіграють важливу роль у

його житті. Із селом Тараса Дужогопов'язують найдорожчі спогади про часи вчителювання, участь у громадському житті Тилявки (заснування кооперативи, читальні, спортової дружини копаного м'яча), кохання з Паранькою, арешт, перебування у в'язниці і втечу. Натомість місто перетворює колишнього вчителя-романтика і теперішнього «спрагненого, знесиленого, заблукалого невільника-мандрівця» [*Самчук 1931:* 2] на вояка невидимого фронту, активного учасника націоналістичного підпілля, шліфує його світовідчуття і світобачення, наповнюючи життя смислом Чину і Боротьби.

Простір міста по-особливому одухотворений: описи кадастрових районів Праги (У. Самчук демонструє добре знання найменших куточків міста), площ, численних вулиць, пам'ятників, архітектурних споруд (храмів, театру, відомих магазинів тощо); піші прогулянки містом; зрештою роздуми оповідача про саме місто. Духовна сфера головного героя твору має органічний зв'язок з художнім простором цього міста. Відтак Прага постає особливим персонажем роману; вона має щось таке, що по-особливому звернене до Тараса Дужого, його свідомості і почуттів. Місто нівелює оте «вічне відчування тісноти», притаманне синові села, відбирає йому «низькість неба, близькість обрієвої лінії, обмеженість зору та вбогість пізнання» [*Самчук 1931:* 2]. Здається, ось воно, вільне, яскраве, повне, соковите життя, яке представляє Прага і яке мужній член УВО може обрати, пов'язавши свою долю з красунею-німкенею. Думається, образ цього міста в художній спадщині У. Самчука заслуговує на окрему розвідку.

Та повернемося до простору волинської Тилявки, який так разюче різниться від простору аристократичної старої Праги і не дає спокою, ятрить душу, збуджує уяву героя: «Маленькі, в непорядку розкидані хатинки, прибиті глибокою темнотою, десь-не-десь лише просочують крізь чорну заслону мацюсіньку точку, яка ледве-ледве тремтить, ніби зоря біліоновокілометрового віддалення. Там замість шуму авт шумить ліс, а замість трамваїв завиє порою довгим-довгим виттям засмучений темнотою та непогодою собака. Як зловіще часом відкликалось те виття в душі його (Тараса Дужого. – Авторка), яке нагадувало сурму якихсь невидимих чорних духів, що окутали дику країну.

І мимоволі порівнює він ці дві картини і міряє в думці той шлях, той простір, який віддалює одну від другої. Він намагається уявити собі частину земної кулі з горами Карпатами, злітає думкою над нею, сягає якомога далі на схід і, дійшовши до замкненого кордону двох сучасних світів Сходу та Заходу Европи, спиняється там в якомусь закинутому, забутому сільці, де панує ця темнота та виють собаки з вовками» [*Самчук 1931:* 12].

Образ далекого українського села трепетно близький головному герою, бо дає можливість наповнити життя високою ідеєю, усвідомити, що є безкомпромісна боротьба за свободу народу, що є справжня свобода: «Воля повна, згучна, соковита, мила, до якої пригорнутись, обняти, впитись, впитись її привабами, вчадіти від неї і стати... Ну чим хочете стати. Йому все одно, бо тоді навколо лише пахуча, прозора воля» [*Самчук 1931:* 22]. Простір села пов'язаний з найдорожчим у житті героя – улюбленою вчительською справою, друзями-волиняками, коханою Паранькою і маленьким сином, котрого вона йому народила. І це впливає на життєвий вибір Тараса Дужого, він відмовляється від чарівної Еріки та її пристрасті: «Ми не можемо в'язати нашої долі одним вузлом, бо моя ще стелиться в горнилі розлитих по моїм краю вогні, а ваша (мова йде про Еріку. – Авторка) гордо й вільно пустує й тішиться своїми здобутками. До того, далеко там, де колись годувався соками землі своєї, де ріс і страждав, залишив сяку душу, яка тягне мене до себе, бо є частина моєї души. Я маю сина…» [*Самчук 1931:* 519].

Образи Праги і Тилявки глибоко символічні в романі, вони належать двом різним світам – відповідно Заходу і Сходу, представляють протилежні моделі культурної ідентичності, де разюче різняться ставлення людини до самої себе, інших людей, суспільства і світу в цілому. У такому контексті ці образи важливі для розуміння всієї творчості У. Самчука, оскільки вже в ранній прозі пунктирно накреслюють історіософську парадигму, яка стане однією із центральних у подальших його творах, зокрема трилогії «Ост».

Часовий план. Домінантним у романі є соціально-історичний час, який відображає події від літа 1930 року до весни 1931 року на західноукраїнських землях, які були в складі Польщі. Він створює основний фон для розгортання сюжетних подій, пов'язаних з польською

політикою військового осадництва, а згодом пацифікації-умиротворення українського населення й адекватною відповіддю УВО. Із соціально-історичним тісно переплітається біографічний час головного персонажа роману, що вказує на найважливіші періоди життя Тараса Дужого, коли відбувається остаточне формування його характеру і національне становлення.

У. Самчук віддає перевагу часовій дискретності, фрагментарності, вибираючи з усього часового потоку сюжетно значимі моменти, опускаючи все зайве. Це породжує багатовимірність художнього часу, уможливлює часові зміщення, перемикання темпоральних регістрів, обумовлює множинність тимчасових точок зору в структурі тексту. Тут достатньо анахроній (різних форм невідповідності між тим, як насправді відбувалася історія, і тим, як її розповідають), особливо аналепсисів, які діють на зразок зворотного кадру. Суттєвою характеристикою художнього часу в «Саботажі УВО» є його незавершеність, оскільки роман має відкритий фінал: не наважившись поєднати свою долю з Ерікою і попрощатись із нею наживо, Тарас від'їздить, залишивши дівчині прощального листа зі словами: «Завтра рано, коли ви ще солодко спатимете, мене віднесе потяг туди, де чекає мене жорстока моя дійсність» [*Самчук 1931:* 519].

Інтертекстуальність роману. Створюючи особливий художній світ роману, письменник вводить у нього низку інших текстів, завдяки чому твір набуває необхідної смислової повноти. Уніфікований смисловий простір твору виразно доповнюють і уточнюють різноманітні елементи з інших текстів, що з волі автора іноді тотально врізаються в його тканину. Чужий текст представлений у вигляді цитат (з атрибуцією і без неї), алюзій, ремінісценцій, згадок імен літературних персонажів, інших творів, прізвищ письменників тощо. Таке «цитатне мислення» посилює смислову насиченість тексту. Особливе місце в романі займають цитати, ремінісценції й алюзії з творів Тараса Шевченка, зокрема з віршів «Заповіт» (1845), «Минають дні, минають ночі» (1845), «Мені однаково..» (1847), послання «І мертвим, і живим…» (1845). Найбільш продуктивною стала поема «Єретик» (1845). У. Самчук тричі цитує фразу «Щоб усі слав'яне стали добрими братами / і синами сонця правди», двічі вдається до алюзій «Ріки в одно море зливаються» і «слав'яне стали добрими братами».

Є в романі й інкорпоровані тексти, які завжди наділені в У. Самчука важливим сенсом. Це переважно газетні матеріали (повідомлення, уривки передових статей і заміток, свідчення очевидців тощо), політичні документи УВО й інших українських організацій (відозва Команди УВО під назвою «Боєвики!» [*Самчук 1931:* 259–361] і відозва П'ятого конгресу Об'єднання Українських Організацій в Америці [*Самчук 1931:* 425–427], тексти яких письменник узяв відповідно із «Сурми» [*Б.а. 1930-1:* 1–2] і нью-йоркської «Свободи» [*Б.а. 1930-2:* 1]). Порівняння газетних матеріалів з документами, включеними до художнього твору, потвердило їхню ідентичність.

Осмислення трагічної загибелі Ярослава Дужого (прототипом образу є Юліян Головінський – сотник Української Галицької Армії, комендант VI бригади УГА, бойовий референт, крайовий комендант УВО) супроводжується численними повідомленнями з газети «Сурма». Структурно всі ці тексти розбивають оповідний дискурс; у змістовному плані через включення додаткових змістовних складових вони розкривають і розширюють рамки інформаційного поля твору, які йдуть паралельно з основною лінією розповіді в романі.

Чимало в романі і вставних текстів, які належать перу самого прозаїка, але функціонують як самостійні, оскільки їхнє авторство адресовано головному персонажу твору. Це передусім щоденник, що різнобічно розкриває внутрішній світ Тараса Дужого і цікавий передусім проникливістю і правдоподібністю. Він ретроспективно розповідає про життя головного персонажа у волинському селі Тилявка, причини його появи за кордоном, рішення вступити в УВО тощо. Епістолярні вставки (це переважно листування Тараса Дужого з Ерікою) забарвлюють сюжет ліричним струменем, дають можливість проникнути у внутрішній світ головних героїв, їхні почуття і переживання.

Художня історіософія в романі дозволила автору вирішувати масштабні проблеми становлення української людини і національного світу в контексті мінливого часу сучасної йому епохи. Немає сумніву, що історіософська складова добре пізнавана в «Саботажі УВО»:

небувалий інтерес до теми народу, його ролі в історії та сьогоденні; прагнення прозаїка до пізнання закономірностей історичного розвитку, особливо історичної долі України в співвідношенні з долями інших європейських народів, зокрема слов'янських;присутність героя, якого цікавлять надособистісні проблеми, що стосуються епохальної боротьби українських націоналістів супроти польської влади та її політики на західноукраїнських землях. У. Самчук хотів зрозуміти свій час, розібратися, як самі українці мислять місце України в співдружності незалежних держав.

На тлі динамічної картини розвитку Європи залежне становище України неминуче виглядало приреченою авантюрою. Дві концепції національного буття – незалежна українська держава і підневільна етнічна територія – протистоять у романі одна одній. Одним з важливих завдань, яке поставив автор, є викриття міфу про неспроможність української нації до власного державотворення.

Мовна сфера твору теж несе на собі відбитки історіософського дискурсу: монологи і діалоги персонажів, особлива активність оповідача в коментарях,апеляція до концептів «Схід і Захід», «слав□янська спільнота», «доля України», «воля», «наша боротьба», «свідомість народу», «сенс нашої історії» тощо. Безперечно, історіософська складова роману відіграє вагоме значення в художньому просторі, оскільки впливає на дух нації, дає можливість врахувати уроки минулого, зрозуміти своє сьогодення і розбудовувати своє майбутнє.

Висновки і перспективи подальшого дослідження. Творчі відкриття роману «Саботаж УВО» стали основою, на якій в художньому світі письменника з'явився цикл з десяти оповідань «Месники». Поява образу борця, месника засвідчила про вихід автора на новий рівень зображення боротьби українського селянина за гідне національне, державне і соціальне життя. Органічне поєднання поглядів на діяльність націоналістичної УВО й участь звичайної української людини у всіх формах зорганізованого українського національного життя (йдеться про культурну і просвітницьку діяльність українських шкіл, читалень, кооперативів, спортивно-освітніх товариств тощо) дало рельєфне, стереоскопічне уявлення про події на західноукраїнських теренах у 20–30-х роках, розгорнуло епічно цілісну картину нелегальної боротьби.

Месники несуть у селянське середовище психологію, відмінну від патріархальної й пов'язану з поривом до свободи, непримиренною боротьбою, здатністю до самопожертви в ім'я визволення з-під ненависного гніту. Провідна думка циклу – чинити спротив чужинецькій владі доступними для українських селян методами. Тональність творів позначена силою характерів месників, любов'ю до рідного краю, жертовним ставленням до свого обов'язку, небоязню смерті, нехтуванням особистим благополуччям. Письменник оцінював долю месників оптимістично. На його думку, це – цвіт української нації, який своїм безстрашним поривом до свободи повинен відіграти важливу роль у формуванні національної свідомості широких селянських мас. Особистий приклад героїзму, який явили Самчукові месники, пробуджував у простих людей дивовижну силу духу й мужність. Цикл оповідань У. Самчука отримав досить високу оцінку О. Грицая, котрий у героїчному наставленні та патріотичному пафосі «Месників» побачив вплив новел Г. де Мопассана про німецько-французьку війну 1870–1871 років [*Грицай 1934*: 167].

Перший твір циклу «У Татарській ямі» надруковано в березневому номері «Сурми» 1931 року, тобто в час завершення роботи над романом «Саботаж УВО». Короткий жанр епічних творів був більш оперативний і придатний для друкування в «підвалі-рубриці» нелегальної газетної шпальти. Основою творів циклу «Месники» був аналіз життєвого матеріалу, його широке асоціювання, що надавало їм інтелектуальної сили. Велике значення тут відігравала думка, піднята над фактом; центр ваги зміщувався з опису події на її коментування, осмислення й аналіз. Для автора важливо було створити яскравий образ месників, який би діяв і на емоції, і на розум читача, примушував його обрати активну громадянську позицію. Це відповідало основним завданням УВО – підготувати цивільне українське населення до активного спротиву польській політиці на західноукраїнських землях. Такими, очевидно, були пріоритети політичного й ідеологічного мислення У. Самчука, що вплинуло на його творчість початку 30-х років.

Пропонована стаття є першою розвідкою про «Саботаж УВО», на дослідників чекає чимало відкриттів. Але вже сьогодні зрозуміло, що досягнення Самчука-романіста в дослідженні національної історії оригінальні, значні й авторитетні. Його твір, народжений в еміграції, допоможе сучасникам здолати вузькість поглядів на недавнє минуле, розлучитися з численними міфами і перекрученими уявленнями про діяльність УВО-ОУН, побачити міжвоєнну добу в правдивому тлумаченні. Зрештою – по-іншому поглянути на творчість письменника, якому належить вагоме місце у літературному процесі ХХ століття.

Література

1. *Б.а. 1930-1:* Боєвики! [Відозва Команди УВО] // Сурма. – 1930. – Жовтень. – Ч. 10(37). – С. 1–2.
2. *Б.а. 1930-2:* Відозва П'ятого конгресу Об'єднання Українських Організацій в Америці // Свобода. – 1930. – Рік XXXVIII. – 25 жовтня. –Ч. 249. – С. 1.
3. *Галайко 2009:* Галайко Б. Вишкіл молоді в діяльності Української військової організації: автореф. дис. … канд. іст. наук: 20.02.00 / Б. Галайко; Нац. ун-т «Львівська політехніка». – Львів, 2009. – 20 с.
4. *Грицай 1934:* Грицай О. З нашої нелегальної літератури / О. Грицай // Самостійна думка. – 1934. – Ч. 2. – С. 164–168.
5. *Документи 2010:* Документи і матеріали з історії Організації Українських Націоналістів / Редкол. В. Верига та ін. – Т. 2. – Ч. 1: 1931–1934 роки / Упор. Ю. Черченко. – К.: Видавництво ім. Олени Теліги, 2010. – 480 с.
6. *Кентій 2005:* Кентій А. Збройний чин українських націоналістів. 1920–1956: Історико-архівні нариси: В 2-х т. / А. Кентій. – Т. 1. Від Української Військової Організації до Організації Українських Націоналістів. 1920–1942. – К.: Центральний державний архів громадських об□єднань України, 2005. – 332 с.
7. *Книш 1966:* Книш З. Власним руслом: Українська Військова Організація від осені 1922 до літа 1924 року / З. Книш. – Торонто: Друкарня «Київ», 1966. – 184 с.
8. *Книш 1967:* Книш З. Далекий приціл: Українська Військова Організація в 1927–1929 роках; Передм. Я. Гайваса / З. Книш. – Торонто: Друкарня «Київ», 1967. – 470 с.
9. *Книш 1970:* Книш З. На повні вітрила!: Українська Військова Організація в 1924–1926 роках / З. Книш. – Торонто, 1970. – 422 с.
10. *Книш 1965:* Книш З. Справа Східних Торгів у Львові / З. Книш. – Торонто: Друкарня «Київ»,, 1965. – 205 с.
11. *Мартинець 1949:* Мартинець В. Українське підпілля: Від УВО до ОУН. Спогади та матеріали до передісторії та історії українського організованого націоналізму / В. Мартинець. – Вінніпег, 1949. – 349 с.
12. *Самчук*: Самчук У. Дещо про себе / У. Самчук // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАНУ (ВРФТІЛ). – Ф. 195. – Од. зб. 70. – 7 арк.
13. *Самчук 1931:* Самчук У. Саботаж УВО: Роман у 2-х частинах / У. Самчук // ВРФТІЛ. – Ф. 195. – Од. зб. 20. – 520 арк.
14. *Скакун 2012:* Скакун Р. «Пацифікація»: польські репресії 1930 року в Галичині / Р. Скакун. – Львів: Видавництво Українського католицького університету, 2012. – 172 с.
15. *Б.а. 1930-3:* Частинний виступ У.В.О // Сурма. – 1930. – Вересень. – Ч. 9(36). – С. 1–2.

В статье анализируется ненапечатанный романУласа Самчука, хранящейся в архиве писателя. Автор сосредоточила свое внимание на характеристике документальной основы художественного произведения, особенностях его сюжета, временной и пространственной организации. В статье выделены основные историософские константы художественного мышления писателя, прослежено влияние романа на дальнейшее творчество У. Самчука.

Світлана Бородіца, доц. (Тернопіль)

ББК 84.4Укр6
УДК 883.3

Романи-епопеї У. Самчука у літературно-критичному дискурсі української діаспори другої половини XX століття

У статті аналізується велика проза У. Самчука у літературно-критичному дискурсі української діаспори другої половини XX століття, зокрема з'ясовуються жанрово-стильові аспекти літературознавчої рецепції його творчості як естетичного феномена.

Ключові слова: *історіософська концепція, літературно-критичний дискурс, морально-естетичний ідеал, національний роман-епопея, художнє мислення автора.*

Boroditsa Svitlana. The epic novels by Ulas Samchuk in literary and critical discourse of Ukrainian Diaspora in the second half of the twentieth century.

The article investigates the big prose by Ulas Samchuk in literary and critical discourse of Ukrainian Diaspora in the second half of the twentieth century. Genre and stylistic dominants of literary and creativity reception of the writer were analyzed as an aesthetic phenomenon.

Key words: historiosofic concept of literary and critical discourse, moral and aesthetic ideal, the national epic novel, the author's artistic thinking.

Улас Самчук – самобутній письменник в українській прозі XX століття, на думку В. Державина, «загальновизнаний корифей нашої белетристичної прози 30-х років», основна мета творчості якого – «поновити велику (обсягом і задумом) повістярську прозу, перенісши її з етнографічно-побутового або ж соціально-побутового плану на площину соборнонаціональної та універсально-етичної проблематики» [Державин 1994: 580]. Його романи-епопеї «Волинь» і «Ost» засвідчують складний характер художнього мислення митця, спадкоємність з українською та західноєвропейською літературою, масштабність авторського вираження історіософської концепції.

Попри це в сучасному літературознавстві відсутнє системне вивчення творчості Уласа Самчука в контексті літературної традиції і новаторства, що дозволяють говорити про естетичний модус як основу творчої парадигми автора.

Перші спроби дослідження великої прози У. Самчука у літературознавчій науці на західноукраїнських землях з'явилися у 30-х роках минулого століття. В цей час після публікації творів письменника друкувалися численні відгуки, рецензії українських та польських критиків, зокрема Я. Гординського, Є. Маланюка, Б. Ольхівського та інших, у яких автори наголошували: у зіткненні людини й соціуму, людини й історії Улас Самчук відшукав жанрові стимули, самобутні образи й соціально-психологічні конфлікти, на основі чого вибудував оригінальний, національно-своєрідний романний світ.

З того часу починається детальне вивчення творчості Уласа Самчука, але поза межами батьківщини. Його високохудожній доробок постійно перебував під пильним поглядом дослідників літератури в діаспорі. Саме вони чітко окреслили жанрові ознаки великої прози митця, звели їх в єдину систему як особливий аспект самчукознавства. Оглядові статті й аналітичні матеріали у післявоєнний період опублікували А. Власенко-Бойцун, М. Гарасевич, В. Державін, Г. Костюк, І. Кошелівець, Б. Кравців, О. Лятуринська, Д. Нитченко, Я. Розумний, О. Тарнавський, Ю. Шевельов та інші.

В Україні тільки на початку 90-х років XX століття з'являються статті українських учених, які намагаються збагнути естетичний феномен творчості У. Самчука, заглибитися у його художній світ, проаналізувати жанрово-стильові домінанти прозового спадку. Першими самчукознавцями є М. Герц, М. Гон, Р. Гром'як, А. Жив'юк, М. Жулинський, Н. Лисенко, Р. Мовчан, С. Пінчук, О. Слоньовська, В. Шевчук, Г. Чернихівський та інші. Таким чином, у хронології дослідження творчої спадщини У. Самчука, умовно виділяються три етапи. Перший становлять розвідки літературознавців 30-их років XX століття, які характеризуються тим, що

аналіз здійснювався в руслі окреслення парадигм художнього мислення письменника, тематичних аспектів, проблематики, образів та мови творів автора.

Для другого етапу (40-80-і рр.) властиві різкі, контрастні оцінки творчості письменника, що пов'язано з сумнозвісними історичними подіями. В еміграційній критиці та літературознавчих дослідженнях про митця написано чимало. Переважна кількість студій про У. Самчука подана у формі оглядового аналізу його творів із наголошенням на превалюванні національних мотивів (А. Власенко-Бойцун, О. Грицай, Г. Костюк, Є. Онацький). Належним чином оцінивши талант прозаїка, літературознавці вказують на стильові особливості його творчості, зокрема монументальність.

Офіційна радянська критика, зрозуміло, різко негативно трактувала його твори (Ю. Мельничук, Ю. Омельчук).

Третій етап (з 90-их рр. XX ст.) характеризується активним вивченням творчості У. Самчука, що зумовлено поверненням його прозової спадщини до українського читача. Вилучений на довгий час із літературного процесу XX ст., письменник отримує належне поцінування літературознавців. Жанрово-стильовий аспект стає пріоритетним напрямом аналізу в дослідженнях Ю. Мариненка, С. Пінчука, Н. Плетенчук, І. Руснак, М. Ткачука та ін. Ці роботи позначені прагненням осмислити у творах письменника їх естетичну вартість та з'ясувати особливості поетики.

Велика проза автора за проблематикою, тематикою, жанровими особливостями безсумнівно сьогодні є актуальною, як і потреба системно-цілісного дослідження його творчого доробку у контексті літературно-мистецької свідомості XX століття.

Леонід Рудницький [Рудницький 1992: 41-45], здійснюючи аналіз української еміграційної прози, виділив чотири групи, які охоплюють більшість прозових творів еміграційного письменства. Цей поділ є тематичним і включається в хронологічну періодизацію діаспорної літератури, здійснену Григорієм Костюком у праці «З літопису літературного життя в діаспорі» (1971). Три групи з класифікації Л. Рудницького репрезентує багатогранна проза У. Самчука Його творчість, на думку літературознавця, вписується у такі тематичні площини: 1) твори, метою яких є збереження свого «я», української ідентичності та розвиток літературних традицій України (автобіографічна проза і мемуари); 2) твори, в яких письменник свідомо доповнює літературу, писану в Україні, забороненими темами і проблемами («Кулак», «Марія», «Чого не гоїть огонь», «Ost»); 3) твори, що естетично охоплюють «нове довкілля», художньо відображають певні моменти з життя української діаспори, аналізують психіку емігранта, його змагання зберегти свою ідентичність на новій батьківщині («На твердій землі», «Ost», мемуаристика). Ні один масив творів У. Самчука не є герметично замкнутим: в органічній взаємодії і взаємопереході постає оригінальна проза митця, яка розгортається у трьох аспектах – особистісному, національному та універсальному. Актуальна за проблематикою, своєрідна за формою, вона помітно активізувала процес жанрово-стильових шукань в українській літературі другої половини – кінця XX ст.

Сформувавшись на основі національної літературної традиції, творчість У. Самчука стала формуючою силою, джерелом нової традиції – «національно-органічного стилю» (Ю. Шерех), який є теоретичним підґрунтям розвитку еміграційної літератури. Романи-епопеї «Волинь» і «Ost» дають підстави твердити, що У. Самчук підняв українську велику прозу на рівень світових зразків, включив її в загальноєвропейський літературний процес, водночас зумовивши важливі трансформаційні процеси, що відбувалися в національній прозі на її шляху до епічної зрілості. Роман У. Самчука знайшов свій інваріант, власну жанрову форму, яка має «виняткове значення … для нашої літератури» (Г. Костюк). Його романи-епопеї – широкомасштабні полотна, де в хронології розгортаються складні історичні події початку-середини XX ст., охоплюючи всю повноту національних, духовних, соціальних зрушень і конфліктів. Звідси стає зрозумілою і жанрова природа роману-епопеї: відтворюючи плин національного життя, письменник проникнув у складний багатоплощинний часовий континуум (минуле, сьогочасне, майбутнє), змоделювавши авторську концепцію світу.

Це засвідчив роман-епопея «Волинь», перша книга якого «Куди тече та річка» друкувалася у львівському журналі «Дзвони» з 1931 до 1932 року. Він виділявся у тогочасному

літературному процесі художньою та історичною правдою, системно-цілісною сюжетно-композиційною організацією, виразною ідейно-естетичною основою, майстерністю психологічного аналізу, тому відразу ж привернув увагу критиків і літературознавців. Західноукраїнські і польські дослідники літератури оцінили твір надзвичайно високо: «Серед багатьох белетристичних новинок на одному з перших місць роман молодого Уласа Самчука «Волинь». Критика прийняла цю книжку дуже прихильно, як одну з найкращих в останніх роках. Пульсуюче життя, що віє зі сторінок книжки, цілковито захоплює нас» («Sygnaly», 1934 Д.Х). А в «Biuletyn Pol. Ukr.» за 1935 рік наголошувалося: «Роман У. Самчука є першорядним мистецьким явищем. Автор має великий епічний талант. Завдяки могутньому дарові оповідача роман читається на одному подиху».

З появою «Волині» проза У. Самчука постійно перебувала під пильним оком критиків, насамперед у діаспорі. Саме вони чітко окреслили основні жанрово-стильові модуси творчого доробку прозаїка. «В ділянці форми Самчук, здається, не посягає на якесь новаторство, на експерименти, він іде в усталеному реалістичному стилі, тримаючись лінії невпадання в натуралізм і прагнучи до монументальності. Самчукова мета – бути зрозумілим широко, усім. Він б'є на зміст, на думку, на широку концепцію» [Лятуринська 1983: 574], – писала О. Лятуринська. Визначивши основні риси творчої манери У. Самчука, вона спостерегла і виділила її основоположний жанротвірний компонент – глибинну, фундаментальну думку-концепцію, що конденсує структуру епічної цілісності його романів-епопей. На цій позиції стоїть і Григорій Костюк: «Ідеї й мистецькі засоби «Волині» не тільки поглиблювали ідеї найвидатніших творів тогочасної української літератури, а й подавали своє оригінальне звучання, свою історіософічну концепцію України» [Костюк 1994: 501]. Новаторство У. Самчука полягає у втіленні оригінальної романної концепції буття, що включає вічні й швидкоплинні аспекти, життєві узагальнення широкого соціального, історичного, морального аспектів, авторські оцінки буття. Всеосяжність романно-епопейної структури сприяє постановці проблем загальнонаціонального масштабу, детальному висвітленню і філософському осмисленню різних сфер людського життя у складну і суперечливу епоху, коли з'ясовується роль особистості в історії. Г. Костюк вважав, що «ідея батьківщини і рідного народу виповнювала вщерть його духове єство, зміцнювала й утверджувала в чужому світі його письменницький талант» [Костюк 1994: 499].

За жанровими контурами «Волинь» – класичний роман-епопея, композиційно складний, де прочитуються три сюжетні лінії-стрижні: 1) історія становлення Володьки Довбенка, формування його особистості; 2) відживлення національної свідомості Матвія Довбенка під впливом трагічних подій української історії початку XX ст.; 3) національні, політичні, духовні катаклізми в українському селі: УНР і відродження нації, братовбивча чотирирічна війна, яка завершилася новим поневоленням українського народу. Тому фабульний вимір розширив межі соціально-побутового, історичного роману чи роману виховання до монументального роману-епопеї, який структурно організовується за іншими принципами, ніж роман XIX ст.: композиція не стільки лінійна, скільки циклічна, зумовлена послідовним відтворенням найбільш важливих етапів морального, психологічного, ідеологічного становлення персонажа, формування його цілісної особистості, а з іншого боку – циклічністю природи, яка визначає щоденне життя селянина. Поряд з внутрішньою логікою розвитку характерів і подій у структурі великих форм у Р. Роллана, Дж. Голсуорсі, М. дю Гара рушійними прийомами сюжеторозвитку роману-епопеї «Волинь» стають мотив, лейтмотив, атмосфера і т. ін. Саме «внутрішня структура» роману підсилює звучання провідної авторської ідеї, заявленої у заголовку, – образ батьківщини, вітчизни, нації цементує частини твору, надаючи йому рельєфної завершеності і концептуальної глибини.

Є. Маланюк, захоплюючись «Волинню» У. Самчука, назвав її «потужною широкоперсою, селянською епопеєю, що піднімається до височини героїчного епосу» [Маланюк 1934: 923]. Засвоївши і трансформувавши досвід європейської літератури, зокрема жанрово-стильові експерименти Ч. Діккенса, В. Теккерея, Р. Роллана, М. дю Гара, В. Реймонта, у своїх естетичних уподобаннях У. Самчук є продовжувачем національної традиції, органічно включивши фольклорні моделі в свою художню систему. Звернення до історичного минулого

України, показ долі нації у «Волині» свідчать про реалізацію такого ракурсу у моделюванні національного життя, який властивий героїчному епосу. Морально-естетичний ідеал У. Самчука глибоко народний у своїй основі: він є вираженням народної мудрості і втілюється у вітальних характерах, що формуються у національній стихії. «Увесь зріст Самчукової творчості, яка намагається бути глибокою в ідеологічному аспекті й широкою в концепції та проблематиці, тримається цупко Волинської землі у двох вимірах: історичному й побутовому» [Тарнавський 1962: 333], – переконаний О. Тарнавський. Своєрідний синтез художніх традицій національного фольклору і реалістичного роману привів письменника до значних літературних відкриттів і цікавих жанрових модифікацій. Опираючись на фольклорні і реалістичні традиції, він створив знаковий жанр національної літератури, а саме: класичний національний роман-епопею. «Волинь» та «Ost» – кращі взірці українського роману-епопеї з досконалою жанровою організацією, де органічно синтезувалися творча своєрідність і традиційність.

У цьому аспекті цікавою є літературознавча розвідка О. Тарнавського «Традиція Кожом'яки (Дещо про органічні джерела й паралелі в творчості Уласа Самчука)» зі спробою оцінки великої прози західноукраїнського романіста, жанрові домінанти якої по-новому ускладнені й суттєво поглиблені фольклорними традиціями. На його думку, творчість У. Самчука виростає з народної казки про Кирила Кожум'яку: «По слідах цієї стародавньої української легенди йде творчість Уласа Самчука. Самчук вийшов з селянського суспільства, з упорядкованого патріярхального суспільства, що заховувало свій зв'язок із давньою традицією в глухій Волинській провінції. ... Волинь – це слов'янські початки нашої державности, а слідом за тим – початки нашого світовідчування й світогляду» [Тарнавський 1962: 333]. Традиція Кожум'яки стає фундаментальною основою, на якій вибудовуються романно-епопейні образи Матвія і Володьки Довбенків у «Волині», Григора та Івана Морозів в «Ost»-і. Ідеалізована модель легендарного персонажа є життєвою і структуроутворюючою для романів-епопей і, зокрема, для творення загальнолюдського характеру – типу, де трансформація достовірних прототипів органічно синтезується з широким узагальненням соціально-психологічних та національних рис. Персонаж У. Самчука – втілення народного богатиря-велета, «приспаний народний герой, якого лише великий удар, велике нещастя може змусити до спротиву, до боротьби проти цієї загрози,... нова сільська інтелегенція, яка хоче зорганізувати своє завтра, яка хоче віднайти і виявити своє ідеологічне обличчя, а в парі з тим знайти своє місце у житті...» [Тарнавський 1962: 335-336].

Концептуальною розвідкою є літературознавче дослідження-есе «Хроніки, романи і мемуари Уласа Самчука» Анни Марії Власенко-Бойцун, вміщене у збірнику праць «Есеї і рецензії» (США, 1983). Відомий критик, як і О. Тарнавський, аналізує романно-епопейну концепцію особистості у творах письменника, його багаторівневу структуру цілісної індивідуальності, сильної внутрішніми переконаннями, моральними принципами. Вона звертає увагу на те, що в романі-епопеї «Ost» У. Самчук моделює й інший тип українця – «негативний портрет нашого національного обличчя», що, на її думку, «становить куди більші труднощі, ніж змальовування глибоко-патріотичних і саможертвенних персонажів» [Власенко-Бойцун: 1983: 33]. «Ost» підтвердив епічний талант У. Самчука, його високу майстерність у творенні досконалих взірців романно-епопейної форми з чітко визначеною внутрішньою траєкторією і виразними національними ознаками.

Володимир Державін назвав «Ost» «найдосконалішим із досі опублікованих більших творів автора; це, мабуть, єдиний його твір, який можна сміло поставити поряд із романами Бальзака, Гамсуна, Л. Толстого» [Державин 1950]. На цій позиції стояв і Іван Кошелівець: «З погляду стилю новий роман Уласа Самчука є прямим продовженням, а може ліпше сказати, мистецьким вивершенням українського реалізму... Самчук поза всяким сумнівом майстер художнього слова, певний себе і свідомий своїх можливостей» [Кошелівець 1948].

Романи-епопеї У. Самчука – оригінальні жанрові структури з художнім потенціалом для різнорідних новацій; індивідуальні й особливі форми, які увібрали в себе новітні пошуки європейського роману.

Отже, жанрова природа романів-епопей У. Самчука розкривається у таких аспектах:

1) національна історіософська концепція автора: зображення України в складних перипетіях ХХ ст.: проблеми української нації осмислюються у світовому контексті, оскільки Україна розглядається як невід'ємна частина Європи;

2) романно-епопейна модель персонажа: герой-вітаїст є активним учасником історичних подій, його характер еволюціонує під впливом суспільних зрушень, поглиблюється і розкривається у психологічній площині. Він наділений величезною вітаїстичною силою, завдяки якій відстоює власні ідеї та життєву позицію, що дає можливість твердити про людину «мурівського» типу, якою був сам У. Самчук;

3) джерелами роману-епопеї митця є український героїчний епос («Слово про Ігорів похід», українські думи), а також світовий («Іліада» і «Одіссея» Гомера, «Витязь у тигровій шкурі» Ш. Руставелі, «Калевіпоег» та ін.), що знаходить вияв в епічному характері нарації;

4) цілісна сюжетно-композиційна структура твору, зумовлена жанровою природою роману-епопеї (автономність частин, об'єднаних головною ідеєю; об'єктивний всезнаючий наратор; система персонажів; сюжетні лінії; взаємовідносини героя і народу);

5) роман-епопея У. Самчука синтезував ознаки роману-хроніки, соціально-побутового, філософського, психологічного, історичного романів. Це багатоплановий, широкомасштабний епічний твір глибокої узагальнюючої сили, в якому тісно поєднані епічні і ліричні домінанти;

6) національна проблематика і наявність провідної ідеї – ідеї українського роду – головної ланки українського етносу; показ його руйнації під впливом історичних катаклізмів ХХ ст., що сприяють моделюванню концептуальної національної та індивідуально-образної картини світу.

У. Самчук – романіст аналітико-реалістичного напряму української літератури ХХ ст., який став творцем національного роману-епопеї. «Волинь» і «Ost» – високохудожні твори, що «можуть правити українському народові принаймні за гідну візитівку в товариство культурних народів світу» [Шевельов 1949].

Література: *Власенко-Бойцун 1983:* Власенко-Бойцун А. Хроніки, романи і мемуари Уласа Самчука / А. Власенко-Бойцун // Власенко-Бойцун А. Есеї і рецензії. – Coral Springs-Miami, 1983. – С. 26-43; *Державин 1950:* Державин В. Провідне в першому томі роману «Ост» У. Самчука / В. Державин // Овид. – 1950. – Ч. 11-12. – Жовтень-листопад; *Державин 1994:* Державин В. Три роки літературного життя на еміґрації (1945-1947) / В. Державин // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 3-х кн. – К.: Рось, 1994. – Кн. 3. – С. 575-596; *Костюк 1994:* Костюк Г. Образотворець «времени лютого» / Г. Костюк // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 3-х кн. – К.: Рось, 1994. – Кн. 2. – С. 499-514; *Кошелівець 1948:* Кошелівець І. Українська революція в світлі хутора / І. Кошелівець // Українські Вісті (Новий Ульм). – 1948. – Ч. 101. – 16 грудня; *Лятуринська 1983:* Лятуринська О. Улас Самчук / О. Лятуринська // Лятуринська О. Зібрані твори. – Торонто, 1983. – С. 573-577; *Маланюк 1934:* Маланюк Є. Улас Самчук.Волинь / Є. Маланюк // Вістник. – 1934. – Кн. 12. – С. 923-925; *Рудницький 1992:* Рудницький Л. Література з місією. Спроба огляду української еміграційної прози / Л. Рудницький // Слово і час. – 1992. – №2. – С.41-45; *Тарнавський 1962:* Тарнавський О. Традиція Кожом'яки / О. Тарнавський // Слово. Збірник укр. письменників у екзилі. – Нью-Йорк, 1962. – Зб.1. – С. 332-341; *Шевельов 1949:* Шевельов Ю. Ідеї і Люди / Ю. Шевельов // Наш вік. – 1949. – 23 квітня.

Бородица Светлана. Романы-эпопеи У. Самчука в литературно-критическом дискурсе украинской диаспоры второй половины ХХ века.

В статье анализируется большая проза У. Самчука в литературно-критическом дискурсе украинской диаспоры второй половины ХХ века, в частности выясняются жанрово-стилевые аспекты литературоведческой рецепции его творчества как эстетического феномена.

Ключевые слова: историософская концепция, литературно-критический дискурс, морально-эстетический идеал, национальный роман-эпопея, художественное мышление автора.

Бикова Т.В., канд. філол.наук, доц.., м. Київ

УДК 821.161.2 – 31.09 (Самчук У.)

«І встали гори, і промовили…»: художнє відображення національно-визвольних змагань 1918 – 1919 рр. у гуцульському тексті Уласа Самчука

У статті досліджується історіософське бачення письменника національно-визвольних змагань гуцулів 1918 – 1919 рр. на прикладі художнього відображення реальних подій, які привели до створення Гуцульської Республіки на території Закарпатської Гуцульщини. Крізь призму внутрішнього світу головних героїв роману «Гори говорять» розкрито процес становлення і формування гуцульської національної самосвідомості у напрямі здобуття державності для рідного краю. Гуцульщина як текст постає у творі шляхом взаємодії реалістичного відображення подій, відтворення характерів персонажів, їх внутрішнього ментальної єдності із навколишнім середовищем. Зроблено висновок про творче опрацювання письменником шляхів народження концептуального зв'язку у свідомості гуцула понять «мала» і «велика» Батьківщина.

Ключові слова: *Гуцульщина, «гуцульський» текст, історіософія, етнопростір, образ патріота-борця, поетика*

This paper examines the writer's vision historiosophical national liberation struggle Hutsul 1918 – 1919 years. As an example of artistic reflection of real events that led to the creation of Hutsul Republic in Hutsulshchyna. Hutsulshchyna as text appears in a work by reacting realistic view of events, playing the characters, their inner mental unity with the environment. The conclusion of the study creative writer by birth conceptual connection conscious guest to the concepts of «small» and «large» Homeland.

Keywords: *Hutsulshchyna, «Hutsul» text, historiosophy, ethnic space, image patriot fighter, poetics*

Постановка наукової проблеми

Звитяжна патріотична боротьба січового стрілецтва, яка розгорнулася на території Галицької та Буковинської Гуцульщини 1917 – 1920-х років знайшла відгук в серці й закарпатських гуцулів. Їх бажання створити власну державність, намагання об'єднатися зі всією Україною було втілено у 1918 – 191р рр. шляхом створення власної Гуцульської Республіки. Найяскравіші сторінки визвольних змагань Закарпатської Гуцульщини стали предметом зображення у соціально-психологічному романі У. Самчука «Гори говорять» (1932 – 1933).

«Гуцульський» текст міжвоєнного двадцятиліття наповнився ще однією історіософською авторською візією проблеми становлення національної свідомості українського Закарпаття під час братовбивчої боротьби «синів українського народу, що змагалися за інтереси двох імперій – Австро-Угорщини і Росії. Звитяжна боротьба закарпатців за власну незалежність відтворена письменниками із використанням документальних подробиць, які виявляються у детальному відтворенні перебігу подій, що відбувалися у Ясеневі, Квасах, Рахові, Хусті у період 1918 – 1919 років.

Перебуваючи на території Гуцульщини, письменник зацікавився перебігом подій 1918 – 1919 рр., коли закарпатські гуцули відчули потребу до самоідентифікації і спробували організувати власну державність. Письменник у романі «Гори говорять» намагався показати національне дозрівання гуцулів та усвідомлення трагічного положення їх батьківщини, поділеної між двома імперіями» *[Власенко-Бойцун 1977: 121]*. Г. Костюк зазначає, що у романі «підкреслено, з одного боку, ідею духової й національної єдности розшматованої української землі, а з другого – велику притягальну силу й молоду наснагу національного відродження нашого Закарпаття» *[Костюк 1983: 297]*.

Мета статі: використовуючи художній матеріал роману «Гори говорять» У. Самчука творчо дослідити особливості історіософського бачення письменника національно-визвольних змагань гуцулів 1918 – 1919 рр. на прикладі художнього відображення реальних подій, які привели до створення Гуцульської Республіки на території Закарпатської Гуцульщини

Образ українського патріота розкривається у романі «Гори говорять» насамперед крізь зображення долі, формування національної самосвідомості головних героїв – братів Цоканів, які стали на чолі новоствореної Гуцульської Республіки. У. Самчук майже документально

відтворюючи тогочасні історичні реалії, включає у текст і художній вимисел, урізноманітнює сюжет твору за рахунок традиційних «мандрівних» сюжетів шекспірівського «штибу» – показ ворогування двох гуцульських родин, супротив батьків проти одруження своїх дітей, кохання простого гуцула і доньки багатого угорського лісника, «розбійницьке» безтурботне життя тощо.

Однак історичні події перших десятиліть XX століття вносять у гуцульське життя героїв свої корективи – змінюють життєві пріоритети, формують «інше» бачення на традиційний гуцульський побут, створюють нові соціальні звички, дають змогу побачити гуцула «нової» формації – із чітко усвідомленою національною позицією, асоціацією себе із великою Україною.

Зображуючи героїчну боротьбу братів Цоканів за свободу рідного села Ясіні, «Самчук відтворює долю всього народу, розкриває його національний характер, стверджує, що народ активізується й консолідується під впливом історичних подій» *[Александрова 2008: 7]*.

Життєві долі трьох братів Цоканів у творі взаємодоповнюють одна одну, відображаючи вражаючу панораму життя Закарпатської Гуцульщини, яка була частиною Австро-Угорської імперії, що підпорядковувалася більше угорцям, від них достатньо залежала і відрізнялася за рівнем розвитку національної свідомості від Галицької Гуцульщини, де було раніше проголошено ЗУНР. На території ж Закарпатської Гуцульщини «більш рішучим діям перешкоджала політична, соціально-економічна та національно-культурна відсталість краю» *[Піпаш 2012: 45]*.

Так, у першій частині роману показане життя довоєнної Гуцульщини, коли гуцули не виявляють своєї національної активності, не виступають супроти утисків угорської (мадярської) влади, вони сприймають домагання владної верхівки як звичайну річ. Використовуючи прийом градації, наратор окремими штрихами поступово вводить читача у «новий» світ гуцульської родини. Говорячи про «незвичайність» цієї родини, він зазначає насамперед на бажанні її голови, батька, старого Цокана, читати «новинку», на відміну від інших гуцулів і заохочувати до навчання своїх і чужих дітей. Зневажливе ставлення угорської влади до гуцулів викликає у селян «тихий супротив», однак поступово з'являються думки гуцулів, що свідчать про наростання внутрішнього протесту у їхній свідомості *[Самчук 2008: 32]*. Ці думки перегукуються із позицією селян-гуцулів у творах Марка Черемшини, Г. Хоткевича і свідчать про їх поступову активізацію у напрямі відстоювання власних соціальних прав.

Висловлений спектр негативних емоцій у даному разі стосується поки що одинично висловленого протесту проти утисків, а надію на власне всезагальне «прозріння» гуцули покладають на майбутню війну як поштовх до рішучих дій. Пояснення у такій гуцульській нерішучості дає Дмитро у власних роздумах на рисами національного характеру самого гуцула: «Я, зрештою, як і кожний гуцул, не вмію скаржитися. Для мене все добре. Ось щось мені здумалося, піднімаюся та йду в ліс» *[Самчук 2008: 42]*. Зважаючи на генетично закодовану єдність гуцула і природи, своєрідний принцип життя, побудований на спогляданні, таке підсвідоме бажання «утекти» від зовнішнього світу із його агресивним середовищем є свідченням споконвічного тяжіння гуцула до рідної землі, що давала йому енергію до життя (відповідно до законів природного світу). Зовнішні ж події такої гармонії життя гуцулові не могли дати. Знаходячись у соціальному становищі на найнижчій сходинці, закарпатські гуцули не сприймалися як окрема нація, і асоціювали себе із іншими гуцулами, які мешкають за Карпатами: «За кого підеш дертися? Ми русини, а там за горою такі самі живуть. Такі ж дурні й такі ж обдерті» *[Самчук 2008: 32]*. Як бачимо, складне соціально-економічне становище, відсутність належної освіти не давало змоги чітко визначити гуцулам свою національну приналежність. Вираження національного «я» має «приглушений» ефект – єднаються гуцули разом лише на основі соціального становища, однак не заглиблюються у саму сутність проблеми «національного». Зображаючи особливості важкого гуцульського життя, автор не прагне показати обмеженість гуцула у розумінні цієї проблеми. Події Першої світової війни у становленні гуцульської самосвідомості відіграли хоча й не головну роль, однак стали поштовхом до усвідомлення власної самототожності, посилили внутрішнє протистояння між гуцулами та представниками угорської влади (події, які відбувалися під час війни у Ясенові є суголосними із ситуаціями, показаними у творах Марка Черемшини, М. Матіїва-Мельника цього періоду). Шляхом переміщення акценту із соціального супротиву на національний грунт

автор «закладає» героям інформацію, яка має привести їх до усвідомлення власного національного «я». Особливого значення при цьому письменник надає національній символіці. Перше ставлення гуцула до одного з національних символів України – жовто-блакитного прапора, показане крізь сприйняття меншого брата Дмитра, який був також мобілізований до мадярської армії. Важливий ідейно-моральний зміст тексту відчувається у простих і незграбних роздумах героя над значеннєвістю стрічки, яку дала йому звичайна галицька гуцулка Параня: «Стрічка була двобарвна – жовта й синя. Значення тих барв у той час для мене так само байдуже, як і значення барви сірого кота. Одначе уста, щічки, груди й усе таке (дівчини. – Т.Б.) примусили мене впізнати в тому велику святість, і я ношу той шматочок, дбайливо загорнутий у папір, у кишені, що найближче до серця» *[Самчук 2008: 67]*. Власне, не усвідомлюючи справжнього значення національної символіки, гуцули на рівні підсвідомості відчували особливий зміст жовто-блакитної стрічки, якого поки що їм не дано було осягнути.

Автор не прагне показати нам героя-бунтівника, а зображає тяжкий шлях героя-патріота, який усвідомлено йде до обраної мети, крізь особистісні переживання і військовий обов'язок солдата, чекаючи на можливість віддати свою силу, звитягу і знання на користь рідному краєві. Усвідомлення приналежності до великої Батьківщини України відбувається у нього крізь розуміння національної цінності своєї «малої» батьківщини Гуцульщини. Так звана теорія «малих справ» знаходить своє втілення у діяльності братів Цоканів по закінченню Першої світової війни.

Висвітлюючи доленосні події становлення Гуцульської Республіки на Закарпатській Гуцульщині, У. Самчук стає свідком і своєрідним співучасником феноменальної спроби гуцулів здобути власну незалежність. Друга частина роману є ціннісною з позиції показу становлення, зародження, проголошення і діяльності Гуцульської Республіки кінця 1918 – 1919 рр. крізь особистісне сприймання героїв, їх праці на користь розвою незалежності Закарпатської Гуцульщини та ідеї консолідації всіх українських земель.

Почуття національної свідомості у героїв-патріотів братів Цоканів зароджується у момент антагоністичних протистоянь із позицією представників «інших» націй, угорців, євреїв, росіян, які активно висловлюють власне ставлення до національного розвою Гуцульщини. Героями-антагоністами братів Цоканів у творі стають представники колишньої цісарської влади «володар Гуцулії» Розенкранц, священник Бабчинський, лісничий Йонаш. Їхнє відношення до гуцулів зневажливе, сформоване безпосередньо віковим пануванням над ними у цьому краєві. До гуцулів вони ставилися як до «кращих пород мавп», які не здатні до національного протесту. Аргументації представників влади відповідають внутрішній сутності споконвічної філософії буття Гуцульщини, саме від її змісту відштовхується священик Бабчинський, виступаючи перед гуцулами на народному віче: «…Народ наш завжди був зайнятий ґаздівством, маржиною, жінкою, дітками, а владу, політику робив за нього хтось інший…» *[Самчук 2008: 125]*. Водночас наратор-всезнавець чітко фіксує ті зміни у психології гуцула, яких не змогли побачити угорці, що свідчать про істинні «нові» вольові прагнення гуцулів.

«Голос народу» втілюється у романі У. Самчука в промові Юри Цокана, який відкрито висловлює бачення нового майбутнього для «малої» батьківщини Гуцульщини, яке неодмінно пов'язане із національним пробудженням гуцульської спільноти. Його виступ сповнений гідності й поваги до власного народу. Серед чинників, що мають формувати власну гідність кожного народу герой називає вільну від «безлічі чужаків» рідну землю, національну освіту і мову. Прикметно, що автор дає можливість персонажеві висловити всі наболілі думки, до яких йшли гуцули упродовж декількох століть, наводить аргументи, які привели до зародження таких змін у свідомості простого гуцула.

Дотримуючись ідеї гуманної впорядкованості світу, небажання шляхом народного бунту йти до завоювання власної незалежності, письменник наділяє свого національно активного персонажа-патріота спроможністю впорядкувати розбурхану народну гуцульську свідомість, яка споконвіків жадала «газдувати на своїй землі». Стихія «народного бунту», втілена у образі гуцула Тулайди, не знаходить підтримки у свідомості освічених братів Цоканів, які за настановою ясенівців «дбають про гуцульську справу». Таким чином створюється образ «ідеального» патріота рідної землі, який дбає про її національні інтереси. Можливо, в цьому й є

деякий дидактизм, програмовість чи надмірне моралізаторство окремих аспектів діяльності братів Цоканів, які у першій частині роману цікавилися більше особистісними переживаннями, ніж національною справою. Однак цілком логічно за авторською концепцією вони «перероджуються»: не втрачаючи «особистого» життя, вони починають жити національними справами, стають справжніми українськими патріотами, які свободою «малої» вітчизни Гуцульщини прагнуть здобути незалежність для великої України.

Таким чином, кожен персонаж твору уособлює в собі різних представників Закарпатської Гуцульщини, які протистоять один одному у своїх поглядах. Письменник удається до «розщеплення» внутрішнього «я» кожного персонажа, щоб показати різні сторони людської душі, болісний процес «прозріння» героїв-патріотів, незмінність переконань як героїв, так і антигероїв. Крізь призму характеристики образу українського патріота в «гуцульському» тексті У.Самчука порушується загалом проблема національного патріотизму. Кожен герой твору це поняття асоціює насамперед із своєю національною приналежністю. Тому філософські міркування щодо цього поняття постають в результаті зіткнень декількох точок зору на це явище. Відкрито своє ставлення до поняття патріотизму можна побачити з позиції гуцулів і угорців як представників двох антагоністичних таборів. Однак, в когорті кожної із цих позицій можна віднайти свої певні розгалуження, зважаючи на характер персонажа чи особистісне ставлення автора до нього. З тексту твору стає зрозуміло: що є «національного» власне для гуцулів, сприймається як «чуже» з позиції угорців, адже вони взагалі не вважали гуцулів за представників окремішньої нації. Таким чином, зміст поняття «патріотизм» у угорців та гуцулів-українців ґрунтується на ментальній різниці. Автор не прагне насамкінець знову «зіштовхнути» двох антагоністів у розкритті основного змісту поняття національного патріотизму – герої через 15 років після програшу національно-визвольних змагань на Гуцульщині не змінюють своїх стійких позицій: «Вона й до сьогодні переконана, що все найкраще у світі є мадярське, що цілий світ – то Мадярщина, що українська мова – мова мужиків…» *[Самчук 2008: 238]*. Визначаючи таким чином позицію угорки Кіті, наратор не прагне переконати її змінити своє ставлення.

Водночас він чітко усвідомлює межі українського патріотизму, зважаючи на сучасні йому зовнішні несприятливі обставини щодо відновлення української державності, коли «гуцул забився знов у цілину» *[Самчук 2008: 239]*. Не досліджуючи причин поразки Гуцульської Республіки, автор втілює у романі ідею незнищенності національного патріотизму на «гуцульському» грунті. Символічним змістом наповнюється контекст твору шляхом характеристики складової національного характеру гуцула, яку не змінить жоден зовнішній чинник: «Насуплені брови, дубовий, гіркий погляд, глибокі зморшки коло широких уст – служать гуцулові ознакою гніву. Це особливий гнів. Гнів, що набирається роками, десятиліттями, може вдержатися від вибуху. Коли ж вибухне, горам моторошно стане» *[Самчук 2008: 241]*. Отже, час для національної боротьби, на переконання наратора, ще попереду, а гуцульська волелюбність дасть свої результати. Безпосередньо авторська ідея майбутнього об’єднання «малої» вітчизни Гуцульщини із іншими регіонами великої Батьківщини України втілена в образі малого хлопчика Тулайдана, який як пам’ятку носить крисаню із «жовтої й синьої барви», «награє, замість коломийки, бурхливого гопака», а на стіні своєї колиби тримає «закіпчену до невпізнання картинку», що має риси Тараса Шевченка.

Образ українського патріота у романі У. Самчука «Гори говорять» суттєво доповнюється характеристикою символічного образу гір, які стають у творі не просто німими свідками історичних подій, що розгортаються на їх терені. Вони є своєрідним центром етнопростору закарпатських гуцулів, оберегом, ідеалізованою моделлю їхнього простору, яку вони сприймають як власну долю, і живуть в унісон із ними *[Александрова 2008: 7]*. Гори символізують тісний зв’язок гуцула із рідною землею, адже становлять єдиний цілий мікрокосм Гуцульщини, сформований ментальною пам’яттю народу. Гори, уособлюючи споконвічну сталість, стають Тілом рідного краю як повноцінна складова його образного світу. За У. Самчуком: «Гори ніколи не сходили зі своїх місць» *[Самчук 2008: 18]*, адже споконвіків належали до незмінного інформативного поля, яке упорядковувало навколишню дійсність,

створювало гармонію буття гуцулів. Як гори не мали сходити зі свого місця, так і гуцули повинні були не змінювати власний стиль життя, спосіб спілкування із світом.

Обгрунтування отриманих результатів

Крізь апокаліптичні візії відчувається авторська «гра» часу, коли письменник визначає кульмінаційний момент у житті гуцулів, який змінює їх світогляд у напрямі «прискорення» руху до змін. Час створення Гуцульської Республіки як момент відродження землі, що має настати «із заходу до сходу», за автором стає Апокаліпсисом, який змінює весь світопорядок. Гори як символ непорушності і сталості гуцульського мікрокосму обирають на себе функцію Янгола-провісника змін. Саме тому «голос Гір» сприймається письменником як звук апокаліптичної труби, який пробуджує всю українську Землю, яка у передчутті воскресіння Творця «здригнулась, жадібно затріпотала», «ожила». Події, які розгорталися на території Закарпатської Гуцульщини за авторською концепцією мають стати символом пробудження цілої України від Заходу до Сходу у здобутті її незалежності.

Висновки і перспективи подальшого дослідження

Традиційний для української літератури образ патріота-борця у «гуцульському» тексті твору розкривається у трьох художніх виявах, характеристика яких дає повне уявлення про зростання поступового усвідомлення ідентифікації Закарпатської Гуцульщини з усім українським народом. Розвінчуючи класичний міф про патріархальну Гуцульщину, письменник створює складний малюнок внутрішньо суперечливого світу своїх героїв, які крізь пошук власного «я», пройнятий національним патріотизмом, усвідомлюють своє місце і призначення у процесі національно-визвольних змагань, які відбуваються у Карпатському краєві. Внутрішній світ героїв-патріотів роману «Гори говорять» сповнений ідеєю духовної єдності розшматованої української землі – великої Батьківщини. Водночас у ньому інкорпоровано дух національного відродження Закарпатської Гуцульщини як образу-символу «малої» Вітчизни.

Найяскравіші сторінки визвольних змагань Закарпатської Гуцульщини стали предметом зображення не тільки у романі У. Самчука «Гори говорять», а також вони художньо відтворені й у збірці художньо-публіцистичних оповідань В. Ґренджа-Донського «На зустріч волі» (1928 – 1930). Імагологічне співставлення історіософського бачення однієї події обома письменниками слугує своєрідним творчим продовженням подальших власних літературознавчих досліджень.

Література

1. *Александрова 2008:* Александрова Г. Слово про історію та долю свого народу // Самчук У. Гори говорять / Упорядкув. та передм. Г. Александрової. – К.: ДП «Видавничий Дім «Персонал», 2008. – С. 3 – 9.

2. *Власенко-Бойцун 1977:* Власенко-Бойцун А. Улас Самчук – літописець // Українські назви у ЗСА та інші праці з назвознавства й історично-літературного дослідження. – Бісмарк-Ґрилі, 1977. – С. 113–126.

3. *Костюк 1983:* Костюк Г. Образотворець «времени лютого» // У світі ідей і образів : вибране : Критичні та історико-літературні роздуми (1930–1980 рр.). – Сучасність. – 1983. – С. 294–310.

4. *Піпаш 2012:* Піпаш В. Закарпатська Гуцульщина. Історико-етнографічний нарис. – Ужгород: Видавництво Олександри Гаркуші, 2012. – 68 с.

5. *Самчук 2008:* Самчук У. Гори говорять / Упорядкув. та передм. Г. Александрової. – К.: ДП «Видавничий дім «Персонал», 2008. – 248 с.

В статье исследуется историософский взгляд писателя на национально-освободительную борьбу гуцулов 1918 - 1919 гг. на примере художественного отображения реальных событий, которые привели к созданию Гуцульской Республики на территории Закарпатской Гуцульщины. Гуцульщина как текст проявляется в произведении путем взаимодействия реалистического отображения событий, воспроизведения характеров персонажей, их внутреннего ментального единства с окружающей средой. Сделан вывод о творческой обработке писателем процесса зарождения концептуального взаимодействия в сознании гуцула понятий «малая» и «большая» Родина.

Ключевые слова: Гуцульщина, «гуцульский» текст, историософия, этническое пространство, образ патриота-борца, поэтика

Василишин Олег, к. філол. н., доц. (Кременець)

УДК 82-312
ББК 883.3 (4 Укр.)

Улас Самчук у полікультурному просторі (до питання про рецепцію Канади Уласом Самчуком)

Стаття присвячена проблемі полікультурності письменника Уласа Самчука, яка є вельми складним об'єктом студіювання. Адже еміграційне життя у різних країнах та континентах стало тим благодатним матеріалом, з якого можемо черпати Самчукову парадигму цілісного розуміння художнього простору світу і самоусвідомлення письменника в ньому. Простежується участь Уласа Самчука у громадському, політичному та літературному житті тогочасного Торонто.

The article deals with multicultural aspect of Ulas Samchuk's works being a rather complicated subject of research. His emigration experiences in different countries and on different continents provided a beneficial material to draw Samchuk's paradigm of holistic perception of the literary world and the writer's self-identification in it. Ulas Samchuk's participation in social, political and literary life of contemporary Toronto has been outlined.

Проблема полікультурності письменника Уласа Самчука є вельми складним об'єктом дослідження. Адже еміграційне життя у різних країнах та континентах стало тим благодатним матеріалом, з якого можемо черпати Самчукову парадигму цілісного розуміння художнього простору світу і самоусвідомлення письменника у ньому.

Улас Самчук як полікультурна особистість, зазвичай, орієнтується через свою культуру на інші.

Глибокі і міцні знання власної культури для нього – основа зацікавленого ставлення до інших, а знайомство з багатьма – це привід для духовного збагачення і розвитку.

Нажаль, цією темою ніхто із українських дослідників предметно не займався, окрім хіба що І. Руснак, О. Веретюк, Ю. Мариненко (див. монографії).

Улас Самчук як полікультурна особистість є індивідом з рельєфною історичною та лінгвістичною свідомістю. Знання рідної мови, прагнення вивчення іноземних розкрили його кругозір, сприяли всебічному розвитку та формуванню установки на толерантність і широкого спектру бачення світу. Цей штрих одним із перших помітив першовідкривач Уласа Самчука в Україні – доктор філологічних наук, самчукознавець Степан Пінчук: «У. Самчук вийшов чи не з найміцнішого етнічного закутка української території в складі російської держави, здобув добру російську освіту, перебував близько двох років в етнічній Польщі, коли служив у війську, втік у ще дофашистську Німеччину, провчився і там якийсь час, значить ознайомився з німецькою, а через неї заразом з іншими європейськими культурами, в Празі прослухав повний курс гуманітарного факультету Вільного українського університету <…> У. Самчук дивився очима великого письменника, справжнього європейського інтелігента. З 1914 року до 1948 року знову в Німеччині. А далі ще цілих сорок років спокійної творчої праці в далекому канадському Торонто».

Українська література в Канаді – феномен так званої літератури еміграції. (О. Пресіч) «Це література, продукована письменниками- емігрантами, які не з власної долі опинились за океаном. [8, с. 52]

«Непережитий і визначальний для сучасності й майбутнього зв'язок з минулим – на думку канадської дослідниці Ольги Пресіч, – є один із парадоксів української літератури в Канаді: нові хвилі українських емігрантів, які прибували до країни, осідали на канадській землі, призвичаювалися до нового життя. Але й далі описували та осмислювали те, що залишилося на Україні».[8, с. 82]

Канадська тематика у їхній інтерпретації мала традиційне вирішення: переказ утрудненості життя та праці селян-емігрантів. Саме це й дало підстави уже згаданій Ользі Пресіч визнати цілу генерацію канадсько-українських авторів «як продовжувачів популістичного пафосу української літератури XIX ст. ». [8, с. 82]

Для прикладу вона називає найвідоміший у цьому контексті роман «Сини землі» Іллі Киріяка. Це історія про життя українців у канадських преріях, про боротьбу за виживання, про недовіру переселенців до навколишнього інакомовного світу.

Улас Самчук прибуває до Канади уже титулованим письменником, маючи у своєму творчому активі повість «Марія» і масштабну трилогію «Волинь» і першу книгу трилогії «Ост» – «Морозів хутір» (1948).

У монографії Гаврила Чернихівського «Улас Самчук: сторінки біографії (Тернопіль, 2005) п'ятий розділ присвячений «заокеанській долі» (1948 – 1987). [14] Це перше синтетичне дослідження життєпису видатного прозаїка ХХ століття, редактора, видавця, публіциста, громадсько-політичного діяча. Саме «канадський період» висвітлений дослідником доволі скрупульозно і найґрунтовніше. Особливий акцент зроблено на приятельських стосунках Уласа Самчука та О. Неприцького-Грановського – поета, вченого, громадського-політичного діяча в екзилі.

Академік М. Жулинський й статті «Осінь без патріарха» (Українське Слово, число 8, 23 лютого – 1 березня 2005 р.) вважає, що «вихід української людини за межі національного ареалу не трактується як втеча чи як поразка – а як історична необхідність самозбереження задля повернення і самоздійснення у своїй нації».

Зберегти і відтворити «в епосі, коли кожна людська істота – біла, чорна, жовта, намагається створити себе в оригіналі» – так визначає Самчук чи не найголовнішу «проблему геополітичного сенсу», заявлену в першій книзі трилогії «Ост».

Письменник вважав своїм обов'язком написати твір про країну, в якій уживалися представники різних етносів (так званий мультикультуралізм (О.В.), в тому числі й прихищені декілька поколінь українських емігрантів.

Письменник перебував в іномовному середовищі і постійно шукав свого реципієнта. Північна Америка в цьому плані була найбільш благодатним середовищем, в якому й вишукував Улас Самчук колоритні й несподівані типажі й колізії для нового роману «На твердій землі» (1966).

«Тоді, наприкінці 60-их, – констатує самчукознавець Ірина Руснак, – він подивляв грандіозності американського архітектурного космосу й виношував план створити «епос української Америки» (такий підзаголовок має книжка «Слідами піонерів»), версія становлення американської людини з українським корінням тоді тільки з'явилася друком (мова йде про роман «На твердій землі»). Українська еміграція поставала як окрема національна спільнота і як творче доповнення до великої мультикультурної родини.

Ольга Пресіч простежує потуги письменника створити тип нового героя і водночас намагається збагнути те, що «У. Самчук не збирався «перевідкривати» новий континент (Чуже), а прагнув глибше пізнати Своє, що органічно розмістилося у просторі Чужою». [9, с. 310]

Справді, як стверджує Людмила Скорина, останній роман Уласа Самчука «На твердій землі», виданий 1967 року у Вінніпезі, тривалий час був недоступний читацькому загалові й не отримав належного літературознавчого поцінування. [12, с. 38]

Тим не менше, Ольга Слоньовська вважає, що Улас Самчук зумів правдиво й переконливо показати долю українських емігрантів… Дві яскраві індивідуальності – Павло і Лена – не можуть створити сім'ю через багато причин, але серед них дві найголовніші: страх перед завтрашнім днем і підозра до всіх, навіть коханих. Вродлива й талановита Лена вибирає шлюб з нелюбом, а потім самотність і тяжку працю митця.

Божим і людським благословенням для цієї жінки, яка у дитинстві пережила чимало (її батька, харківського інженера, розстріляли за неросійську національність, а мати, яка знала кілька мов, в Одесі мусила працювати кондитером), стає подарована коханим безцінна картина Сартра. Павло не вірить, що це оригінал, що така річ коштує цілий маєток, та, навіть якби вірив, все одно віддав би, оскільки цим жестом і дарунком бажає убогій розчарованій і нещасній коханій добра. [13, с. 280]

Полярною є оцінка С. Пінчука, який «зважаючи на амплуа У. Самчука – літописця» української трагедії ХХ ст., очікував твору патріотичного спрямування, пройнятого ностальгією за втраченою батьківщиною, а замість цього отримав роман розважального жанру: «Герой

цього твору Данилів – сіра, безпретензійна людина, яка любить працювати і хоче користуватися здобутками своєї праці. Власний дім та сім'я – найвищий його ідеал… Він з тієї породи, що й Іван Мороз («Ост»), тільки живе й працює в цивілізованих умовах, які не дають йому скотитися надто низько». [6, с. 9-11]

Рецепція роману в колі діаспорних критиків була з відтінком гетерогенності. Як зазначає Г. Костюк, у романі вони вичитали всього-на-всього «дрібноміщанські витівки, гедонізм, насолоду в ліжку, всесильний долар доробкевичів і більш нічого». [4, с. 499-514]

«Самчуків ідеал, – на думку Анни Власенко-Бойцун, – це людина діла й поступу, саме цим він різниться від радянських авторів, що часто прославляють колектив як рушійну силу і змальовують людину – машину, контрольовану партією». [1, с. 61]

У романі автор ставить резонне питання: бути чи не бути письменником на чужині: «Мене вирвано з одного півкуля, пересаджено на друге, поставлено лицем до заходу і чи прийметься моє прорване коріння, чи встигну відцвісти і дати овочі? Чи зможу писати, відірваний від рідної мови». [11, с. 226]

Автор усвідомлює життєві бар'єри, які необхідно подолати, щоб адаптуватися на чужині, щоб творити, щоб не замовчати. Тому його звернення «Я можу мати право не тільки бути в Канаді , але і мати Канаду» [11, с. 339] є намаганням знайти синтезу двох батьківщин, що в сучасній літературознавчій науці трактується як мультикультуралізм. Отже, уже згадувана дослідниця вдало підмітила, що Самчук інтегрує свою культуру в збірну канадську культуру.

Переписка, яку вів Улас Самчук несподівано відкриває нам інші обставини його канадського побуту: так, багато мандрував, але найчастіше – на запрошення (тобто не своїм коштом), мав численні виступи з рефератами, але, передовсім, вони були не чим іншим, як відчайдушною спробою заробити на прожиття, бо «у нас тут живуть гарно», але не ті, що «пишуть книги українською мовою» (з листа до першої дружини Марії Зоц-Рахуби).

Літературознавці А. Жив'юк та Н. Паскевич з цього приводу резюмують: «У цьому контексті роман «На твердій землі» (залишаючи для власне літературознавчого розгляду органічне, як знаходять дослідники, продовження у ньому Самчукової концепції віталізму) – це новий «крик у порожнечу», спричинений «болями акліматизації» черговий раз «пересадженою у чужий ґрунт людського організму (дефініція Я. Розумного, який прагне утвердитись на цьому ґрунті, врости в нього. Якщо не підприємливістю і прагматизмом, як це робив головний герой Павло Данилів, то бодай книгою, словом». [3, с. 15]

Літературний критик Марія Гарасевич-Білоус називала Уласа Самчука домінуючою особистістю серед письменників у діаспорі. Упродовж багатьох років постать письменника настільки її вражала, що згодом це дало підстави ствердити, що Улас Самчук «одна з найбільших, найцікавіших особистостей серед українців взагалі, а в літературі зокрема». [2, с. 130-146]

В історії літературних взаємин родини Герасевичів з Уласом Самчуком є чимало фактів того, як подружжя допомагало письменникові матеріально і морально у скрутні миті життя. Однак все, що стосувалося літературознавчого аналізу доробку письменника, мало не пафосну, а доволі критичну оцінку. Ось один з таких прикладів: «Либонь, найбільшу помилку в нашому листуванні я зробила, пишучи йому листа про новий твір «На твердій землі» в досить критичній оцінці. Це його вразило дуже глибоко, бо з усіх сторін атакували читачі за нереалістичне зображення нашого життя перших двох декад на новій землі, за голвного героя, що серед цього життя був невірогідний. Все це дало свій від'ємний наслідок: Улас Самчук не написав другого тому «На твердій землі» <…> і не сказав ніякого прикрого слова за мою критику…». <…> Еволюція в критичних поглядах Марії Білоус-Гарасевич прозвучала на літературному вечорі у Детройті, де було наголошено, що «роман «На твердій землі»: свіжий, оригінальний, цікавий, майстерний. Якась прозорість, сонячність, захоплююча радість життя й буття на цьому світі випромінює з нього. Він художньої високої вартості. Добре збудований, відзначається легкістю, аж грайливістю розповіді, багатством письменницької уяви, барельєфністю малюнку, колоритними дійовими особами, живими до реальности <…> Самчуків стиль блиснув повною гамою». [2, с. 134]

Людмила Скорина наголошує на вагомості образу Дому в семантиці роману Уласа Самчука «На твердій землі»: «Дім символізує не лише прагнення до «омісцевлення», а й намагання висловити себе в будові». [12, с. 43]

На думку Н. Плетенчук «чи не вперше українській літературі з'явився сильний тип чоловіка-українця, який позбавлений комплексів меншовартості, яскраво виражений індивідуаліст, що хоче жити, а не існувати». [7, с. 101]

Підсумовуючи рецепцію роману українськими літературознавцями, не можна не згадати наукову розвідку Ірини Руснак «Кохання – шлюб – щастя», в якій відома дослідниця-самчукознавець наголошує, що уже самою назвою роману автор сформулював один із приписів системи Володимира Винниченка: «Тверда земля змушує його героїв жити у злагоді й рівновазі з навколишнім світом <…>. Закони «Твердої землі» спонукали Уласа Самчука поєднати три сторони трикутника: кохання, шлюб, щастя». [10, с. 37]

Література:

1.Власенко-Бойцун Анна. Улас Самчук літописець // Записки наукового товариства імені Т. Г. Шевченка: доповіді ювілейного наукового конгресу для відзначення сторіччя НТШ / Анна Власенко-Бойцун. – Нью-Йорк – Париж – Сидней – Торонто: 1976. – Т. CLXXXVI. – С. 61. – (Філологічна секція).
2.Гарасевич-Білоус Марія. Ми не розлучались з тобою, Україно. Вибране . – Детройт-Мічіган, 1998. – С. 130–146.
3.Жив'юк А., Паскевич Н. Улас Самчук / А. Жив'юк, Н. Паскевич // Усе для школи. – 2001. – С. 15.
4.Костюк Г. Образотворець «времени лютого» / Григорій Костюк // Українське слово. Хрестоматія укр. літератури та літ. критики ХХ ст. – У 3 кн. – К., 1994. – Кн. 2. – С. 499-514).
5.Пінчук С. Дві епохи Уласа Самчука // Вітчизна. – №11-12. – С.142.
6.Пінчук С. Улас Самчук // Степан Пінчук // Рідна школа. – 1999. - № 9. – с. 9-11).
7.Плетенчук Н. Концепція віталізму в романі «На твердій землі» у контексті творчості Уласа Самчука // Тернопіль:ТДПУ, 2000. – С.101. – (Наукові записки ТДПУ, Вип. VII.) (Серія «Літературознавство»).
8.Пресіч О. Пошук нового героя у «канадському» романі Уласа Самчука «На твердій землі» // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2011. –№6 – С. 82.
9.Руснак І. «Я був повний Україною»… Художня історіософія Уласа Самчука. Монографія / І. Руснак. – Вінниця: ДП ДКФ, 2005. – С. 310)
10.Руснак Ірина. Кохання – шлюб – щастя (Не зовсім ювілейні роздуми над прозою Уласа Самчука) / Ірина Руснак // Слово і час. –2005 – №2. – С.37
11.Самчук Улас. На твердій землі. – Торонто: Коштом Української кредитової спілки в Торонті, 1966. – 226.
12.Скорина Л. Дім як домінанта семантичного простору в романі Самчука «На твердій землі» / Л. Скорина // Слово і час. –2005 – №2. – С.43.
13.Слоньовська О. Конспекти уроків з укр. літ. для 11-х класів: Нове прочитання творів. – К.: Рідна мова, 2001. – С. 280.).
14.Черняхівський Г. У. Улас Самчук: сторінки біографії . Монографія / Г. Чернихівський . – Тернопіль: Збірник, 2005. – 245 с.

Статья посвящена проблеме поликультурности писателя Уласа Самчука, которая является довольно сложным объектом студирования. Эмиграционная жизнь в разных странах и континентах стала тем благодатным материалом, из которого можем черпать Самчуковую парадигму понимания вцелом художественного пространства мира и самопонимания писателя в нём. Просматривается участие Уласа Самчука в общественной, политической и литературной жизни Торонто того времени.

Г. В. Бачинська, канд. філол. наук, (м. Тернопіль)

УДК 811.161.2’373.23

Онімний простір у творчості Уласа Самчука

У статті проаналізовано антропонімію в романі Уласа Самчука „Волинь”, досліджуються справжні та авторські антропоніми, визначаються найуживаніші оніми.

Ключові слова: *антропонімія, онімний простір, ім’я, літературно-художня антропонімія.*

В статье проанализированы антропонимы в романе Уласа Самчука "Волынь", исследуются настоящие и авторские антропонимы, характеризируются часто употребляемые онимы.

Ключевые слова: *антропонимия, онимное пространство, имя, литературно-художественная антропонимия.*

The article deals with the analysis of the antroponymy in the novel by Ulas Samchuk “Volyn”. The natural and author’s antroponyms are investigated; the most used onyms are determined.

Key words: *antroponymy, onym area, name, literary-fiction antroponymy.*

Серед майстрів української прози ХХ століття постать Уласа (Власа) Самчука чи не найсамобутніша. Свій обов'язок перед власною сутністю і українською нацією він вбачав у тому, щоб залишити по собі слід у слові і, щоб той слід був значним і корисним для нащадків.

Сьогодні важко уявити українську літературу без творчості Уласа Самчука, людини, яка зробила багато доброго для розвою нашої національної культури. На жаль, тривале табу, пов’язане з його іменем, не дозволяло належно поцінувати непересічний талант Уласа Самчука. Донедавна його доробок був на батьківщині під забороною, й лише тепер його творча спадщина повертається до українського читача, а українському письменникові повертається його чесне ім’я.

Улас Самчук – неперевершений знавець української мови, культури, побуту українського села. Його твори виразно позначенні українським національним колоритом, вони виховують почуття любові до всього рідного, одвічно українського.

Предметом нашого дослідження стали антропоніми роману-епопеї „Волинь”, найвизначнішого твору цього автора, твору, який є гімном волинській землі, народній моралі, високохудожнім відображенням складних, нерідко трагічних подій в Україні періоду першої світової війни, національно-визвольних змагань та повоєнного часу.

У художньому творі власні назви є константами того особливого світу, який створюється автором у самому тексті [Лукаш, 1997: 32]. Поіменовані реальні чи фантастичні об’єкти отримують власні назви, сума яких утворює систему авторських власних назв, що становить ономастичний простір твору. Підбираючи реальну власну назву чи вигадуючи ім’я, прізвисько чи прізвище для персонажу твору, на думку Степанова Ю. С, автор уявляє характер, заняття і соціальне положення, духовні і фізичні якості свого героя, тому він добирає для персонажа номінацію, що здатна розкрити образ в єдності зі змістом твору і з ідейними та художніми установками [Степанов, 1997: 45].

Онімний простір роману Уласа Самчука „Волинь” густо заселений. Кожна власна назва у досліджуваному творі є часткою сюжету і відповідно пов’язана з іншими групами діючих персонажів-героїв. Вся система назв героїв утворює ономастичну парадигму твору. В ономастичному просторі досліджуваного тексту фіксується 274 антропоніми, які репрезентовані 3995 уживаннями. Антропонімікон твору багатий і різноманітний. Автор на позначення персонажів створює авторські оніми, наприклад: *Платон Дуб,*

Терешко Соловей, Григорко Деберний і т.п. Таке явище є закономірним, адже „структурні рамки реального антропонімікону нерідко виявляються надто тісними, щоб реалізувати авторський задум, і як результат – творення штучних, авторських ЛХА, які не мають структурних прототипів у реальному ономастиконі” [Белей, 2002: 15]. За частотою вживання антропоніми можемо поділити на часто вживані і такі, що трапляються один чи

кілька разів. Це залежить від того, хто названий тим чи іншим іменем–головний герой чи епізодичний. Таке явище є постійною ознакою літературно–художньої антропонімії будь-якого напряму будь-якого періоду. Найчастотнішим антропонімом у романі є ім'я головного героя - Володимира Довбенка. Разом з усіма варіантами він вживається 1253 рази.

Антропоніми функціонують у кількох варіантах. Уживання того чи іншого варіанта антропоніма залежить від обставин та ситуацій, у які потрапляє персонаж, а також того, хто із героїв називає його тим чи іншим іменем.

Для називання головного героя Володимира Довбенка Улас Самчук використовує варіанти: *Володя, Володик та Володько*, а також антропоформули – *Володимир Матвійович та Володимир Довбенко.*

Домінуючою формою іменування виступає онім *Володько*. У тексті роману він вживається 1153 рази. Так головного героя називає сам автор, батько, мати, друзі, найближчі родичі. Цей варіант імені є літературно – нормативний. Трійняк І. варіант *Володько* зараховує до розмовних з нейтральним емоційно стилістичним забарвленням [Трійняк, 2005: 74]. Саме тому він вживається у тексті роману, в авторській мові як онім – домінант і не має ніякого інформаційного навантаження. Варіант імені Володя використовується у тексті роману друзями і фіксується 23 рази, а варіант Володик є поодиноким використанням у звертанні до головного героя коханої дівчини. Обидва варіанти характерні для народно розмовного стилю і свідчать про близькі стосунки з людьми, які так його називають.

Антропоформула повне ім'я + по батькові – Володимир Матвійович за частотністю вживання у творі не відзначається. Ця пошанна модель звертання вживається з різними конототивними відтінками і не завжди означає пошанність.

П'ять разів на позначення головного героя використовується його прізвище – Довбенко – у поєднанні з іменем. Така антропоформула застосовується при іменуванні головного героя в офіційній обстановці, зокрема з вуст правосуддя: *„...викликались прізвища, а коли дійшло до Володька – „ Володимир Довбенко, син Матвія...". Пан староста карає вас за несвоєчасну зміну особистого документу..."* [Самчук, 1993: 348].

Прізвище головного героя не завжди викликало позитивні емоції. При зустрічі з війтом простежується невдоволення від Володимира Довбенко: *„... вуйт червоний, мов місяць під мороз. Побачив мене ... Встав... Насупив брови... – Володимира Довбенко? – суворо . – Пустіть! – Дядьки дали йому дорогу. Вийшов... Заложив руки за спину, похилився до переду... – То це ти? А очі жмуряться, і губи кривляться. – Я ! – сказав я й відступив. – Бандите! – хрипливо, пер'яно верескнув...* [Самчук, 1993: 278].

Для найменування головного героя автор використовує прізвисько Дерман. Учні у школі, вживаючи цей антропонім, привносять у нього значення їдкої іронії, насмішки: *„Дерман дурний, дерман дурний, дерман дурний! – стрибають і верещать всі троє..."* [Самчук, 1993: 232].

Широко представлено в літературно – художньому антропоніміконі Уласа Самчука народно розмовний іменник регіону сучасної Волині: *Антон│Антін (69 фіксацій), Василина(53), Галя(26), Ганна(144), Гліб(27), Демид (49), Женя(33), Іван(61), Ілько(97), Кіндрат(191), Марко(13), Матвій(143), Мокрина(34), Настя(51), Наталка(152), Никон(68), Олег(71), Ольга(22), Роман(52), Саша(28), Сергій(246), Хведот(25).* Здебільшого це імена та їх варіанти, що характеризуються високою частотою вживання на території України.

Часто трапляються у романі й інші імена: *Архип, Вероніка, Віра, Гнат, Зося, Клим, Корній, Кузьма, Леся, Маня, Одарка, Оксана, Палажка, Онисько, Роза, Петро, Сидір* та інші, але вони представлені поодинокими вживаннями і не беруть особливої участі у розгортанні сюжету, а лише згадуються у розмові персонажів чи в авторській розповіді. Їх можна віднести до антропонімів заднього плану.

У літературно – художній антропонімії Уласа Самчука домінують повні церковно – християнські імена, а словотвірно – структурні варіанти імен рідко використовувалися для найменування персонажів роману. Словотвірно-структурні варіанти лише деяких імен разом з їх фонетичними та морфологічними варіантами утворюють невеликі іменні гнізда. Кожен варіант будь – якого імені має свою частоту вживання. Серед варіантів імені *Галина* найуживанішим є *Галя* – 22, а *Галина, Галка, Галочка* вживаються по одній фіксації. Показовим

є гніздо імені Ганна, де варіант *Ганка* – фіксується 137 разів, *Гануся* – 6, а Ганна представлена однією фіксацією. Чоловічий іменник у досліджуваному романі теж не відзначається великою кількістю іменних гнізд. Лише трьома варіантами представлені імена *Михайло та Микола,* де *Михайло* фіксується 3 рази, *Мисаїл – 1, Михалко – 1, Микола – 8, Миколка -1, Миколко – 1.*

У антропонімії Уласа Самчука помітне тяжіння автора до надання власним назвам персонажів соціальної значущості. Так, селяни іменуються традиційними іменами, автор дуже рідко їх називає на прізвище. Обираючи прізвища для своїх персонажів, письменник намагається розкрити їх внутрішню семантику. Його прізвища не лише називають, а й означають, описують особу чи предмет, набувають переносного, образного сенсу. Не випадковим, очевидно, є прізвище головного героя – *Довбенка*. Про нього автор висловлюється: „*...він є з роду Довбенків. А це міцні тверді люди...*" [Самчук, 1993: 158].

Мотивованим у тексті роману є і прізвище нового знайомого головного героя – *Платона Дуба*. Автор підкреслює семантику цього прізвища: „ *...Платон Дуб міцним широкоплечим, мав гострі, розумні карі очі"* [Самчук, 1993: 206]. Подібні пояснення подаються до прізвища Довгоногий: „ *...біля столу сидів Довгоногий Архип, і його направду довгі ноги були далеко виставлені на хату, так що вони одразу кинулись у вічі Володька"* [Самчук, 1993: 241].

Не застосовує автор прийому мотивації прізвища Пацюк, що представляє не завжди позитивного героя, але у кінці роману внутрішня семантика цього оніма відчувається із слів головного героя: „ *... Володько якось не звертав уваги на того Пацюка. Не подобалось йому те прізвище...Йон йому також не подобався. Був завжди сердитий і замурзаний.* [Самчук, 1993: 311]. Для Уласа Самчука саме такий ужиток власних назв є нормою, а не винятком.

На позначення родини священика автор використовує так зване дворянське прізвище на *–ськ(ий):* Левинський. З приводу прізвищ такого типу існують різні думки. Дослідниця польської антропонімії С.Калета пише: „... прізвища на –ski в XVI ст. стали символом шляхетного походження, багатства, високої політичної свідомості, а також символом шляхетної культури" [Калета, 1998: 18].

Справжньою знахідкою в творчості Уласа Самчука є антропонім – символ Вічного Сторожа, який чекає хороших новин з навколишніх сіл. Використання антропоніма Вічний Сторож мотивується у тексті твору устами самого персонажа: *„ Я – Вічний Сторож, що кожного року раз на Новий Рік виходжу вночі й обходжу цей край..."* [Самчук, 1993: 131].

Проведений нами аналіз антропонімії роману Уласа Самчука „Волинь" засвідчив щедре використання автором онімів. Письменник творить інформативно – оцінний потенціал своїх ЛХА на матеріалі волинського села. Іменування персонажів у романі не суперечить тим нормам, які панували у відповідний історичний період. Знайомство з антропонімією Уласа Самчука переконує, що творчість автора вирізняється багатством, різноманітністю, цікавим використанням антропонімів.

Література:

1. *Самчкук 1993:* Самчкук У.О. Волинь: Роман у двох томах. – К:, Дніпро, 1993.
2. *Белей 2002:* Белей Л.О. Нова українська літературно – художня антропонімія: проблеми теорії та історії – Ужгород, 2002, – 175с.
3. *Лукаш 1997:* Лукаш І.П. Ономастикон творів В.Винниченка. – Дис. ... канд. філол. наук – Донецьк, 1997.
4. *Степанов 1997:* Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. – М.: Школа „Языки русской культуры", 1997.
5. *Трійняк 2005:* Трійняк І.І. Словник українських імен. – К.: „Довіра", 2005. – 509с.
6. *Kaleta 1998:* Kaleta Z. Nazwisko w kulturze polskiej. – Warszawa, 1998. – 225 s.

Тетяна Вільчинська, д.філол. наук (Тернопіль)

Функціонально-стилістичне навантаження повтору у творчому доробку Уласа Самчука

Стаття присвячена аналізу художньо-виражальних особливостей повтору в мемуарному дискурсі У. Самчука. Розглянуто основні стилістичні функції лексичних повторів у мемуаристиці письменника, проаналізовано асоціативно-образний потенціал анафори, епіфори, анепіфори, епанафори тощо. Встановлено, що повтор у досліджених текстах виступає важливим художнім засобом індивідуально-авторського освоєння дійсності.

Ключові слова: лексичний повтор, художньо-виражальний засіб, стилістична фігура, мемуаристика, У. Самчук.

Tetyana Vilchynska

Functional and stylistic meaning of repeating in Ulas Samchuk's literary works.

The artistic and expressive features of repeating in the memoir discourse of U.Samchuk are analyzed in the article. The main stylistic functions of lexical repeating in writer's memoirs and the associative and imaginative potential of anaphora, epiphora, anepiphora, epanaphora are surveyed. The fact that repeating in studied texts is used as artistic effect of author's understanding of reality is defined.

Keywords: lexical repeating, artistic and expressive features, figure of speech, memoirs, U. Samchuk.

Мистецький геній Уласа Самчука був суто волинським за походженням, але всеукраїнським і загальнолюдським за своїм масштабом (М. Ткачук). Увійшовши в українську культуру передусім як творець національного роману-епопеї («Волинь», «Ост»), митець залишив нам неперевершені зразки мемуаристики – одного з найцікавіших жанрів у літературі. Його мемуари, або книги споминів і вражень, як їх назвав сам автор, «На білому коні» та «На коні вороному» – це хвилююча розповідь не тільки про особисті і суспільні події життя, а й прагнення митця показати «атмосферу життя і портрет того покоління («покоління Крут, Базара, Листопада, Четвертого Універсалу, України Мілітанс») і тієї частини українців, що сподівалися на визволення України, на торжество справедливості і які, врешті, знову мусили розчаровуватися, з гіркотою бачачи, що Україні відведено роль фігури-жертви в тій кривавій шаховій партії, що її розігрували на просторах Європи дві тоталітарні потуги – фашизм і більшовизм» [Безхутрий 1996: 176].

Прагнучи наповнити свої спогади насамперед інформаційним змістом, У. Самчук як письменник намагається враховувати закони і суто літературної творчості, а відтак, органічно поєднує реальне з художнім. Тож цілком слушним є зауваження М. Гнатюка про те, що «мемуарний цикл У. Самчука здійснює важливу функцію художньої літератури: фіксувати і нагромаджувати особистий досвід і спостереження людей та передати його наступним поколінням» [Гнатюк 2005: 37].

Специфікою мемуарного жанру можна значною мірою пояснити те, що, незважаючи на помітну кількість філологічних, передусім літературознавчих досліджень, мемуарна спадщина У. Самчука залишається недостатньо вивченою і поцінованою. Окремі коментарі щодо його книг спогадів давали К. Кузнецова, В. Кульова, Р. Радчик, Г. Штонь, Ю. Безхутрий, М. Гнатюк, С. Журба та ін. Здебільшого науковці досліджують те, що стосується життєвого і творчого шляху письменника, його бачення історіософських проблем буття українського народу, поглядів на роль креативної особистості і под. Натомість помітно рідше об'єктом наукових зацікавлень стає мова творів У. Самчука, в тому числі й мовні особливості мемуарного дискурсу. Усе це зумовлює актуальність теми запропонованої розвідки, предметом аналізу в якій стали функціонально-стилістичні особливості повторів у книзі «На білому коні», де автор звертається до образу України періоду Другої світової війни, розповідаючи про свої враження від повернення на батьківщину в 1941 році.

Зазначимо, що художнє мовлення тяжіє до повторення слів, виразів. І якщо в логічному мовленні воно нерідко буває зайвим, то в системі художнього твору часто є тим важливим чинником, що визначає семантичну і стилістичну домінанту тексту. Подекуди значення

повторів виражає основну ідею твору, адже йдеться про ключові слова, образи, художні деталі, яким письменник надає особливого значення.

Традиційно повтор вважають стилістичним прийомом (фігурою), що в системі авторського тексту служить засобом актуалізації змісту, динамізації образного світу, сприяє зосередженню уваги читача на тих чи інших реаліях, фактах, забезпечує зв'язок між частинами тексту і под. «Повтор – стилістична фігура, яка полягає у повторенні окремих слів чи словосполучень в одному висловлюванні для виділення тих чи інших думок, фраз, деталей в описах, для підсилення виражально-зображальних властивостей мови» [Струганець 2000: 49-50].

Загалом сучасна мовознавча література засвідчує широкий спектр підходів до тлумачення повтору, що пояснюється його багатозначністю. Здебільшого науковці акцентують на таких функціях повторюваних одиниць, як: структурно-організаційній (структурнотвірній), функції ритмічної організації висловлення і емоційно-експресивній, або стилістичній, що забезпечує посилення емоційного звучання висловлювання.

Метою запропонованого повідомлення є з’ясувати саме стилістичну роль повтору в мемуарній спадщині Уласа Самчука. У творчості письменника представлені повтори усіх мовних рівнів, проте в статті ми розглянемо лише традиційний лексичний (тотожний, повний, точний, власне-лексичний, позиційно-лексичний) повтор, що передбачає однорідність повторюваних синтаксичних позицій і тотожність їх лексичного наповнення (О. Сковородников) або під яким розуміють неодноразове повторення в тексті одних і тих же слів без суттєвих структурних та семантичних змін (О. Огринчук). І хоча вважається, що саме поєднання різнорівневих повторів найбільш здатне привести в рух смислові та емоційні взаємодії, витворити найвищу експресивну цілісність у динамічній структурі художнього тексту, вважаємо, що і генетичне коріння (повтор є поширеним прийомом у фольклорі), і властива йому класифікація залежно від місця розташування, яка, за словами І. Гуцуляк, «визначає ступінь емоційного звучання, експресивного увиразнення зображуваних явищ» [Гуцуляк 2009: 337], роблять його не надлишковим елементом текстової структури, а важливим художньо-виражальним засобом.

Незважаючи на те, що у випадку лексичного повтору відтворюється одна і та сама лексема чи сполучення слів, при кожному наступному вживанні спостерігаємо вияв нових значень або семантичних відтінків, напр.: *У цьому тоні й дусі велася розмова, ...* ***згадували минуле****, яке в цей час здавалося справді* ***минулим****,* ***згадували*** *рідних, близьких, знайомих…* [Самчук 2007: 61].

Кількаразове вживання одного і того ж повтору засвідчує прагнення автора закцентувати увагу читача на змісті написаного, напр.: *І* ***багато*** *інших друзів,* ***багато*** *зустрічей,* ***багато*** *розмов і* ***багато*** *імпрез* [Самчук 2007: 8]. Такий повтор називають посилювальним. Суть його полягає в тому, що значення відтворюваної лексеми увиразнюється семантикою інших слів, які підсилюють асоціативно-образний потенціал повторюваного слова, напр.: *За минулі роки тут збудовано* ***нову*** *церкву і* ***нову*** *школу* [Самчук 2007: 108].

І. Шкіцька привертає увагу до повтору зі значенням «розширення й уточнення, зауважуючи, що він має місце тоді, коли необхідно компенсувати інформаційну недостатність або наголосити на чомусь» [Шкіцька 2012: 212-213]. У. Самчук часто вдається до подібних повторюваних одиниць, напр.: *Ми в той час ще не перевірили нашої ситуації в широкому світі і лишень* ***згодом****, геть* ***згодом****, мали нагоду переконатися, що між нами і рештою світу стоять різні умовності ...* [Самчук 2007: 17].

Аналізуючи маніпулятивний дискурс позитиву, дослідниця тлумачить повтор як художній засіб індивідуально-авторського естетичного й емоційного освоєння, що бере участь у формуванні змістової структури тексту, та пропонує в цьому контексті розглядати прозову анафору, кільцевий повтор, або анепіфору, полісиндетон (повтор сполучників) тощо [Шкіцька 2012: 212-217]. Зазначимо, що всі ці фігури побудовані на лексичному повторі і виступають потужним засобом увиразнення мови, посилення її експресивних властивостей. Частіше їх досліджують на матеріалі поетичних творів, проте, як засвідчив аналіз мемуарного дискурсу У. Самчука, вони широко представлені і в прозовому тексті.

Так, анафору (стилістичну фігуру, що полягає у повторенні тих самих звуків, слів, синтаксичних конструкцій на початку рядка, фрази, речення, абзацу тощо [Струганець 2000: 8]) письменник здебільшого вживає з метою підвищення значимості адресата. Цим значною мірою пояснюється те, що до поширених у його мемуарному жанрі належить анафоричний повтор займенників, напр.: ***Ви*** *для мене загадка…* ***Ви*** *дуже інший від усіх нас,* ***ви*** *між нами – якби чужий,* ***ви*** *думаєте зовсім не по-нашому, і тому* ***ви*** *будете мати між нами багато клопотів* [Самчук 2007: 61]. Загалом займенники виступають важливим засобом інтимізації, декларованості, емотивності й под.: ***Вона*** *всім своїм пристрасним єством намагалася помогти мені в моїй праці.* ***Вона*** *любила мої задуми, мої безсонні ночі, мої творчі пориви* [Самчук 2007: 17]. Щодо анафоричних повторів інших частин мови, то вони трапляються рідше: ***Інколи*** *це до болю виразно.* ***Інколи*** *душа так на сторожі…* [Самчук 2007: 61].

Близькою до анафори й водночас протилежною їй щодо місця розташування є епіфора (єдинокінець), яка утворюється повторенням однакових мовних елементів наприкінці суміжних рядків, строф, речень тощо [Струганець 2000: 21]. Епіфора, як і в мові загалом, так і в мемуаристиці У. Самчука, вживається з метою увиразнення мови, для підсилення думки, напр.: *Ой, чи* ***доїдемо****? Мабуть, таки* ***доїдемо*** [Самчук 2007: 97].

Важливу роль в організації тексту, зокрема увиразненні ключової тези, відіграє анепіфора, або кільце строфи (стилістична фігура, в якій речення, абзац, строфа мають однаковий початок і кінець [Струганець 2000: 28]). В У. Самчука такий повтор виступає засобом зближення початку й кінця висловленої думки, напр.: ***Я вірю*** *в призначення…* ***Я вірю! Я вірю!*** [Самчук 2007: 61]. Автор частіше вживає трикратні повтори, чим забезпечує посилення експресії: – ***Той Чирський! Той Чирський!*** *– казала Олена. І дійсно,* ***той Чирський!*** [Самчук 2007: 47].

Формування відповідної експресії або конкретизацію семантики забезпечує і така стилістична фігура, як епанафора, або композиційний стик (коли наступна фраза починається тим, чим закінчується попередня [Струганець 2000: 29]), наприклад: *До диспозиції мав прекрасну міську* ***бібліотеку****,* ***бібліотеку*** *Слов'янського відділу Масарикового університету…* [Самчук 2007: 16].

Важливими композиційними ознаками мемуарного тексту У. Самчука є полісиндетон і рефренність. Полісиндетон, або багатосполучниковість, передбачає повторення однакових сполучників чи інших службових частин мови для логічного й емоційного виділення кожного зі складників висловлювання [Струганець 2000: 11]. За допомогою багатосполучниковості відбувається упорядкування думок, забезпечується послідовність їх викладу, підсилюється рівноправність перелічуваного, як-от: ***І*** *от жилося у такій дійсності,* ***і*** *треба сказати,* ***що*** *для мене ці порядки були добрими.* ***І*** *я грішний признаюся,* ***що*** *навіть тоді я готовий був проміняти філософію Масарика…* [Самчук 2007: 16] або *Читалися писання Ганді,* ***і*** *Клемансо,* ***і*** *Муссоліні,* ***і*** *Масарика,* ***і*** *Бісмарка,* ***і*** *Бюллова,* ***і*** *Форда,* ***і*** *Едісона. Пригадую* ***і*** *Шпенглера,* ***і*** *Ортегу-і-Гассета,* ***і*** *Бергсона,* ***і*** *Бердяєва* [Самчук 2007: 16]. Зауважимо, що повторення сполучника ***і*** сприяє створенню епічної тональності, враження безперервної дії тощо.

Щодо рефрену тексту, який час від часу повторюється з метою виділення потрібної думки [Струганець 2000: 55], то він в мемуарному дискурсі трапляється рідше, проте створює надзвичайно емоційне тло, підсилює експресивність: ***Отже, на Волинь!*** [Самчук 2007: 88-89]. Автор повторює подібну фразу три рази. В одному місці розгортаючи її так: *Але моє рішення їхати на Волинь тверде, як діамант, і невловиме, як фатум* [Самчук 2007: 89]. Нерідко в мемуаристиці У. Самчука представлені індивідуально-авторські варіанти рефрену як виразника провідної думки в тексті, пор.: ***Дермань*** *для мене центр центрів на планеті. В* ***Дермані*** *родилися, вмирали і знов родилися мої батьки, діди і прадіди… Оце і є те коріння, що в'яже мене з* ***Дерманем****. Таке родинне тло мого* ***Дерманя*** [Самчук 2007: 88-89].

Засобом вираження емоційно-експресивної функції лексичного повтору у творчості У. Самчука виступає і така стилістична фігура, як градація, причому переважає висхідна градація, напр.: *...а разом це* ***щоденне*** *і* ***щогодинне*** *чекання людей з розбитого корабля на безлюдному острові, які напружено вичікували, невідомо звідки, рятунку* [Самчук 2007: 18] або *...зводили все до* ***півтонів****,* ***півчеснот****,* ***півзасобів*** [Самчук 2007: 16].

Загалом аналіз мемуарної спадщини Уласа Самчука дає змогу заглибитися в процеси художнього пізнання життя українського народу в часи історичних переломів, збагнути особистість письменника-емігранта, який не мислив себе відірвано від батьківщини і прагнув на «білому коні в'їхати до древнього града своїх предків».

Як прекрасний знавець мови, автор творить мемуаристичний текст, який справедливо називають також художнім. Аби зробити опис яскравим і образним, він послуговується численними мовно-виражальними засобами, з-поміж яких важливу роль відіграють лексичні повтори. Крім текстотвірної функції, вони увиразнюють емоційно-експресивне забарвлення, уможливлюють нове сприйняття, забезпечують створення почуттєвих домінант тощо. У статті простежили природу лексичних повторів залежно від їхніх функцій у мові і місця розташування повторюваних одиниць. Зокрема, було проаналізовано такі стилістичні фігури, як анафора, епіфора, епанафора й інші та встановлено їхню роль у мемуарному дискурсі У. Самчука.

Перспективність подібних досліджень вбачаємо в подальшому опрацюванні лінгвопоетичної проблематики, до того ж на матеріалі текстів різноманітних жанрів, написаних українськими письменниками в різні періоди творчості.

Література:

1. Безхутрий 1996: Безхутрий Ю. Коні Уласа Самчука // Березіль. – 1996. – № 5-6. – С. 164-179.
2. Гнатюк 2005: Гнатюк М. Специфіка мемуарного жанру: об'єктивне і суб'єктивне у спогадах Уласа Самчука «На білому коні», «На коні вороному» // Наукові записки. Сер.: Літературознавство. – Тернопіль: ТНПУ, 2005. – Вип. XVII. – С. 35-42.
3. Гуцуляк 2009: Гуцуляк І. Г. Повтор як засіб посилення експресивності тексту і його ритмізації в українській бароковій поезії // Записки з українського мовознавства: зб. наук. пр. – Одеса: Астропринт, 2009. – Вип. 18. – С. 336-345.
4. Самчук 2007: Самчук У. О. На білому коні. На коні вороному: Спомини і враження: у 2 ч. – Остріг – Луцьк: Вид-во НаУОА, ПВД «Твердиня», 2007. – 424 с.
5. Струганець 2005: Струганець Л. В. Культура мови. Словник термінів. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2000. – 88 с.
6. Шкіцька 2012: Шкіцька І. Ю. Маніпулятивні тактики позитиву: лінгвістичний аспект: [монографія]. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. – 440 с.

Панчук Галина, доц., (Тернопіль)

УДК 81. 367.7
ББК83.3 (4 УКр) 5-8

Мікроконтекст за власним іменем як засіб творення образу (за спогадами Уласа Самчука «На білому коні»)

Стаття присвячена аналізу ролі мікроконтексту з власним іменем в текстах публіцистичного стилю. З'ясовано різні групи мікроконтексту для творення образів персонажів у спогадах Уласа Самчука «На білому коні».

***Ключові слова**: антропонімійна система, мікроконтекст, апелятиви, номінативна функція мови.*

This article analyzes the role of microcontext own name in the publicist styletext. It was shown using various groups of microcontext for creating images of characters in the Ulas Samchuk's memories «On whitehorseback».

Keywords: antroponimiyna system mikrokontexst, appellative, nominative function of language.

Іменування героїв займають особливе місце серед усіх мовних засобів, які автор використовує для художнього оформлення свого твору. Власні назви є носіями ідейно-художніх думок письменника, допомагають втіленню авторського задуму в художньому тексті. Антропоніми, замінники імені, безіменна названість та апелятиви, які використовує письменник у своєму творі, утворюють його антропонімійну систему.

Постановка наукової проблеми. Серед усіх компонентів літературного тексту власні назви виступають важливими та необхідними складовими і займають неабияке місце у структурі та композиції художнього твору. Вони мають цілеспрямоване ідейно-художнє значення. Вдалий вибір письменником власної назви не лише надає образу завершеності, конкретності, а й безпосередньо характеризує його.

Специфіка та особливості літературної антропонімії проявляються у її відмінності від народної. Адже перш за все літературно-художній антропонім виражає ідею, авторський задум, а вже після – називає персонаж. Проте антропоніми у публіцистичному стилі виконують номінативну функцію мови, що полягає у звертанні до адресата з бажанням увести його в коло певних подій, людей, поінформувати про щось, викликати почуття, співзвучні з емоційною настроєністю автора. У літературно-художніх текстах власні імена, зберігаючи своє первинне значення, служать засобом характеристики героїв, а в текстах публіцистичного стилю емоційне навантаження носить насамперед мікроконтекст біля власного імені, що виконує тільки номінативну функцію..

У літературно-художньому творі для іменування персонажів можуть використовуватись не лише власні назви: імена, прізвища та прізвиська. О. Ф. Немировська та Т. В. Немировська відзначають, що «номінаційне поле» будь-якого літературного тексту включає в себе 5 складових: 1) власні імена, що складають ономастикон твору; 2) мікроконтекст з власною назвою, що складає безпосереднє оточення оніма; 3) замінники імені; 4) безіменна названість; 5) апелятивні назви й конструкції *[Немировська, Немировська: 19]*. Р. Салімова у статті «Индивидуализацияименисобственного в художественомтескте» виділяє три основні типи індивідуалізації онімів: 1) ідентифікація власної назви відповідно до родинних відношень особи; 2) ідентифікація відповідно до вікової характеристики персонажа та 3) ідентифікація власної назви відповідно до професійної характеристики особи тощо. *[Салимова 1992: 152-153]*.

Метою нашої статті є дослідити роль мікроконтексту з власним іменем на прикладі книги спогадів Уласа Самчука «На білому коні». Завдання дослідження полягає в семантично-структурному аналізі груп лексики, що супроводжують власне ім`я.

Актуальність дослідження зумовлюється постійною потребою знати і розуміти історію життя і виховання визнаних українців. Сам Улас Самчуку названих спогадах принагідно зауважує, що недостатнє знання життєпису відомих українцівє «культурним примітивізмом»: «Цим ми відрізняємося від європейців взагалі, які люблять біографії, які їх мають і з яких часто роблять добрий вжиток для свого інтелектуального розвитку. Ми ж не маємо біографій взагалі. Що ми знаємо про особисте життя Петлюри, Винниченка, Донцова, Маланюка. Нічого… Коли читаємо Андре Моруа про Байрона, – знаємо його до подробиць, коли ж хочемо подати кілька дат про Олеся, сперечаємося, де і коли він народився. Ситуація обурлива» [Самчук 1999: 20].

У спогадах Уласа Самчука «На білому коні» мікроконтекст з власним іменем дає широку додаткову характеристику історичним чи сучасним персонажам, констатує різного виду конотації (родинності, дружби, шанобливості, іронічності та под.) оцінного характеру стосовно діяльності людей, їхньої поведінки, індивідуальних рис, ставлення автора до них. Найчастіше мікроконтекст з власним іменем у розділі «Нарешті Дермань»становлять назви (вони можуть знаходитися як у препозиції, так і в постпозиції) на позначення родинних стосунків: *дядько* Омелько, *дід*Уліян, *баба* Євдокія *по материній лінії, дід* Антон, *баба* Лукія *по батьковій, мали чотири сини* – Ялисей, Олексій, Омелько, Парфен, *дочка* Лукія, *прадід по батьковій лінії* Кирило, *прапрадід* Йосафат, *прабабуся* Євдокія, *по материній лінії прадід* Михайло Рудий-Мартинюк, *прабабуся – ще одна* Євдокія, *дочка ще одного Кирила, батько мій* Олексій Данильчук-Самчук, *жінка його* Марія *з села Мизочина,могутній найкращий в селі господар, дід* Федор,*двоє сиріт* Катерина і Василь,*жінка його, моя мати,* Настасія *з роду* Руда-Мартинюк, *п'ятеро дітей* – Петро, Пилип, Улас, Федот, *дівчина* Васса, *один з давніх предків* Данила Гуци,*двоюрідний брат по материній лінії Андрій* Рудий,Мотря, *дочка відомого в Дермані* Михайла Мартинюка, *найстарший його син* Іван, *дядько*Ялисей, *брат-мужик*Антон, Олексій, *молодший син дядька* Омелька, *дядько*Ялисей*з наймолодшим братом* Парфеном (*ми вимовляли Пархвен*) «*молодий ще син* Василь, *дядько* Парфен з *жінкою* Вівдею і *двома дітьми* Віктором і

дівчиною, ім`я якої вже не пригадую.Як бачимо, детальна вказівка на родинні стосунки доможе дослідникам біографії Уласа Самчука скласти його розлоге родинне дерево. Оскільки розділ «Нарешті Дермань» присвячений спогадам про родину насамперед, тоінші назви у мікроконтексті з власним іменем трапляються вкрай рідко: Григорій, *доцент Львівського університету, мої старі знайомі* Шевчуки, *нащадки* – Бухали, Балаби, Середи та *мої*Гуци, *молодший* Федір, *мій однокласник, її син, мій колишній товариш* Мефод, *моїспівпастухи, співшколярі, спіпарубки* Макари та Архипи, *колишній власник*Трихон, *дружина* Христя, *велетенського росту*о.Кульчицький, *один з учителів* Іван Мартинюк, *моя хлоп`яча любов* Ніна, *доктор* Мартинюк, *з інших наших сусідів тут жили ще* Корній Андрущук, Антін Андрущук (Антін Мотрин: *по матері Мотрі*) і *ціла серія інших*Андрущуків*, як також залишки родини* Серед, *архієпископ* Антоній Храповицький – *всемогутній член Святійшого СинодуПравославної церкви*.Звертає на себе увагу мікроконтекст з вказівкою на місце проживання – «по-вуличному» Семен Андрущук аж «із-за рову».Згадує Улас Самчук і *відомого українського першодрукаря* Федорова. А спогади про легенди рідного села сприяють появі у тексті«*вішальник*аЛяша», *відьми*Уліти, *упиря*Казмірця.

Досить часто автор нашаровує мікроконтекст з власним іменем, що дає розлогу характеристику близької людини: *найближчий нащадок нашого роду, наймолодший брат мого батька, кривий дядько* Парфен, *що живе тут поблизу, за гаєм на нашій прадідівщині, моя найдорожча двоюрідна сестра* Палажка, *жінка* Семена, *матір двох дітей, дівчини* Антоніни і *хлопця* Тараса. Така детальна характеристика близьких йому людей говорить про те, що Улас Самчук їх дуже любив і цінував: «Постають в уяві батьки, діди, рід, покоління, у цій землі їх коріння, у цьому повітрі їх дух, а тим самим і моє коріння, і мій дух. Я вирвався звідсіль і пішов у світ, але я тут побачив світ і пізнав його. Це та точка планети, що дола мені перше опертя з ембріону моєї матері і мого батька, з атома їх духа і тіла, щоб пізніше я став частиною великого, видимого космосу, буття. І саме тому ця точка планети для мене така дорога» «[Самчук 1999: 150]*»*.

Дуже цікавим і насиченим є мікроконтекст біля імен і прізвищ відомих нам письменників: *поет, компадр, давній друг, колега і брат (бо одного разу ми «побраталися»), добрий, розумний гросмейстер цієї штуки (кав`ярні), симбіозно-апостольська постать юного* Олега Ольжича *з його кам'яною романтикою в археології і віршах і тихою поезією. в революції і політиці, могутній монументальний рустикальний наш князь на катедрі Празького університету* Степан Смаль-Стоцький – *по-своєму поет, мовознавець, науковець, посол і професор, мій добрий батьківський друг, учитель і добродій*. Дем`ян Бєдний *з його блюзнірською «євангелією», за яку йому заслужено дісталось від Сергія Єсеніна, достойний професор* Володимир Кубійович, Богдан Лепкий, *професор, поет, письменник, вчений, посол, промовець. Аристократ виглядом і душею. Останній могікан цього роду культури, стилю і форми, автор книжок «Стилос і стилет», «Земля і залізо», «Земна Мадонна», великий князь нашої поезії, «імператор строф», прекрасний друг і кумир, «дух степу»* Євген Маланюк*.ліричний, мімозний поет* Олександр Олесь, *нейтральний статик, здавалося, вже упокорений бунтівник* – Спиридон Черкасенко з *його вічною «Казкою старого млина», давно зломаного драпіжною волею цивілізації, серафимічна дівчина* Оксана Лятуринська – *поетка слова, барви і матерії з її невситимою тугою по минувшині і жадобою знайти своє місце і справжнє слово «не такого» вислову,* Олена Теліга. *Поетка, фантастка, реалістка й ідеалістка в одній подобі* та ін.

Отже, апелятивні найменування функціонують у творі поряд із антропонімами, доповнюючи інформацію, отриману читачем із тексту. Такарізноманітністьнайменуваньдозволяєписьменникубільшвичерпно, влучно та яскравоохарактеризовуватиперсонажів. Середмікроконтексту з власним іменем виділяються як нейтрально-стилістичні апелятиви (*батько, брат, мати, сестра, дівчина, отець. земляк, полковник),*так іекспресивні, емоційно-забарвлені (блискучий, бурхливий, найдорожчий, непереможний), щовикористовуються автором твору для додатковогоозначення близьких йому людей. Письменникзвиваєрозлогу характеристику біля власного імені з метою допомогтичитачевіскластипевневраження про походження,характер, індивідуальні особливості

власника, зрозуміти ставлення до нього автора тощо. Зважаючи на це,мікроконтекст з власним іменем поруч із безіменною та апелятивноюномінацієюлюдейяк у художньому, так і в публіцистичному творі та їхфункціїзаслуговуютьдетальноговивчення і дослідження.

Література: *Немировська*: Немировська Т.В. 1992: Немировська О. Ф.,Немировська Т. В. Українська літературна ономастика: взаємозв'язки і паралелі поетики // Літературна ономастика української та російської мов: взаємодія, взаємозв'язки: Зб. наук. праць / Ред. кол.: Ю. О. Карпенко / відп. ред. / та ін. – К.: НМК ВО, 1992. – С.18 – 25.; *Салимова* 1992: Салимова Р. Х. Индивидуализация имени собственного в художественном тексте (на материале украинско-русских переводов) // Літературна ономастика української та російськоїмов: взаємодія, взаємозв'язки: Зб. наук. праць / Ред. кол.: Ю. О. Карпенко / відп. ред. / та ін. – К.: НМК ВО, 1992. – С.151 – 157.; Самчук 1999: Самчук Улас. На білому коні. – Львів, 1999. – 286с.

Статья посвячена анализу роли микроконтекста с собственным именем в текстах публицистического стиля. Выяснено разные группы микроконтекста для создания образов персонажей в воспоминаниях Уласа Самчука «На белом коне».

***Ключевые слова**: антропонимичекая система, микроконтекст, апеллятивы, номинативная функция речи.*

С.П. Руснак (Вінниця*)*

Поетика мемуарного нарису «Юрій Липа: поет і лікар» Уласа Самчука

У статті розглянуто поетику мемуарного нарису У. Самчука, присвяченого творчій і професійній діяльності Юрія Липи. Автор розглянув жанрові ознаки літературного портрета, до якого належить аналізований текст; визначив його сюжетно-композиційні особливості, зв'язок твору зі спогадами «На білому коні», «На коні вороному» і щоденниковими записами.

The article deeply considers the poetic manner of UlasSamchuk's memoir sketch which is dedicated to creative and professional activity of YuryLypa. The author dwells on the genre features of the literary portrait to which the analyzed text belongs and also determines its compositional peculiarities as well as its connection with reminiscences «Riding the White Horse», «Riding the Black Horse» and dairy notations.

Постановка наукової проблеми. Мемуари займали в творчості Уласа Самчука 50–70-х років XX століття особливе місце, оскільки життєво важливою темою для нього залишалася «доба, яку сам бачив, чув, переживав» [*Самчук 1946*: 5]. Тож не дивно, що на чуттєвому, сенсорному рівні письменник тривалий час перебував у 20–40-х роках, що можна було пояснити болісним осмисленням безповоротного розриву з рідним краєм. Творча енергія сублімувалася в спогадах про недавню минувшину: «П□ять по дванадцятій»,«На білому коні», «На коні вороному», «Планета Ді-Пі». Це була багатожанрова література, де органічно поєдналися спогади, розвідки, репортажі, есе, щоденникові записи, свідчення очевидців тощо й основною ознакою якої була пряма орієнтація автора на відтворення історичних подій з опорою на документ. З-поміж жанрового розмаїття виділяються мемуарні нариси, де письменник тяжів до особистого факту й особистої історії конкретних людей, яких він добре знав. Серед них і мемуарний нарис про Юрія Липу, що не був об□єктом окремої уваги самчукознавців, тож відсутність спеціальних літературознавчих досліджень визначає актуальність цієї статті. Обрана тема актуалізує звернення до аналізу особливостей мемуарних форм розповіді і ролі мемуарного нарису в творчості письменника.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Мемуарний нарис «Юрій Липа: Поет і лікар» був опублікований у нью-йоркській газеті «Свобода» 1949 року. Його назва стисло відображала зміст документального твору, оскільки автор зосередив свою розповідь на двох взаємопов□язаних іпостасях Юрія Липи – митця і лікаря. Роль експозиції в нарисі відіграє опис фотографії, що зберігається в архіві У. Самчука: «Між моїми паперами заховалась світлина людини з високим, отвертим чолом, великими світлими очима, прямим носом і невеличкими вусиками над скептично усміхненими устами,

одягнена у новий темно-сірий одяг. На звороті світлини напис: «Се я – для ворогів – але складаю світлину приятелеві». Це Юрій Липа» [*Самчук 1949*: 2]. Уже в перших рядках маємо лаконічний портрет героя нарису.

Своєрідність мемуарного портретування У. Самчука визначається функцією ситуації безпосереднього спілкування, що є основою розповіді про Юрія Липу. Тож далі в нарисі подано спогад про обставини зустрічі, де особливе місце займає інтригуюча заувага: «В кінці травня 1941 року потяг Варшава – Краків везе мене до Варшави. Між іншими справами, що мене там чекають, є також відвідини автора «Суворости», а одночасно і «Світлости». Наперед знаю, що це останнє не обійдеться без комплікацій і мушу сказати, що я не помилився. Юрій Липа має на все чисто свої, завжди оригінальні і завжди комплєковані погляди. Не думаю, що і в даному випадку він не лишиться вірним самому собі» [*Самчук 1949*: 2]. Мемуарист звичним для документальної оповіді тоном вводить реципієнта в атмосферу побуту одного з найвизначніших українських поетів і мислителів ХХ століття, фіксує колорит його помешкання: «Невелика, мешкальна, негаразд упорядкована кімната. На стінах оригінальні під лубок малюнки безрямців. Все то ще наслідки бомбардування цього міста» [*Самчук 1949*: 2]. На фоні скромної кімнати поступово виділяється постать самого Юрія Липи: з одного боку, виразною є деталь («білий нечистий халат»), з іншого – шляхетні риси характеру («Повага, стриманість, офіційність. … Він весь возвишений з виразною міною поблажливості до свого гостя» [*Самчук 1949*: 2]). Спогад про митця вибудувано так, щоб поступово перед читачем витворився образ видатного мислителя і поета. Розмова двох письменників про творчість Юрія Липи діє на останнього благотворно, його спокійне, незворушне лице набуває іншого вигляду: «По чверть години на устах мого співрозмовця появилась перша усмішка» [*Самчук 1949*: 2]. Співбесідники згадували й історіософські праці мислителя, його статті про літературу, брошуру про цілющі рослини, віршовані оповідання для дітей з ілюстраціями його дружини Галини, а далі перейшли на філософію, теософію, кабалістику, містику, модернізм, класичну поезію і медицину. Усе це разом перетворило непоказне мешкання лікаря на містерійний простір, де реальне тісно переплелося з вигаданим: «Його кімната – вир мистецтва й мислі, шалені перегони реального з уявним» [*Самчук 1949*: 2].

Образ лікаря і поета конструюється У. Самчуком на контрасті. На початку мемуарного нарису він говорить про неоднозначне ставлення Юрія Липи до нього, а відтак і про очікування певних комплікацій під час зустрічі. Однак уже перші години стрічі-спілкування виявляють особливу духовну близькість двох письменників, гість виразно відчуває позитивні зміни у ставленні господаря до себе: «По короткому часі розмови вичитую, як зникає холод мого гостителя» [*Самчук 1949*: 2]. Відхід від мистецтва до буденної теми (шлункової хвороби У. Самчука) раптом віддзеркалює щось звично буденне у вдачі Юрія Липи. Це впливає на відвідувача, автор фіксує зміни, що відбулися в його сприйнятті відомого поета-лікаря; звертає увагу на його очі, колір обличчя, голос: «Я бачив, як поволі розгортається ця чудова мімоза. Дивився в його вже зовсім блискучі темно-зеленаві очі. Шкіра його обличчя біла аж прозора, здається, видно, як тече кров по його жилах. Рівно, плавно з перервами пливуть його неспокійні слова – висловлені завжди на одному тоні» [*Самчук 1949*: 2].

Наступного дня лікар Липа проведе обстеження хворого: ретельно розпитає про недугу, випише рецепт, який скрупульозний У. Самчук зберіг і подав у нарисі повністю. Їхня розмова про медицину, «Книгу про життя і смерть» шведського лікаря і письменника Акселя Мунте, російського філософа Ніколая Бєрдяєва приводить до філософського висновку: людина все життя бореться зі смертю, але так і не може її здолати.

Так поступово відбувається проникнення в духовні глибини талановитої особистості, яка органічно паєднала в собі дар мислителя, поета і лікаря-фітотерапевта: «Я звичайний, скромний пацієнт, він звичайний, уважний лікар. Він дивиться на все. У очі, на нігті рук, у барву обличчя, дивиться на язик, пробує нервовість, обмацує шлунок. Його рухи повільні, спокійні, уважні. Вираз обличчя загадковий. Очі блискучі» [*Самчук 1949*: 2].

У. Самчук прагне передати особливе світовідчуття Юрія Липи, тому згадує останню, січневу зустріч 1944 року, його особливо загадково-містерійний настрій: «Липа був чимсь таємничо надхненим, на нього діяв час, що заганяв його у містику. У Львові багато пророків і

пророчиць. Всі вони погодились,що совети ніяк не візьмуть цього зачарованого місця на планеті. Юрій Липа старанно вслухався у їх голос і щось там чув» [*Самчук 1949*: 2]. Можливо, тут криється ще одна розгадка життєвої драми поета-лікаря, який відмовився покидати Львів перед навалою армії «визволителів». Філософічна тональність останньої розмови двох письменників була продиктована реаліями доби і забарвлена філософуваннями про Еразма Ротердамського, Стендаля і книгу про його життя «Три цвета времени» Анатолія Виноградова. Усе в нарисі налаштовує на роздуми про те, що митець – передусім людина своєї епохи, активний учасник її трагедій і драм, і головне – сильна духом, незборима особистість. Про трагічну загибель Юрія Липи в мемуарному нарисі – ні слова; розповідь завершують рядки з його раннього вірша «Князь полонений»: «Господь міцним мене створив і душу дав непобориму».

Кількома роками пізніше У. Самчук повернеться до спогадів про Юрія Липу в дилогії «На білому коні» і «На коні вороному». Вже у першій книзі 1972 року мемуарист прагне наголосити на винятковій вдачі «чародія-лікаря, поета, письменника, історіософа, теософа і філософа»: «Липа завжди був і лишився для нас дуже атракційною силою на нашому культурному фронті, без уваги на всі його дивацтва…» [*Самчук 1999*: 43]. Він вказує на особливо значимі в творчості митця художні речі, очевидно, намагаючись вплинути і на зацікавлення читачів цією постаттю, і на потенційних дослідників Липиної спадщини. Не випадково згадує дві поетичні книжки («Світлість», 1925 і «Суворість», 1931), історіософський роман «Козаки в Московії» (1934), вникливі есеї та капітальні історіософські праці.

Деякою мірою між цим текстом і мемуарним нарисом «Юрій Липа: Поет і лікар» є чимало спільного. Очевидно, У. Самчук використав і свої щоденникові записи, і спогад 1949 року як основу розповіді про митця в книзі спогадів. Однак він доповнив її важливими деталями, зокрема описом мешкання: «Невеличка, неупорядкована мешкальна кімната, на стінах оргиніальні рисунки, ескізи, витинанки…». У цьому невеликому домашньому просторі з□являються дружина Галина – «висока, струнка, русява пані» і двійко донечок: «…одна з них сиділа тут же, на столі, у решеті, розмальована якоюсь мармелядою з пиріжка, якого намагалася подужати своїм маленьким ротиком» [*Самчук 1999*: 46]. Так за реаліями щоденного побуту У. Самчук намагається розгледіти Липу-людину.

Далі автор намагається обговорити низку внутрішніх характеристик вдачі Юрія Липи, його політичні вподобання, щоб остаточно і достатньо повно створити образ персонажа-інтелектуала: «Липа засадничо не був ні «бе», ні «ме» (не належав ні до бандерівців – ОУН(Б), ні до мельниківців – ОУН(М). – Автор), не був також націоналістом обскурантського типу. Він був сам велика індивідуальність, щоб уміститися у певних стандартних нормах, тому у нього виник гострий конфлікт з Донцовим… Але він був суворим, послідовним вигнанцем класичного націоналізму в його расових, культурних, традиційних формах, від Сократа починаючи і на Фіхте кінчаючи» [*Самчук 1999*: 48].

У. Самчук демонструє вміння Юрія Липи невимушено вести розмови на складні історіософські і мистецькі теми, логіку доказів на захист висловлюваних тез, адже вони говорили і про глибинні нурти української раси, і про дух минулого, і про мету української історії, і про «делікатне» сьогодення, і про війну, і про традицію зображення селянства в українській літературі. За всім цим, на думку автора мемуарів, одразу було видно автора праці «Призначення України» «з його синтезою основних духовних течій, нашої історії, від антів до наших днів» [*Самчук 1999*: 46]. Не проминув згадати У. Самчук і про ставлення Юрія Липи до його творчості, зокрема епопеї «Волинь» і статті «Крик в порожнечу», на яку зацікавлено відгукнувся невеликим дописом «Розмова з порожнечею: На маргінесі статті Уласа Самчука «Крик в порожнечу» у «Віснику» Дмитра Донцова [*Липа 1933*: 334–338].

Книга «На коні вороному» теж містить кілька додаткових штрихів до образу поета-лікаря. У. Самчук згадує його як містика, котрий вірив, що совєти до Яворова, де той мешкав, не дійдуть. Юрій Липа, «людина з насупленими бровами», помилився, але «не зрадив свого переконання, пішов до партизан і там загинув» [*Самчук 2000*: 275]. Особливо зворушливою в цьому епізоді є розповідь про Самчуків подарунок – бандуру Михайла Теліги, яка тривалий час висіла в нього дома, але одного разу «голосно і безпричинно тріснула так, що задзвеніли всі її

струни. Це сталося приблизно того дня, коли Теліга міг бути страчений» [*Самчук 2000*: 275]. Для Липи-містика це мало виняткове значення. Загалом це своєрідний епілог до всієї мемуарної розповіді У. Самчука про Юрія Липу, де проступає тонка ностальгія за духовно близькими людьми, адже, як зізнається сам автор, та поїздка, зустрічі і розмови були для нього «відпочинком від наших трагічних рівненських «буднів»… Різні грані між видимим і захованим від зору вимірами згладжуються. Починає сильно діяти фатум і інстинкт» [*Самчук 2000*: 275].

Висновки і перспективи подальшого дослідження. Загалом мемуарні нариси У. Самчука поєднали елементи біографії поета-лікаря, особливе відчуття автором колориту епохи, його прагнення дати історичну оцінку духовної спадщини митця і мислителя. Їхніми сюжетно-композиційними особливостями можна назвати установку на справжність і документальність образу Юрія Липи, ослабленість сюжету, ретроспективність, прийом монтажу, порушення хронологічної послідовності, наявність сюжетоутворюючих мотивів («зустрічі – прощання»), звернення до документальних джерел (наприклад, виписаний Липою-лікарем рецепт), пластичність оповіді, її ескізність і фрагментарність. Факти реальної долі Юрія Липи переломлюються крізь призму їх оцінки письменником: сам характер їх інтерпретації виявляє прагнення мемуариста створити такий образ людини, яким він закарбувався в його пам□яті. Тож Юрій Липа постає, з одного боку, звичайною людиною зі своїм характером, уподобаннями, професійними вміннями, з іншого – геніальною творчою особистістю. Усе це вдалося передати за допомогою тонких і свіжих спостережень, глибокого проникнення в духовний світ зображуваної особистості, вишуканого словесного живопису.

Мемуарний нарис «Юрій Липа: Поет і лікар» тяжіє за своїми жанровими ознаками до літературного портрета, якому притаманні документально-художній тип оповіді, відкрита авторська присутність, максимальна вираженість поглядів автора. Натомість складна композиційна структура дилогії спогадів «На білому коні» – «На коні вороному» дала можливість включити «текст» про митця в документальний «текст», який поряд з іншими розповідями про відомих сучасників (Дмитра Донцова, Євгена Маланюка, Олену Телігу, Івана Кавалерідзе й інших) слугує яскравим зразком літературного таланту Уласа Самчука, котрий виділяється змістовною глибиною, художнім багатством і публіцистичною гостротою.

Подальше вивчення документальної прози У. Самчука може бути пов□язане з дослідженням поетики дорожніх і портретних нарисів, записних книжок і щоденників, що дозволить простежити становлення тексту митця як документально-художнього, розкрити процес наростання в його мемуарних творах елементів художності.

Література:

1. *Липа 1933:* Липа Ю. Розмова з порожнечею: На маргінесі статті Уласа Самчука «Крик в порожнечу» / Ю. Липа // Вісник. – Річник І. – 1933. – Т. ІІ. – Кн. 5. – Травень. – С. 334–338.

2. *Самчук 1999:* Самчук У. На білому коні: Спогади / У. Самчук . – Львів: Літопис Червоної Калини,1999. – 229 с.

3. *Самчук 2000:* Самчук У. На коні вороному: Спогади / У. Самчук.– Львів: Літопис Червоної Калини, 2000. – 279 с.

4. *Самчук 1946:* Самчук У. Юність Василя Шеремети: Роман у 2-х т. – Т. І. – Мюнхен: Прометей,1946. – 156 с.

5. *Самчук 1949:* Самчук У. Юрій Липа: Поет і лікар / У. Самчук // Свобода (Нью-Йорк). – 1949. – 25 жовтня. – Ч. 248. – С. 2.

В статье анализируется поэтика мемуарного очерка У. Самчука, посвященного творческой и профессиональной деятельности Юрия Липы. Автор рассмотрел жанровые особенности литературного портрета, к которому принадлежит рассматриваемый текст; определил его сюжетно-композиционные особенности, связь произведения с воспоминаниями «На белом коне», «На коне вороном» и дневниковыми записями.

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

Вікторія Александренко, ст.викл. (Київ)

УДК 821.161.2.09 (Маркович)

Портрет як засіб характеротворення образів у малій прозі Дмитра Марковича

У статті досліджується портрет як характеротворення у малій прозі Д.Марковича. Його твори сповнені проникливим аналізом людських типів, образів, персонажів, що відбиває індивідуальні риси стильової манери письменника.

Ключові слова: портрет, образ-тип, персонаж, мала проза.

Виктория Александренко. Портрет как средство моделирования характеров в малой прозе Д. Марковича

В статье исследуется портрет как средство моделирования характеров в малой прозе Д. Марковича. Его произведения наполнены проницательным анализом человеческих типов, образов, персонажей, что отражает индивидуальные черты стилевой манеры писателя.

Ключевые слова: портрет, образ-тип, персонаж, малая проза.

Victoria Aleksandrenko. Portrait as a means of character images in the prose by Dmitry Markovich

The article investigates the portrait as a means of character images in the prose by Dmitry Markovich. His works are full of insightful analysis of human types, images, characters that reflects individual traits of stylistic mannerisms writer.

Key words: portrait, image type, character, prose.

Постановка наукової проблеми. З цієї теми вагомим підґрунтям стали праці І. Франка, Б. Грінченка, Ол. Грушевського, С. Єфремова, О. Засенка, Н. Калиненко, О. Гнідан, О. Міщенко, І. Немченка, Н. Осьмак, Ф. Погребенника, П. Федченка, Ю. Шереха, Н. Шумило. В них розглядалися окремі теоретичні та історико-літературні аспекти творчості Д. Марковича. Але питання еволюції індивідуального стилю (від «традиціоналістського-народницького» до неореалістичного, модерного) не було достатньо досліджено. У зв'язку з цим спробуємо проаналізувати портрет як засіб характеротворення образів у малій прозі Д. Марковича як один із аспектів авторської манери письменника.

Д. Маркович виводить у своїй прозі цілу низку яскравих людських типів та самобутніх характерів, що відбивають найприкметніші риси творчої індивідуальності письменника: глибокий психологізм; органічне поєднання великої літературної традиції, реалістичних принципів письма і модерністського світовідчуття. Особливо цінним для нас є визначення специфіки зв'язку між засобами творення образів-персонажів і особливостями моделювання художнього простору.

Синтетичність творчого почерку Д.Марковича виявляється на всіх рівнях художнього тексту, і характерокреаційні стратегії не є винятком. З одного боку, автор послідовно вдається до реалістичної типізації, соковитого побутописання, з іншого – активно освоює сфери ірраціонального в людині, моделює екзистенційно складні ситуації, в яких герой виявляє не лише соціально зумовлені пласти свідомості, а й підсвідомі порухи, що ведуть до глибоких людинознавчих узагальнень.

Особлива увага у творенні образів-персонажів приділяється портретним характеристикам. Загалом такий підхід відповідає реалістичним принципам письма, однак портрети персонажів засвідчують значне ускладнення художнього інструментарію. Реалістичною у своїй основі є репрезентація зовнішності персонажа як певної даності. Відповідно, портрет часто відіграє функцію своєрідної преамбули, що одразу дає можливість скласти уявлення про соціальну приналежність героя, його характер тощо: "Панич був високого зросту, убраний у пальто легеньке і в чорному брилі з широкими крисами, що носили тоді, у 1870 роках студенти в Одесі. […] Він вийняв хустку, обтерся, зняв бриля, і видно було молоде лице, горде, хороше, з чорними очима, тільки страшенно бліде, і не то що бліде, а кольору арештантського: жовто-зелено-сірого. Велике густе волосся, одкинуте назад, одкрило його білий крутий лоб; вусики і тільки що проросла чорна борідка ще більше білили лице"

[Маркович, 1919: т.2; 250]. Такий опис одразу уводить читача в умовно-об'єктивний, змодельований за реалістичними принципами, світ, де створено художню ілюзію максимального наближення категорій часу, відстані тощо до фізичних (вказівка на часовий період, коли відбуваються події, соціальний стан героя, акцентування портретних характеристик, які одразу "сигналізують" читачеві про появу у тексті протагоніста). Особливий акцент робить автор на одязі своїх персонажів (детальний опис костюма волоцюги в новелі "Два платочки"). Одяг персонажа стає знаком його приналежності до певної соціальної категорії, слугує розподібненню "своїх" і "чужих", покладеному в основу ключових опозицій, що здобувають художнє втілення в малій прозі Д.Марковича ("степ – місто", "хутір – місто"), як бачимо це в новелі "Іван з Буджака": "Одягли його в постоли, іршані штани, линтваревий кожух, дали смушеву шапку, а найголовніше – зробили йому черес – широкий шкуратяний пояс, щоб ховати ножі, корінь талан, що вживався на ліки овечі, й носити всяку всячину" [Маркович, 1918: т.1; 6]. Художня деталь, виділена в даному описі, – шкіряний пояс – в художній структурі новели виступає сюжетним центром. Автор привертає до нього увагу читача не лише з метою підкреслити приналежність свого героя до простору волі на противагу замкненому простору міста, а й готує таким чином майбутній новелістичний пуант – саме з цього череса Іван витрусить гроші, аби віддати їх арештантці-породіллі.

Однак портрет у художній структурі творів Д.Марковича часто позбавлений об'єктивності й подається через сприйняття героя. Таке суб'єктивне бачення зумовлює особливу роль художньої деталі, що має значне смислове навантаження й інколи належить не об'єктивній картині дійсності, змодельованій у творі, а світобаченню персонажа: "Примітила Надя його старі чоботи і на одному й латку побачила. Ця латка не давала їй спокою. А руки у його красиві, білі-пребілі. На цих руках, їй здавалося, були важкі кайдани" [Маркович, 1919: т.2; 271]. Художні стратегії оновлення портрету як важливого елементу структури твору простежуються і в особливому "стереоскопічному" ефекті змалювання зовнішності, що досягається зіставленням кількох точок зору на одного й того самого персонажа. Так, у новелі "Іван з Буджака" герой постає у кількох наративних площинах – в різких, осудливих репліках прокурора і смотрителя в'язниці; в іронічному авторському пасажі – непрямій мові, що імітує бачення злочинця "добропорядним громадянином" ("Острожник, душогуб, найпослідущий між людьми, а подивіться, яка у його постать, який вигляд – неначе він який-небудь дука-князь!.. Звичайно, що кожному путящому чоловікові досадно стане" [Маркович, 1919: т.2; 45]): нарешті, в об'єктивованій авторській розповіді, яка висвітлює справжню історію Івана. Така множинність поглядів на постать персонажа підготовлює центральну колізію твору, що розкриває справжню сутність Івана як людини безкорисливої й благородної, але скаліченої суспільною несправедливістю.

Подібний прийом використовується автором в оповіданні "Весна", де образ товстої хазяйки, знову ж таки, вибудовується на перетині кількох оповідних площин – влучної імпресіоністичної замальовки, думок Некори й іронічної самохарактеристики героїні.

Творчість Д. Марковича становить своєрідну ланку між великою традицією нової української літератури й здобутками модернізму, що починає зароджуватися в національному письменстві. Виразним відголоском класицистичної традиції є промовисті імена (Панас Плохий, герой оповідання "Невдалиця"; Семен Некора, молодий борець за права народу із твору "Весна"). Такий прийом, поряд із реалістичним портретом, прямо характеризує героя, вказуючи на його соціальну приналежність або психологічні риси. Зауважимо, що подібний прийом широко використовує у своїх гумористичних оповіданнях А.Чехов.

Досить повно зв'язок попередньої літературної традиції і модерністських шукань у творчості Д.Марковича репрезентують художньо трансформовані ідеї "філософії серця". Часто психологічно напружена дія твору центрується довкола серця як осередку внутрішнього життя людини, на що автор вказує безпосередньо або опосередковано, шляхом словесного оприявнення концептів "Серце", "Душа". Показовим у цьому відношенні є оповідання "Замах на вбивство жінки", що відкривається такою преамбулою, базованою на образах життя як ниви, серця й душі: "На довгій ниві мого життя я переконався, що віддатися своїй душі, йти по вказівках серця, скажу більше – віддатися першому доброму сердечному захопленню – ніколи

не приводило до злого кінця. Само собою, бували виключення, бувало, приймеш до серця, усією душею обізвешся, пригорнеш людину, сам пригорнешся і… і… тобі наплюють у саму душу…" [Маркович, 1919: т.2; 383]. По суті, події, викладені в творі, є розгорнутою ілюстрацією цієї тези. Лейтмотивом оповідання стає боротьба раціонального й почуттєвого начал у людині: "Тут почалися муки моєї душі, і боротьба серця з холодним розумом і обов'язком" [Маркович, 1919: т.2; 393]. Серце і очі є образними домінантами оповідання "Весна", де почуття героїв оприявнюються через погляд, а перебіг глибинних переживань відтворюється за посередництва концепту "Серце". Інколи домінанти погляду метафоризується, внаслідок чого серце наділяється здатністю бачити, як, наприклад, в оповіданні "Невдалиця": "Нема краски, нема пера, щоб намалювати горе Горпинине. … Вона чулим серцем бачила, що це початок поганого й гіркого кінця…" [Маркович, 1991: 92]. У праці Н.Шумило згадувалося про своєрідність трансформації на українському ґрунті філософських ідей, які визначили розвиток європейського модернізму, передусім "філософії життя" Ф.Ніцше, що зазнала коригуючого впливу "філософії серця", визначальної для національного менталітету.

Психологія героїв малої прози Д.Марковича виявляє зумовленість соціальними чинниками, що відповідає реалістичним принципам письма. Автор досить часто вдається до розгорнутих коментарів їх вчинків і поведінки, наголошує на "типовості" психологічних реакцій, як, наприклад, в оповіданні "Мої гріхи", де недовіра селян до головного героя-оповідача мотивована його приналежністю до панівного суспільного прошарку, що століттями визискував простолюд, а отже, суспільним досвідом. Стара княгиня в оповіданні "Весна" змальована виключно як продукт суспільного середовища – Д. Маркович уникає будь-яких характеристик героїні, окрім тих, що чітко вказують на її походження і громадянську позицію. Але водночас автор провадить активні творчі пошуки в напрямі, вказаному першими українськими модерністами, – відтворення унікальних душевних порухів людини, що репрезентують її не просто як суспільну істоту, а як надзвичайно складний психологічний феномен, у якому далеко не все підпорядковується раціоналістичному осягненню. Таким чином, традиційний для української ментальної свідомості кордоцентризм, утвердження "влади серця" на противагу раціональному началу втілюється в численних епізодах, де художньо обсервуються підсвідомі порухи, помежівні стани, як, наприклад, марення Панаса, що збирається покінчити з собою, в оповіданні "Невдалиця". При цьому Д. Маркович застосовує досить широкий художній інструментарій – від "потоку свідомості", як у згаданому епізоді, до промовистої деталізації. Містку психологічну деталь знаходимо в епізоді, який повторюється у двох творах – "На Вовчому хуторі" і "Невдалиця": герой несвідомо хреститься, причому автор наголошує саме на несвідомому характері цього жесту: "Витерши рукавом лоба, він перехрестився. Певно, він і сам цього не помітив, він зробив це ненароком. Адже він раз у раз хрестився, як йому було чого важко: хрестився, підіймаючи першого снопа, хрестився, приймаючись витягати повозку з рова або сани з замету" ("На Вовчому хуторі" [Маркович, 1919: т.2; 39]; "Він став, перехрестився: він про хрест не думав, а воно само так прийшло, – сама рука перехрестила; вона на цім місці завжди хрестила Панаса, ще тоді як з хлопцями, неначе жаба, плигав у воду. Думки не було, ніякої думки…" ("Невдалиця" [Маркович, 1919: т.2; 97]). Якщо у першому з названих творів зв'язок з народницькою традицією очевидний (хрест є прямою вказівкою на християнські цінності, репрезентантом яких у творі виступає онука Тараса Вовка; для дорослих персонажів ці цінності є не чужими, а тільки призабутими, на що вказує автор за допомогою несвідомого жесту героя), то у другому ця деталь служить швидше одним з важливих поворотних моментів у відтворенні напруженого й мінливого внутрішнього стану Панаса – за досить короткий часовий проміжок він проходить шлях від готовності покінчити з собою до спонтанного рішення розправитися зі своїми кривдниками і далі – до майже несвідомого, як і хресне знамення, подвигу – порятунку Хайки, яку він збирався убити. Подібним образним індикатором внутрішнього стану людини і містким символом є грудочка землі, яку Станислав намагається взяти з собою під час утечі з села в оповіданні "Бразиліяни" – селянин намагається зробити це на бігу, тобто, сам ритуал прощання з рідною землею здійснюється похапцем, а грудочка розпадається у нього в руках. Цей символ, поруч із іншими промовистими психологічними штрихами, окреслює образ Станислава, нерішучої й недалекої

людини, що піддається масовим настроям і залишає рідний дім без певної мети: “Я йду… еге ж… іду того… адже усі йдуть… А як же!.. всі йдуть… Люде йдуть і я за ними… еге ж… Як люде… Ото й я йду…” [Маркович, 1991: 133].

Отже, поруч із тяжінням до виявлення соціальної зумовленості вчинків персонажів, Д. Маркович обсервує сферу несвідомого, відповідно, поруч із реалістичною типізацією автор художньо досліджує маргінес суспільства, парадоксальні й небуденні натури.

Література: Маркович, 1991: Маркович Д. По степах та хуторах: [Оповідання, драма, спогади] / Дмитро Маркович. – К.: Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1991. – 537 с.; Маркович, 1918: Маркович Д. Твори. Кн. 1. / Дмитро Маркович. – К.: Видавниче т-во «Дзвін», 1918. – 250 с.; Маркович, 1919: Маркович Д. Твори. Кн.2. / Дмитро Маркович. – К.: Видавниче т-во «Дзвін», 1919. – 153 с.; Шумило, 2005: Шумило Н. Під знаком національної самобутності. Українська художня проза і літературна критика кінця XIX – початку XX ст. – К., 2005. – С. 214.

Олена Васильків, к. філ. наук (Тернопіль)

УДК 821.161. 2 – 31
ББК 83. 3 (4 УКР)

Стилізація карнавальних масок у наративі Гео Шкурупія

У статті висвітлено поетику стилізацій масок у художній оповіді Гео Шкурупія. Автор спирається на традицію карнавального дискурсу, пародії, сміху. У цьому річищі центральними образами постмодерних творів Гео Шкурупія постають антигерої, які постійно відчувають у цій екзистенції незадоволеність світом, а відтак не здатні побачити духовні джерела для гармонії свого єства.

***Ключові слова**: наратор, маска, модернізм, сюжет, композиція, образ, маска, іронія, роман.*

В работе исследуется поэтика стилизации маски в произведении Гео Шкурупия. Автор продолжает традицию карнавального дискурса, пародии, события, смеха. В этом ключе центральными образами постмодерных произведений Гео Шкурупия предстают антигерои, которые чувствуют в этой экзистенции неудовлетворительность миром, а також неспроможность увидеть духовные источники для гармонии своего ества.

***Ключевые слова**: наратор, маска, модернизм, сюжет, композиция, образ, ирония, роман.*

Міркуючи над проблемою авторської маски в контексті карнавального дискурсу, варто звернутися до аргументів, запропонованих у працях філософів, які висловлюють основні положення про необхідність і важливість смислу в людській екзистенції. Зокрема, йдеться про специфіку феномена свободи. В.Вольнов виділяє негативний, позитивний і синтетичний типи інтерпретації свободи [Винниченко 2005]. До того ж, позитивна свобода, як така, що дає аргументи для змістовності людського буття, власне і стає означником сенсу будь-яких вчинків. Навпаки, із втратою сенсу суб’єкт намагається врятувати себе втечею у рамки негативної свободи, що, налаштована на задоволення бажань, шукає ворогів, які заважають їй у цьому.

Наступним аргументом є класифікація ідеальних образів, запропонована М.Шелером. Ідеться про героя, генія та святого [Шелер 1994]. Справді, в негативному форматі борцем із ворогами за свободу є герой, тоді як смисл у позитивному контексті витворює геній. Знову ж без смислу виникає парадоксальна ситуація, згідно з якою і народжується карнавал у поведінці людини. При цьому цінності замінюються посутнісною пародією, яка є вираженням іронічного дискурсу. Згадаємо в цьому контексті твір іспанського письменника Сервантеса про Дон Кіхота, який у пошуках героїчних учинків спародіював прочитані ним образи з лицарських романів. Він не тільки не міг знайти справжні, варті уваги героя, ситуації в екзистенційному бутті, але й сам виявився пародією на ідеал. Отже, саме *пародія* і є підґрунтям для осмислення постмодерного сприймання людського буття, що почалось у контексті модерністського мистецтва. Передусім, ідеться про пародію на етичному рівні, що знайшов своє втілення в

образі святого. Наприклад, у творах В.Винниченка помітним є перекручення Божих заповідей, щоб продемонструвати, наче в їх основі лежить ілюзія. Це найбільше стосується головної заповіді: любові до ближнього, яку повернуто в бік остаточної негації, підґрунтям чого є пристрасть тіла. На прикладі творів В.Винниченка ми переконалися, що без смислу гине любов, як і можливість отримати свободу. Зрештою, так само і на рівні негативної свободи у новому екзистенційному форматі в центрі уваги є антигерой, який відповідно до нової моралі повинен слухатися своїх природних, детермінованих потягів. Як наслідок, таке служіння пристрасті пов'язується з тривогою смерті, яка примушує людину подивитися на себе через призму привабливих образів екзистенційного «ніщо».

У цьому контексті інтерпретаційних можливостей з'являється нагода дати пояснення авторської маски в літературному творі. Зваживши на те, що із втратою смислу відбувається образна смерть автора, стає зрозуміло, що центральними образами постмодерних творів стають антигерої чи негерої, які постійно відчувають у цій екзистенції незадоволеність почуттями, а відтак не здатні побачити духовні джерела для гармонії свого єства. Важливо, що причиною цього у межах наративної самоідентифікації є геній, який визначає специфіку позитивної свободи «для чого». Тобто якщо сам автор як геній не бачить синтезуючої основи для народження смислу, то це знаходить відбиття у тексті його творів та у моделюванні художньої картини світу. У такому сенсі і народжується карнавал, у якому в стані тривоги людина розгортає гру між буттям і небуттям, між добром і злом, між життям і смертю, між свідомістю і несвідомістю. Оскільки, на думку філософів, в основі будь-яких вчинків людини лежать несвідомі детерміновані поклики, що не дають шансу для свободи, то стає зрозуміло, чому підґрунтям такого карнавального світу є образ смерті. При цьому виходу немає, залишається тільки гра, що розгортається через відповідний троп. У В.Винниченка пошуки людиною сенсу буття розгортаються через метафору та метонімію, а у Гео Шкурупія – іронію. У письменника-неоромантика у форматі сократівських діалогів здійснюється дискусія щодо кінечних питань морально-етичного плану, у Гео Шкурупія накладається іронічна маска, яка фіксується у тексті грою, для якої будь-які цінності однакові, у зв'язку з чим у центрі уваги залишається форма. Так, у В.Винниченка персонажі, змальовані у творах, продемонстровані за принципами трагедійного жанру, з якого вони в умовах без смислу намагаються виборсатися, захищаючись відповідною риторикою. З іншого боку, у письменника-футуриста розгортається *меніпея*, в якій він засобами карнавальної комічності намагається неначе відсторонитися від трагедії екзистенційного буття, в яку потрапляють його персонажі. Більше того, оскільки така світоглядна, а відтак поетикальна іронія проектується на весь твір, то і сам наратив за формою важко назвати трагедією, оскільки все в ньому вимірюється іронією, тому що в її основі – художній абсурд.

Як наслідок все тут забарвлюється стилізуючою необхідністю, тобто карнавал не виконує функцію виразника якоїсь суті, він більше стосується естетичного задоволення, в рамках чого ті чи інші іронічні знахідки розгортають паралельний світ, що має бути розкодований реципієнтом. Тому архетип смерті виконує подвійну функцію. Він одночасно виражає специфіку сприймання дійсності людиною екзистенційного буття, що виражається в тривозі смерті і накреслює спосіб її подолання в естетичному форматі.

Фоном для розгортання естетики смерті загальнолюдських цінностей в екзистенційному сенсі є грубий натуралізм у романі «Двері в день», що є ознакою меніпової сатири. Герой живе серед різноманітних виявів життєвого бруду. Йому щоденно доводиться зіштовхуватися з втіленням зла, розпусти, хтивості, пияцтва, вульгарності: «*Сидячи за пляшками пива навколо мокрих, заллятих пивом столиків, у бруді підлог і стін, люди обдурювали самих себе святом, що буденніше за всякий звичайний фізіологічний процес*» [Шкурупій 1968: 21]. Карнавальний настрій висвітлює поведінку повій у пивній: «*Жінки в спідницях вище колін виставляли на простір сліпучі ноги в шовкових панчохах і гріли голі руки й декольте в огні електричних люстр. Криваві вуста лишали на папіросах темно-червоні сліди і викликали уяви про насильства й кримінальні злочини. Венерами Мілоськими жінки миготіли в очах чоловіків, закликаючи до зради і до фатальних вчинків*» [Шкурупій 1968: 22]. Серед усього цього бруду сидить Гай, який, на відміну від інших, розуміє, що це – зло, хоче відмежувати себе від нього, має свою

філософську ідею життя, веде із собою напружений філософський діалог, готується до авантюри. Автор роману поєднує філософську ідею та діалог героя з самим собою і цей грубий натуралізм.

У Гео Шкурупія в романі «Двері в день» спостерігаються два види грубого натуралізму: натуралізм як зло, життєвий бруд, що виражається в розпусті, п'янстві і т.п., і шокуючий, оголений натуралізм (понижене зображення людського тіла як м'яса і т.п.). Самі ці два види грубого натуралізму як форма, за допомогою якої авторові вдається епатажувати читача і цим самим спровокувати у нього відповідну реакцію, дуже яскраво змальовані в іншому романі Гео Шкурупія «Жанна-батальйонерка», що й дає підстави також зачислити цей твір до карнавальної літератури, а саме до її основного жанру – меніпеї. Один із головних героїв роману Стефан Бойко є носієм потужної ідеї, суть якої полягає у відкиданні війни як абсолютного зла. Його слова можна вважати лейтмотивом до твору: «*На фронт, на фронт, як добре консервоване м'ясо! Під німецькі гармати, як лагоминку для шанцевих паразитів!..*» [Шкурупій 1930: 3]. У той час, коли вся країна так і кишить рекламою війни, заохочуючи всіх і кожного іти на фронт, Бойко плекає іншу думку, він є щирим ворогом війни, веде антивоєнну пропаганду, пояснюючи солдатам, що «*вони бидло, м'ясо, що вони лише угноєння для цієї війни*» [Шкурупій 1930: 7].

У «Жанні-батальйонерці» вже чіткіше вимальовуються персонажі як носії авторової ідеї. Тут уже можна говорити про зародкові елементи «сократівського діалогу». Наприклад, Бойко – активний противник війни, Жанна як маска історичної Жанни д'Арк – навпаки, за війну. З уст інших персонажів звучить ідея проституції, співзвучна Винниченковій ідеї «чесності з собою». З іншого боку, у романі «Жанна-батальйонерка» вже чітко видно дві домінантні маски, визначальні для обох письменників: маска смерті (у вигляді війни) і маска еротики (у вигляді проституції і проблем, пов'язаних із коханням, особливо у розділі «Ерос»). Поруч з грою, яка побудована на діалозі відмінних за своєю суттю точок зору персонажів, виразними є вкраплення антимілітаристської позиції самого автора. Якщо ті чи інші пошуки персонажів переважно спровоковані намаганням втекти від нудьги, то безпосереднім та безумовним залишається грізне лице смерті, що приходить з початком війни.

Головному персонажеві роману «Двері в день» Теодору Гаю надзвичайно надокучило те життя, яке він веде останнім часом. Герой відчуває нестерпну нудьгу, мучиться від тих умов, які на нього накладає його сім'я, не хоче виконувати огидну, непотрібну роботу. Він був би дуже радий радикально змінити своє життя, змінитися самому, але вся біда в тому, що він почувається занадто слабкодухим і безвольним. Цілими днями він лежить на ліжку, дивиться на картину, яка висить на стіні, і багато мріє, фантазує, бачить різні видіння. І ось одного разу він заснув і побачив дивний сон: начебто він, Теодор Гай, блукає вулицями міста, розшукуючи жертву якогось нещасного випадку. Його пошуки увінчуються успіхом, він знаходить загиблого маляра з розбитим лицем. Гай відстежує труп аж до анатомічного музею. Приходить туди таємно вночі, перевдягає мерця у свій одяг, відвозить до себе додому. Замовляє труну, наче для себе, а насправді для цього трупа. Приклеює собі бороду, міняє свою зовнішність, інсценізує свій похорон. Наступного дня він є присутнім на власному похороні, залишається незадоволеним із нього, бо його ховають як християнина, а він хотів, щоб просто, з музикою. Усе це герой робить для того, щоб звільнитися від старого життя і отримати можливість нового, переродитися, стати іншим. Проте виявилося, що все це був лише сон. Однак такий сон, який М.Бахтін називає *кризовим*, не минає безслідно [Бахтин 1963: 182]. Гай, справді, змінюється: життя, побачене ним у сні, відчужує його звичне життя, примушує зрозуміти й оцінити його по-новому: «*Він тепер свідомо міг дивитись на самого себе і, як найкращий критик, міг оцінити, чого він вартий, або, вірніше, чого він був вартий. Він бачив, що коли б ще трохи, то він зовсім став би обивателем, зайвою, непотрібною людиною в суспільстві*» [Шкурупій 1968: 152]. Цю можливість йому дала маска смерті, яку він приміряв у сні. Гай стає іншим (рішучим, а не безвольним), перевіряються, випробовуються він сам і його ідея, яку він плекає, – змінити своє життя.

Проте за сюжетом про сон головного персонажа приховуються важливі протиріччя. По-перше, цей сон у Гео Шкурупія несе функцію *кризи*, тобто переродження і оновлення людини. Після цього сну Гай постає іншим і врешті-решт покидає нестерпну родину і дружину, ставить

крапку над своїм непотрібним способом життя і міняє все радикально: «*А тепер він, фіктивно поховавши себе, поховавши власне безсилля, поховавши своє нікчемне обивательське життя, зможе далі жити*». Гео Шкурупій використав цей сюжетний хід із кризовим сном у першу чергу як психологічний та соціально-утопічний момент.

Герой, заходячи до бюра трун, щоби вибрати для свого двійника труну, прошепотів: «*Людина мусить вмерти і родитися наново*» [Шкурупій 1968: 34] Тому виникає така формула: життя – смерть – життя. Гео Шкурупій у цьому контексті навіть використав елемент із біблійної оповіді про Ноїв ковчег, що несе в собі значення затоплення грішного життя на Землі і збереження та відродження нового життя: «*Коли б знову був потоп і Ноєві довелося б купувати собі ковчег, він неодмінно купив би собі цю труну, в якій би, безперечно, вмістився з своєю родиною та чистими й нечистими звірами*» [Шкурупій 1968: 35].

Отже, усе відбувається, як на карнавальному майдані, коли живий із мерцем міняються ролями. Гай усвідомлює це: «*Дійсно, надзвичайне становище, коли живий мав грати роль мертвого, говорити й писати за нього*» [Шкурупій 1968: 153]. Цей момент у Гео Шкурупія сповнений напруженим внутрішнім філософським діалогом, коли Гай звертається сам до себе: «*Ви, громадянине Гай, – труп, мрець і більше нічого*» [Шкурупій 1968: 37].

Над усім цим дійством із перевдяганням і похороном звучить *сміх*. Сміх як глузування з серйозності життя, безсилості перед владою смерті: «*Ринок ревів і метушився, наче йому було невтямки, що тут двоє цих муругих теслярів готують труни для кожного, навіть для тих, хто найбільше кричить і ворушиться*» [Шкурупій 1968: 34]. Також сміх у цьому контексті містить очищуючу, перероджуючу силу. Для вираження сміху в романі використовуються маски сміху: маска насмішки (висміювання способу позакарнавального життя) і маска тріумфального сміху (Гай каже: «*Як добре, що він живий і що може поглузувати з цих пикатих дурнів, що так турбуються за його майбутнє в небесному царстві*» [0 Шкурупій 1968: 154]. У карнавальному сміху поєднуються смерть і відродження, заперечення (насмішка) і ствердження (ликуючий сміх). Отже, сміх у Гео Шкурупія є амбівалентним, бо поєднує в собі протилежності, що є характерною ознакою карнавалу.

Карнавальне дійство, описане Гео Шкурупієм, не позбавлене маскарадності, яскравих костюмів, масок, обгорток, атрибутів: чого варта така деталь, як «*маленька труна, що дуже нагадувала своєю оздобою коробку з-під цукерок*» [Шкурупій 1968: 35]. Над цим маскарадом лунає сміх: «*Можна було б просто подумати, що який-небудь чудак не знайшов собі кращого місця для спання і заліз у труну*» [Шкурупій 1968: 152]. Відтворюється атмосфера жарту, веселості, несправжності і навмисності. Труна мислиться не як домовина для мертвого тіла, а як звичайна постіль: «*Гай відчинив шафу, дістав з неї кілька простирадл і постелив їх наспід, у голови він поклав подушок. Вийшла порядна постіль, що на ній і живому добре спалося б*» [Шкурупій 1968: 152]. Панує відчуття відносності, серйозне стає смішним. Цей карнавальний сміх, передусім, пов'язаний зі смертю і відродженням, це – своєрідна реакція героя на його критичний стан (інсценізація смерті). Окрім того, сміх тут спрямовано на зміну сприйняття героєм себе і світу. За допомогою карнавального сміху смерть наче наділяється творчими властивостями.

Сказане підтверджує наявність елементів карнавалізованої літератури в романі «Двері в день». У контексті «кризового сну» із присутністю карнавальної маски смерті автор порушує важливі «останні питання» в тому сенсі, в якому М.Бахтін пише про них, тобто життя і смерті. Їх персонаж ставить перед собою у кризові, переломні моменти життя. Наприклад, Гай переймається питанням, як хоронитимуть його. У тому, яким чином проходитиме похорон, криється сутність, єство Гая, та істина, якої він шукає. Для Гая важливо, щоб його поховали як «громадянина», а не як віруючу людину, тобто знову ж він не бачить суті, але вболіває за форму: «*Гаєві стало огидно, що його мають ховати з попом, а не як громадянина, з музикою та вінками*» [Шкурупій 1968: 154]. Проте не варто забувати, що за законами карнавалу Гай є живим, але відносно і тимчасово, і, що сон тут показує можливість нового життя, проте знову ж у відносному, абсурдному сенсі. Отож як і для самого Гая, так і для автора головним аргументом стає форма, в рамках якої розгортається абсурд.

Сцену інсценізації смерті героя Гео Шкурупій вводить у свій текст як характерне для меніпеї естетичне експериментування. Дуже прикметно, що цей карнавальний майдан як місце дійства інсценізованої смерті відбувається в душі Гая. Карнавал переноситься в уяву, душу героя, ось тут полягає *новаторство* Гео Шкурупія. Це є карнавал оголеної правди, безсоромності, дна душі. Більше того, все це – лише різні грані одної із головних тем у Гео Шкурупія, однаково, як і у В.Винниченка, не говорячи вже про Ф.Достоєвського, – теми «вседозволеності» [0Бахтин 1963: 200] у світі, де нема Бога і безсмертя душі й пов'язаної з нею теми етичного переживання. Відтак автор у форматі своєї маски в карнавалі текстуального полотна глузує з безсенсовості людської екзистенції та поведінки суб'єкта в ній.

Маска смерті, яка у «Дверях в день» виражалася через карнавальну інсценізацію смерті у «кризовому сні», в «Жанні-батальйонерці» стає більш нав'язливою, все частіше проступаючи на сторінках роману. Більше того, вона тут не є банальним естетичний засобом для інтриги, але викривальна сутність викривальна до кінця. Відтак вона змальовується через радикальні натуралістичні сцени. Так, Жанна на початку твору романтично захоплена війною й усіма військовими справами (сцена приміряння солдатської форми), то наприкінці – вона сама жахається цієї оголеної правди війни, маски смерті. Саме маска смерті в романі є істинним обличчям, що є пеклом: «Новітнє пекло, що його вигадали самі люди, оточує солдат» [Шкурупій 1930: 54].

Час і простір війни дає можливість відчути істинну сутність нової, можливої реальності, «світу навиворіт», зустрітися обличчям в обличчя зі смертю і з іншими людьми. А головне, війна – ідеальна виняткова ситуація, в яку можна помістити персонажів, носіїв певних ідей і випробувати ці ідеї. З ідеєю Бойка, як противника війни, усе ясно: його ідея тут спрацьовує на всі сто відсотків. Але Бойко, як згодом дізнається читач, має ще одну ідею – він активно працює в українському соціальному гуртку, поширює український рух, переховує і розповсюджує українську літературу, заборонену російським самодержавством, плекає мрії про звільнення від російської кабали, про зрушення забитої народної думки, про національне відродження. Для Бойка ця війна ще означала й те, що українцеві, потрапивши на фронт, «*доведеться воювати з своїми братами українцями, що були під владою Австрії*». Але під кінець твору читач дізнається, що Стефанова ідея українізації втрачає для нього сенс. Оскільки він знову ж бачить у ній тільки форму, наратор повідомляє, що Бойкові після війни «*не подобався національний маскарад, демонстрація музейних одягів*» [Шкурупій 1930: 84]. Ця ідея, як і інші мрії героїв, терпить крах і завершується трагічно. Тобто, як і у випадку з Теодором, війна, яку так хотів оминути Стефан, не посприяла зміцненню його поглядів, оскільки останні не були переконливими.

Розгортаючи думку про війну як маску смерті в контексті роману «Жанна-батальйонерка», слід зауважити, що з цим образом перехрещуються ідеї про мораль Мирона Купченка з Винниченкової «Чесності з собою». Бойко Гео Шкурупія говорить, що «*вона (війна) зруйнувала сім'ю, зруйнувала мораль і виховане жандарми й поліцаями боягузтво*» [Шкурупій 1930: 7]. Проте до такої ж війни закликає Мирон. Він підмовляє робітників не підкорятися моралі сильних, оскільки головним його гаслом є чесність зі своїми інстинктами. Ходіння до проституток, яке захищає Купченко, також руйнує сім'ю і мораль, як це робить війна у романі Гео Шкурупія. У «Жанні-батальйонерці» звучить авторська іронічна думка стосовно шлюбу: «*Вище кохання людських істот тоді можливе, коли на ньому є фабрична марка небесної канцелярії*» [Шкурупій 1930: 9]. А Мирон Купченко в драмі «Щаблі життя» називає таїнство укладання шлюбу «ходінням навколо панського столика». Тому в «Жанні-батальйонерці» маємо маску смерті-війни як руйнівної сили, а в «Чесності з собою» – маску еротики як потужного вбивцю-провокатора.

Також утопічною є ідея рівності жінки з чоловіком. Безумовно, час написання роману збігся з розквітом «жіночого» питання: «*співжиття між жінками та чоловіками ґрунтувалося на вільному виборі. Жінка вибирала собі чоловіка або чоловік жінку. Жили вони одне з одним стільки, скільки хотіли, після чого вибирали собі нових супругів. Тут не могло бути й мови про якийсь примус чи насильство. Жінка завше була на одному рівні з чоловіком*» [Шкурупій 1968: 99].

Опис цього утопічного раю на землі глибоко проникнутий карнавальним світовідчуттям. Первісна епоха, зображувана в романі, максимально наближена до епохи античності, коли і відбувалося становлення жанру карнавальної літератури. Персонажі Гео Шкурупія як учасники карнавального дійства наділені язичницькими іменами, вони прикрашають своє тіло різним пір'ям, шкурами, іншими трофеями, що нагадує бал-маскарад. Окрім того, кожен в орді виконує якусь роль, що прирівнюється до карнавальних ролей. Орда проводить різноманітні ритуали, що і є карнавальними дійствами. Характерно, що обирається карнавальний король, у Гео Шкурупія – це старійшина, його увінчують, потім розвінчують, бережуть вогонь як головний карнавальний символ, проводять язичницькі ритуали, пов'язані з продовженням життя, родючості, плодовитості. Це свого роду стилізовані сатурналії.

Також у цьому сенсі у Гео Шкурупія характерна чисто карнавальна віра в єдність прагнень людства і в добру природу людини. Гео Шкурупій у своєму романі «Двері в день» майже не використовує безперервного історичного чи біографічного часу, він перестрибує через нього то вперед, то назад. Часом це виглядає надто хаотично, читачеві важко стежити за такими стрибками. Але головне те, що автор зосереджує дію в точках кризових переломів, катастроф, коли одна мить дорівнює тисячі років: «*Година стає більшою за тисячоліття…*» [Шкурупій 1968: 128].

У романі «Жанна-батальйонерка» також діє маска еротики. Найперше її призначення – це спосіб боротьби з нудьгою. Студенти й гімназисти розважають себе тим, що здійснюють спіритичні сеанси, але насправді, шукають там тілесного задоволення: «*Легка сукня її чіпляла за уніформи розгублених гімназистів, заливаючи їх окультними пахощами індійських квітів, і тоді їхні обличчя червоніли від крови*» [Шкурупій 1930: 10]. Окрім того, еротичній масці присвячено цілий розділ роману, який так і називається «Поїзд Ероса». У ньому йдеться про те, що війна, як один із способів утечі від нудьги, вже вичерпала свої ресурси: багато солдатів загинуло, покалічено, велика кількість їх стала інвалідами, чимало дезертирувало. Тому російський уряд вигадав такий собі рекламний хід: залучити жінок до військових дій. Спочатку все відбувалося лише на рівні реклами, аби привабити чоловіків до війни, активно використовується маска еротики. Молодих, красивих дівчат, до речі, більшість із них – колишні проститутки, фотографували одягнених у солдатську уніформу, розміщували їхні фото та статті про них в газетах і журналах: «*По всіх газетах та журналах про них писали статті, називали їх героїнями, безсмертними, славними нащадками Леонидів Спарти*» [Шкурупій 1930: 48]. Думалося, що «*гра в солдатики закінчиться тут у Петрограді*» [Шкурупій 1930: 43], і ніхто не пошле «*жінок в огонь, щоб вони билися з чоловіками-вандалами, з німцями*» [Шкурупій 1930: 47], але уряд перейшов до жорстоких дій: дівчат-солдатів посадовили в «поїзд Ероса» і відправили на фронт. «Гра в солдатики» просто змінила своє місце дій і масштаби, тепер вона перетворилась у криваву бойню. Але й тут еротична маска повинна працювати, бо чоловіки на фронті зголодніли без жіночої ласки. І насправді, як каже наратор, прибули «мілітаризовані повії» для задоволення їхніх фізичних потреб. «*Ач, яка георгієвська потаскуха!*» – каже про одну з таких батальйонерок славнозвісна повія Франя, – «*Це п'ятидесятикопієчна, її не взяли б ні до одного порядного сальону*» [Шкурупій 1930: 48]. Виявляється, війна – той самий «сальон», правда «непорядний», і в цьому якраз і є вся абсурдність і карнавальність ситуації.

У романі «Жанна-батальйонерка» маска еротики приваблює, заплутує у сіті свої жертви, а маска смерті розставляє над ними остаточний вирок невтішної трагедії – страшний кінець життя.

Весь текст роману рясніє карнавальними картинами: пониження високого, що має місце в сценах спіритичних сеансів: «*Духи не переносять яскравого світла, від нього в них болять очі й крім того, при світлі їм, мабуть, важко втікати в ці розкішні кімнати від небесної варти*» [0, 9]; профанація: до Жанни звертаються: «*О, пресвята Євгеніє, захиснице наших душ*» [Шкурупій 1930: 12]; увінчання карнавальної цариці: «*Жриця «Священного Лотосу» – Євгенія Михайлівна Барк*» [Шкурупій 1930: 9].

Карнавальними дійствами сповнений і сон Жанни, де вона бачить себе середньовічною Жанною д'Арк: «*Жанна Барк сама перевтілилась. На ній була вже не сукня, а лицарський одяг, і лише на ногах чомусь були солдатські обмотки. Зараз же підведуть їй білого, крилатого коня,*

і вона на чолі всього війська вдарить на Петроград» [Шкурупій 1930: 90]. Самі дії, що відбуваються на фронті, нагадують карнавал: «*Хоробрі козаки, українці, що захищали фронт великої Росії, бились одчайно, набиваючи свої гармати й рушниці вже навіть галушками, як їхні прадіди-запорожці, але побачивши, що німець пре з мінометами, сказали: хай йому хрін, і почали тікати*» [Шкурупій 1930: 36].

Отже, противоєнна агітація Бойка, його неприйняття війни в романі оправдовується, бо війна тут постає в образі страшної маски смерті. Навіть Жаннине романтичне захоплення війною і її фантастична ідея врятувати Росію під кінець твору зникне. Як вдало висловлюється наратор: «*…з жіночим військовим маскарадом було покінчено*» [Шкурупій 1930: 89]. Її зачарування війною остаточно розвіюється у «кризовому сні». Після повернення з фронту Жанні сниться, що вона легендарна Жанна д'Арк, яка зібралася зі своїм військом у хрестовий похід, але трапилося так, що її, як і Орлеанську діву одні сприйняли за відьму, а інші – за святу, в результаті – її спалюють. Цей «кризовий сон» – ідеальний зразок меніпової сатири, де присутні всі елементи карнавального дискурсу: увінчання – розвінчання (ватажок лицарів – більшовицька сука), високе і низове, профанація (свята – відьма), мезальянси, фамільярність (прокльони юрби), і, власне, схожий елемент, як в романі «Двері в день», – переживання у сні власної смерті. Саме ця інша реальність, що відкривається через ситуацію сну, дала можливість Барк подивитися на своє життя і свою ідеалізацію війни іншими очима. Разом з цією смертю, де діє та сама маска смерті, проте дуже карнавалізована, помирає її зачудування ідеєю війни.

Зрозуміло, що в епоху без смислу, без Бога, тобто в епоху абсурду персонажі «Жанни-батальйонерки» шукають хоч якийсь смисл або втечу від нудьги: «*Жінки, вино, карти. Це девіза і мета. Сюди слід би було додати ще одно слово – перемога, але це слово більше фантастичне, ніж реальне. Але і в цьому може бути зміст життя, зміст, порожніший за печери Київської Лаври. І навіть такий зміст може задовольняти людину*» [Шкурупій 1930: 75], – стверджує наратор. Ця абсурдна свідомість виливається у форму – карнавал, через який автор і говорить до читача. У «Жанні-батальйонерці» головним режисером карнавалу є маска смерті, вона тут торжествує, руйнує всі ідеї, виносить свій остаточний вердикт. Її вердикт знову є таки змальований у грубих натуралістичних тонах, що характерно для карнавальної літератури: «*Вони (солдати) віддали війні її данину. Руки, ноги й кров, що залишилася десь у шанцях, потім дадуть угноєння новим рослинам, що нагодують прийдешні покоління. Можливо, що в цьому лише й полягає увесь сенс війни*» [0 Шкурупій 1930: 66]. Знову ж таки в цих словах маємо карнавальний цикл: народження – смерть – народження.

Новий формат мислення, що актуалізувався в літературі початку XX ст., загалом відповідає абсурдному відчуженню, яке переживала людина того часу. Найважливішим є те, що такого типу відчуженість спровокувала абсурдність інтерпретації суб'єктом дійсності та себе в ній. З погляду екзистенціалізму означений абсурд у тексті літературних творів та художній картині світу виразився в екстраординарності, що не збігається з традиційним річищем організації наративу. Більше того, спровокована естетичними експериментами неоднозначність дискурсу доповнюється ускладненістю нарації, створенням штучного шуму в процесі комунікації, за яким ховається іронічно-комічна присутність автора, його налаштованість на гротеск і карнавал. З часу романтиків людина шукає об'єднуючий символ, який би став стимулом до гармонії, цілісності внутрішнього із зовнішнім, реалістичного з ідеалістичним. При цьому активним у рецепції дійсності є іронія. З погляду риторичного її різновиду суб'єкт намагається захистити свою цілісність, заперечуючи негаразди та перешкоди лицемірного життя. В умовах ігрової, поетикальної іронії, яка належить до світоглядного модусу, суб'єкт керується загальною невпевненістю у здатності осмислити цю дійсність за допомогою раціональних схем.

Отже, ускладненість художньої нарації прочитується у контексті амбівалентної іронії у форматі карнавалу. При цьому саме лімінальну фазу виконуватиме об'єднуючий символ, який у відмінних площинах знаходить вираження чи в образі смерті, чи життя. Зрозуміло, якщо йдеться про об'єднуючий символ, що веде до гармонії, підкріпленої смислом, то в центрі уваги буденне життя, як спостерігаємо у творчості Т.Шевченка, який змалював ідилічний образ України. Навпаки, там де сенс буття втрачено, розгортається прагнення персонажа відшукати

свободу в рамках небуття, чим є в карнавальному світі образ смерті. Проте в контексті небуття маска смерті у гротескному вираженні не представлена однозначно в негативному сенсі. Вона завжди амбівалентно презентується у двозначному форматі життя/смерті. Така неординарність є характерною ознакою поетикальної, ігрової іронії, вона примушує людину на такому дисонансі між добром і злом екзистувати у масках.

Отже, це яскраво простежується у творах українських письменників XX ст. Зокрема в художній картині світу романів і драм В.Винниченка, в яких персонажі вибирають маску смерті як провокаційну ідею, що руйнує трагіко-комічне буття лицемірного суспільства, яке захищає себе примарою фарисейського смислу. При цьому автор послуговується жанром «сократівських діалогів», а саме: синкризою й анакризою. Синкриза дозволяє йому розглянути ідею «чесності з собою» у відмінних екзистенційних площинах. Оскільки смисл втратив своє підґрунтя у постмодерному світі, то істина формується в імпресіях персонажів, які беруть участь у драмі. Водночас натуралістичність та приголомшливий характер обговорюваних проблем розгортають анакрузу, за допомогою якої утверджується не тільки вплив на іншого персонажа, але й на читача, тому що в такий спосіб автор через призму своєї маски викликає відповідь у нього. Крім цього, маска смерті, яка в уяві автора свідчить про детермінізм екзистенційного буття, наголошує на рівності всіх перед нею, а також те, що гріховність та зіпсутість людини, її прагнення до небуття врешті активізують смерть, що несподівано руйнує всі людські наміри. Характерно, що у творах Володимира Винниченка та Гео Шкурупія такий образ смерті фіксується у війні. І роман «Хочу», і «Жанна-батальйонерка» доводять, що бажання свободи у світі без смислу та любові часто обертається дисгармонією та хаосом. Такі обставини екзистенційної безвиході та прірви стають ще більш вираженим мотивом до активності маски смерті, яка фіксується у творах Гео Шкурупія в естетичному форматі. Письменник-футурист, на відміну від свого попередника, не розгортає дискусій щодо онтологічних проблем, виходячи з положення, що людина гине у небутті. Маска смерті, яку й інші аспекти екзистенційного вибору суб'єкта знаходять у творах автора, – стилізований вираз, тобто поетикально-ігровий, за допомогою якого творцеві вдається оприсутнити себе в форматі метатекстуальної маски. Саме переходи від смерті до життя і навпаки, які, проте, не завершуються гармонією, вказують на безсенсовість руху заради руху, завдяки якому насправді утверджується одне бажання втекти від нудьги.

Література: *Бахтин М 1963:* Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского / Михаил Михайлович Бахтин. – М.: Советский писатель, 1963. – 364 с.; *Винниченко 2005:* Володимир Винниченко: У пошуках естетичної, особистої і суспільної гармонії: Збірник статей. – Нью-Йорк, 2005. – 280 с.; *Шелер 1994:* Шелер М. Избранные произведения / М. Шелер. – М.: Гнозис, 1994. – 490 с.; *Шкурупій 1968:* Шкурупій Г. Двері в день. Вибране / Передм. А.Тростянецького / Гео Шкурупій. – К.: Рад. письменник, 1968. – 328 с. *Шкурупій 1930:* Шкурупій Г. Жанна-батальйонерка. / Гео Шкурупій. – Харків-Київ, 1930.

Леся Вашків, к.ф.н., доц. (м. Тернопіль)

ББК – 83.3(4Укр)5

Риси творчого портрета Михайла Старицького

Запропонований творчий портрет своїм змістом орієнтований на чинну шкільну програму з поглибленим вивченням української літератури. Висвітлена багатогранна творча діяльність одного з найяскравіших представників українського реалізму другої половини XIX ст., проаналізовано різножанровий художній доробок письменника.

Ключові слова: культурний діяч, проза, поезія, драматургія, реалізм.

Lesya Vashkiv. The features of the artistic portrait of Mykhailo Starytskyi.
The contents of the given literary portrait is aimed at current school programme with the advanced learning of Ukrainian literature. It provides an insight into the rich creativity of one of the brightest

representatives of Ukrainian realism of the second half of the XIX century. It also gives analysis of multigenre heritage of the writer.

Key words: the cultural figure, prose, poetry, dramatic art, realism.

Михайло Петрович Старицький – індивідуальність багата і дуже багатогранна: поет, драматург, прозаїк, перекладач, видавець, актор, режисер, організатор професійного українського театру. А ще він належний до однієї з найелітарніших українських родин – Старицьких-Лисенків, що своєю заангажованістю у культурний рух останньої третини XIX – початку XX століть сприяла появі як родинної літературної династії, так і плеканню цілого літературного покоління. Мистецька постать Старицького гармонійно поєднала в собі почуття громадянської повинності, дар товариського життя, культуру наставництва.

Михайло Петрович Старицький народився 14 грудня 1840 року у селі Кліщинці на Полтавщині (тепер – Чорнобаївський район Черкаської області) у поміщицькій родині. Окрасою батьківського дому була чудова бібліотека. У спілкуванні з дідом – полковником, учасником війни 1812 року, людиною широко освіченою – минало дитинство, здобувалася початкова освіта. З 1851 року хлопець навчався у Полтавській гімназії, що була на той час одним із кращих навчальних закладів на Україні. Захоплення театром, яке тривало упродовж всього життя, прийшло саме у гімназійні роки. У цей же час Старицький багато читав, самотужки поглиблюючи свої знання, розширюючи горизонти власного світобачення.

Раннє сирітство (батько помер, коли хлопцеві виповнилося 8 років, у 12 років він утратив й матір) привело майбутнього славетного письменника у родину, в якій виховувався майбутній славетний композитор: хлопчик опинився на вихованні в сім'ї Віталія Лисенка, двоюрідного брата його матері, батька Миколи Лисенка. Університетську освіту юнак здобував у Харківському університеті, куди вступив у 1858 році (на початку чергової відлиги), а у 1860 році перевівся до Київського університету на юридичний факультет, котрий і завершив у 1866 році. Роки навчання припали на період активної діяльності громад, в яку включився і Михайло Старицький. Він відвідує студентські зібрання, на яких обговорюються національні і політичні проблеми, активно працює в недільних школах, бере участь у роботі театрального і хорового гуртків, словом – плідно живе у піднесеній атмосфері громадського життя. Старицький був у числі тих київських студентів (Михайло Драгоманов, Микола Лисенко, Петро Косач, Тадей Рильський, Павло Житецький), які у травні 1861 року впряглися у траурний повіз, щоб допровадити домовину з тілом Тараса Шевченка від лівого берега Дніпра до церкви Різдва на Поштовій площі. Цей факт із життя письменника символічний: Старицький, як і решта названих, свідомо «впряглися» у справу двигання «українства» – і не зреклися обраного шляху до кінця своїх днів. Це тим більш прикметно, що початок літературної діяльності Старицького (середина 60-х років XIX ст.) припадає на «мертвий антракт», добу, що її Іван Франко схарактеризував як «десятиліття страшного і фатального затишку і застою, млявості в публічнім і літературнім житті», «загальний занепад». Для Старицького ці роки не стали втраченими, не звелися до «продукування не для друку, а для власного бюрка» (Іван Франко) завдяки його енергії, з якою він взявся опановувати мови (англійську, німецьку, французьку), зайнявся перекладацтвом і оригінальною творчістю. Ця праця з роками розширюється, набирає громадянського резонансу. «З початком 70-х років XIX віку зложилася в Києві громадка людей, українців, якій у історії нашого духовного розвою не легко підшукати пару. Переважно люди з немалими, деякі між ними з першорядними талантами, високоосвічені, оживлені найкращими ідеями свого часу, пройняті запалом до чесної праці для рідного краю, вони внесли всі свої великі духовні засоби, свій запал і енергію в діло двигання українського народу» [Франко 1982: 237]. Одним із тих людей був, безперечно, Михайло Старицький. Він активно включився у театральну діяльність (разом з Миколою Лисенком організовував «Товариство українських сценічних акторів», зусиллями якого було поставлено багато вистав, зокрема «Різдвяну ніч» за мотивами Миколи Гоголя та ін.), в роботу Південно-Західного відділу Російського географічного товариства, на чолі якого тоді стояв талановитий автор пісні «Ще не вмерла Україна», обдарований вчений-етнограф Павло Чубинський.

Відлига початку 70-х років сприяла появі українських друкованих видань, чимало серед яких були плодами інтенсивної перекладацької праці Михайла Старицького: «Казки Андерсена» (1873), «Байки» Івана Крилова (1874), «Пісня про купця Калашникова» Михайла Лермонтова (1875), «Сербські народні думи і пісні» (1876). Оригінальна поезія Михайла Старицького з'явилася друком на початку 80-х років у двотомній збірці під назвою «З давнього зшитку. Пісні та думи» (1881, 1883). Загалом поезія (а її автор писав упродовж всіх 40 років свого творчого шляху) – одна з найцінніших сторінок його мистецької біографії, адже демонструє розвиток української лірики від доби «пошевченківської» до неоромантичних тенденцій початку XX століття. Емський указ 1876 року стимулював посилення реакції в країні. Українському слову задекретовано було загинути, а коли й розмовляти ним, то «про вози, ярма, пуги, налигачі». Тривога про українське слово, «не оперте ні об церкву, ні об школу і пресу», котра б «не давала національній мові мершавіти під напливом чужої» надиктувала Пантелеймонові Кулішеві знаменитий «Зазивний лист до української інтелігенції» (1882). Як відповідь на заклик Куліша – «духа не угашати» «серед нашого безголів'я» – з'являються стараннями Михайла Старицького два випуски альманаху «Рада» (1883, 1884). Його зміст для сучасного читача вельми промовистий, бо становить класику українського письменства: дві частини роману «Повія» Панаса Мирного, повість «Микола Джеря» Івана Нечуя-Левицького, драма «Не судилося» Михайла Старицького, поезії Бориса Грінченка. Іван Франко трактував появу цього видання образно – «перший весняний грім по довгих місяцях морозів, сльоти та занепаду».

На роки 1883 – 1893 припадає найяскравіша сторінка діяльності Старицького як організатора театру і драматурга. Саме 1883 року Михайло Старицький став директором першої професійної української трупи, створеної у 1882 році Марком Кропивницьким з таких акторів, як Марія Заньковецька, Микола Садовський, Панас Саксаганський. Згодом до них долучилися Іван Карпенко-Карий, Ганна Затиркевич-Карпинська, Марія Садовська-Барілотті, Олександра Вірина та ін. Популярність утвореного театру не обмежувалася Україною, вона сягала Росії, Молдавії, Криму та Польщі. Успіхові трупи безсумнівно сприяла як мистецька позиція, так і самовіддана діяльність Михайла Старицького як її директора. Продавши маєток, він обновив декорації, костюми та реквізит, закупив інструменти для оркестру, створив новий хор, поліпшив матеріальні умови життя всіх працівників. Географія гастролей трупи Михайла Старицького строката і промовиста: Москва, Петербург, Варшава, Мінськ, Вільнюс, Астрахань, Тифліс та багато інших міст і містечок, де керівник і очолюваний ним великий колектив пропагували українське слово і українське мистецтво. Аби зрозуміти, в яких умовах жив і працював театр, достатньо сказати про заборону київського генерал-губернатора виступати в Київській, Волинській, Кам'янець-Подільській, Полтавській і Чернігівській губерніях. Мало сприяв розвиткові українського театру і стан його репертуару. Це спонукало Михайла Старицького до написання низки п'єс за сюжетами інших авторів. До числа найпопулярніших інсценізацій та драматичних переробок з українського матеріалу належать «За двома зайцями» (ця і сьогодні найрепертуарніша у багатьох театрах комедія постала з малосценічної п'єси Івана Нечуя-Левицького «На Кожум'яках»), «Крути та не перекручуй» (з п'єси Панаса Мирного «Перемудрив»), «Чорноморці» (за «Чорноморським побитом на Кубані» Якова Кухаренка).

Матеріалом для драматичного етюду «Зимовий вечір» послужило однойменне оповідання польської письменниці Елізи Ожешко (1841 – 1910). В основу конфлікту драми «Циганка Аза» була покладена повість «Хата за селом» польського письменника Юзефа-Ігнація Крашевського (1812 – 1887). Історична драма «Юрко Довбиш» створена за сюжетом роману «За правду» австрійського письменника Карла-Еміля Францоза (1848 – 1904).

В оригінальному авторському доробку Старицького є драми соціально-психологічні («Не судилось» (1881), «У темряві» (1892), «Талан» (1893), соціально-побутові («Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» (1892), історичні («Богдан Хмельницький» (1887), «Маруся Богуславка» (1897), «Оборона Буші» (1898). Писав драматург і водевілі: «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка» (1872), «По-модньому» (1887), «Чарівний сон» (1889).

На 90-і роки XIX століття припадає написання історичної прози Михайла Старицького. Творив він її у жанрах повісті («Облога Буші» (1891) та роману: трилогія «Богдан

Хмельницький» – «Перед бурей» (1894), «Буря» (1896), «У пристани» (1897), – романи «Молодість Мазепи» (1893), «Руїна» (1898), «Останні орли» (1901), «Розбійник Кармелюк» (1903). Ці твори письменника (написані переважно російською мовою) пробуджували інтерес читацької аудиторії до героїчного минулого України, зображували її культуру і малювали національний характер, чарували старовиною і романтикою. Дослідники вважають Михайла Старицького зачинателем жанру історично-пригодницьких романів в Україні.

Автобіографія письменниці Людмили Старицької-Черняхівської (середульшої дочки), написана 1928 року, має промовистий початок: «Батько мій, Михайло Петрович Старицький (і дворянин, і поміщик, та ще рід свій вели від брата Іоанна III князя Старицького, що і село їх зветься Княжою Лукою). Мати, Софія Віталіївна Лисенко (і дворянка, і поміщиця, а рід свій Лисенки ведуть від поплічника Богданового Лисенка Вовгури). Отже, як бачите, архибуржуазне, «проклятьем заклейменное» походження. І ні одного «рабочего от станка» серед родичів! Але позаяк «проклятьем заклейменным» полагається вставать, то і ми свого часу встали, тобто встали мої батьки» [Старицька-Черняхівська 1997: 32].

На розбудову української національної культури Михайло Старицький свідомо поклав усе своє життя, першим порушивши родинну традицію служити у війську. Нащадок старовинного шляхетського роду, він плекав шляхетність і демократизм, вболівав за справи мистецькі й громадські, формував нове літературне покоління, власним життям утверджуючи святість чину служіння нації.

Михайло Петрович Старицький належить до «многолітніх репрезентантів українського слова в очах широких громадських кіл» (Микола Зеров). На його літературну долю припала не сама лише хвала та слава, але й кпини, цензурні нагінки та адміністративні переслідування. Аналізуючи українську поезію пошевченківської доби, дослідник Микола Зеров становить Михайла Старицького у ряд тих поетів, для творчості яких характерний момент шукання, намагання внести свіжий струмінь у поетичне слово. Він бачить письменника в гурті тих, що «беруться за переклади чужих поетів, не боячися неологізмів та рідко вживаних слів, цікавлячись громадянською поезією росіян, пересаджуючи на український ґрунт ліричну манеру Гайне і т.д.», – і називає його «найвидатнішим із усіх». Особлива мистецька вага Михайла Старицького-поета полягає не в самій лише авторській творчості, але й у його впливі на молоде літературне покоління 90-х років (Леся Українка, Володимир Самійленко та ін.), що заговорило по-новому, знайшло нові теми та поетичні форми.

Новаторство письменника першим означив Іван Франко: «В тих перших поезіях Старицького і у всіх пізніших бачимо виразно, що це говорить український інтелігент не до фікційного українського народу, який з елементарних причин не міг ані слухати, ані розуміти його, – але до своїх рівних інтелігентів, про свої інтелігентські погляди та почування» [Франко 1982: 239]. Молодість поета, пора його громадянської свідомості припала на 60-і роки. Із реакцією, що наступила після Емського указу, збігся в часі розквіт його творчості. Тому цілковито виправданим є домінування громадянської лірики у поетичному доробку митця, котрий, за С. Єфремовим, не виключав і «чисто ліричних тонів небуденної краси, що до самого серця доходять і проймають його відповідними почуваннями».

Тема України у Старицького художньо розроблена найсильніше. Звучить вона у поезіях «Нива», «До України», «До молоді». Написаний у формі заклику, вірш «До молоді» (1876) виявляв позицію Старицького як поета і громадянина. Апелюючи до молоді («На вас, завзятці-юнаки, / Борці за щастя України, / Кладу найкращії думки, / Мої сподіванки єдині»), митець характеризує її активність («в вас молода ще грає кров»), чистоту («у вас в думках немає бруду»), громадянське призначення («мерщій несіть сліпому світиво просвіти»). Створений у вірші образ молоді невіддільний від образу українського народу, боротьби за його кращу долю. Поетові бачиться молоде покоління, у серці якого палає любов до обездоленого люду, повага до його слова («вшануйте рідну його річ, / Назвіть без хитрощів своєю»). Осуд існуючого ладу – «стоголовий людський кат / Лютує, дужчає щоднини» – домінує у настрої ліричного героя, що закликає українську молодь розігнати «непрозору, глупу ніч» самодержавства, добутися світла волі, загартувавши дух «у чесній, славній боротьбі!». Жодні утиски і переслідування не

подолають любові молодого покоління, здатного покласти душу за свій народ – така ідея вірша-заклику, датованого 1876 роком.

Громадянськими настроями перейняті твори Старицького, в яких звучать мотиви народного безправ'я і злиднів («Швачка», «Сумно і темряво», «І ґвалт, і кров», «Місто» та ін.), політичного і національного гноблення («За лихими владарями», «Занадто вже!», «Серце моє нудне», «До І.Білика» та ін.). Боротьба південних слов'ян проти турецького гніту покликала до життя такі вірші, як «До броні!», «Смерть слов'янина», «На прю!», «До слов'ян».

Інтимний світ ліричного героя Михайла Старицького найвимовніше постає з його знаменитого «Виклику» («Ніч яка, Господи! Місячна, зоряна…»), що був покладений на музику Миколою Лисенком. Разом з поезіями «Ждання», «На озері», «Сльоза», «В садку» та ін., він збагатив українську любовну лірику гармонійним поєднанням картин розкішної природи з почуттєвою тональністю – станом душі ліричного героя. Пестливі звертання до дівчини (коханая, вірная, моя рибонько, лебедонько), поетичне змалювання краси української ночі, в якому органічно сплелись зорові і слухові образи, риторичні оклики і запитання, що супроводжують динаміку розвитку інтимного почуття, ритм (чергування 4- і 3-стопного дактиля у рядках, що римуються) – словом, уся поетика твору підпорядкована створенню незабутнього артистичного враження. Мистецьки використана гіпербола – «сядем укупі ми тут під калиною – / І над панами я пан…» – виявляє бездоганний художній смак автора, помножений на витончену делікатність. Саме ці ознаки чинять аналізований твір перлиною української інтимної лірики. Отже, в поетичному доробку Михайла Старицького чітко виокремлюються громадянська лірика, особиста лірика і переклади іншомовних авторів, «задумані як засіб вишколення українського слова» (Микола Зеров).

У знаменитому літературному портреті «Михайло П. Старицький» (1902) Іван Франко зауважував, що пункт Емського указу про заборону перекладів українською мовою був неначе спеціально спрямований проти Старицького, «який дав уже себе пізнати, як талановитий перекладач Некрасова, Крилова, Лермонтова та сербського народного епосу». Багато наступних дослідників трактували переклади як «головний пункт літературної діяльності» письменника, вияв його послідовної літературної позиції. Так само думали й сучасники, ставлячись, правда, до перекладів з Джорджа Гордона Байрона, Генріха Гайне і особливо Вільяма Шекспіра дуже неоднаково. Однодумці були захоплені і поділяли прагнення «вивести рідне письменство з простонародного вузького шляху на широкий всесвітній шлях» (Олена Пчілка). Офіційні кола і навіть помірковані прихильники українського слова вважали переклади Михайла Старицького великим зухвальством. Атмосферу, якою була оточена праця Старицького – українського перекладача у російській державі, яскраво ілюструє тогочасна преса, на шпальтах якої ширився анекдот про те, нібито у перекладі Михайла Старицького найвідоміший монолог Гамлета починається словами: «Бути чи не бути, ось де заковика». Так хотіли утвердити непридатність української мови до вислову речей та ідей «високого» порядку. Старицький боронився – через суди і через листи, а все ж не відступав. «Українізуючи» твори великих поетів через переклади, Михайло Старицький збагатив словник рідної мови багатьма новотворами. Якісь із них були тимчасовими, інші – прийнялися і «зажили» у мові великого народу завдяки чуттю, вірі і мудрій упертості їхнього творця – Михайла Старицького. Такими є слова «мрія», «страдниця», «приємність», «пестливо», «пестощі», «бруднити», «жага», «чудодій», «з'явисько», «пишнобарвний» та ін.

Художня проза Михайла Старицького становить посутню частину його мистецької літературної спадщини, розмаїту як жанрово, так і тематично. Автор блискучих оповідань і повістей про сучасне письменникові життя, Старицький все ж найбільше відомий своєю історичною прозою. Цей пласт творчості письменника представлений жанрами повісті та роману. Усі вони – про героїчну боротьбу українського народу за свою волю і незалежність у минулі часи. Романна трилогія про Богдана Хмельницького («Перед бурей», «Буря», «У пристани»), як і роман з часів гайдамаччини («Последние орлы») давно відомі в Україні. Значно довше поверталась до читача дилогія про гетьмана Івана Мазепу – носія ідеї державної розбудови України («Молодость Мазепы», «Руина»). Останнім історичним романом Михайла Старицького став «Разбойник Кармелюк», завершений 1903 року. Усі ці твори були написані

по-російськи. Сучасні дослідники сходяться на думці, що це зумовлено, з одного боку, вимогами цензури, з іншого – прагненням донести героїчну історію українського народу до всеросійської читацької аудиторії.

Історично-пригодницька література в українському письменстві розпочинається з Михайла Старицького. Услід за автором першого історичного роману в національній літературі («Чорна рада» Пантелеймона Куліша), Михайло Старицький скористався схемою, привнесеною у цей жанр англійським письменником Вальтером Скоттом: історична лінія у творі обов'язково переплітається з любовною. Причому (за Вальтером Скоттом) любовна лінія має свої канони: щасливому поєднанню закоханих обов'язково передують труднощі, подолати які не легко. Традиції «вальтер-скоттівської» манери у написанні історичних творів передбачали вибір найбурхливіших епох, насичених яскравими подіями і визначними представниками. Елемент ідеалізації супроводжував характер чільних історичних героїв чи головних персонажів. Пригодницькі елементи покликані були підтримати читацький інтерес. Завдання ж Старицького було подвійно ускладнене: розділи, публіковані в газеті (а саме так друкувались усі історичні твори Михайла Старицького) слід було завершувати інтригою, яка б стимулювала цікавість до подальшого прочитання. Історична і художня правда у творі гармонійно поєднані: поряд з особами історичними діють і вигадані герої. Усе сказане характерне для історично-пригодницької прози українського письменника. Хронологічно першим історичним твором Михайла Старицького є повість «Облога Буші» (1891). Твір спершу було написано російською мовою («Осада Буши») і опубліковано в газеті «Московский листок» упродовж листопада-грудня 1891 року. Згодом (1894 – 1895) в українському перекладі автора повість «Облога Буші» друкувалася у львівському журналі «Зоря». 1898 року на тему повісті Михайло Старицький написав історичну драму «Оборона Буші», присвятивши її Іванові Франкові. «Облога Буші» має підзаголовок «Історична повість з часів Хмельниччини». В основі твору – дійсні історичні події, що відбувались у містечку Буші на Поділлі, яке у XVII столітті було фортецею. Після невдалих спроб взимку і весною 1654 року зламати опір козаків численне польське військо у листопаді того ж року після тривалої облоги здобуло фортецю. Така історична канва повісті. Її невеликий обсяг не завадив авторові порушити багато проблем, загалом характерних для усієї історичної прози письменника: народ і історія, масовий героїзм у визвольній боротьбі, виховання національної самосвідомості, глибина народної моралі і етики. Взяті за епіграф слова з народної думи відразу налаштовують читача на драматичний перебіг подій, а початок твору увиразнює це відчуття завдяки мистецьки використаній градації. Письменник виводить на суд читачів добу, коли «два кревних народи, призначені на дружнє та рівне буття, вчинили між себе розраду й, піднявши стяги на стяги, стали «у дідівську славу дзвонити…». У змалюванні цієї доби він користується як реалістичними, так і романтичними барвами. Змальовуючи дітей власної нації, Старицький тяжіє до романтичної манери. Саме так (від портрету – аж до звершення героїчного вчинку) показана у творі головна героїня, донька сотника фортеці Орися Завісна: «Вродливого личенька риси і елегантні, й шляхетні; в чорних, стиснутих трохи бровах криється непорушна воля й відвага; карі очі з-під довгих темрявих вій палають вогнем; на мармуровім чолі лежать не дитячі думи, хоч у виразі уст пишає дитяча краса». Саме цій дівчині належить здійснити подвиг – підірвати порохові склади фортеці. Її душа страждає, бо у час найвищого випробування поряд з нею нема «властителя радісних мрій», коханого Антося. Його поява у стані ворогів спричинює подвійну муку. У душевному конфлікті, що переповнює дівчину, відданість Україні переважає над почуттям кохання. В образі Орисі автор змалював характер романтично цілісний, здатний на самопожертву в ім'я суспільних ідеалів.

Елементи таємниці і пригодництва супроводжують долю Орисиного обранця. Реалістичний спосіб зображення польської шляхти у повісті демонструють образи коронного гетьмана Потоцького («і криклива пишнота, і вираз обличчя, що довчасно злиняло на розпусних ночах, і хітливі безсоромні очі, і млява, знесилена постава…»), польного гетьмана Лянцкоронського («одягнений в звичайну бойову одіж; обличчя йому повне достойності й поваги; в очах, синіх, великих, світиться розум»), воєводи Чарнецького, постава якого уособлює «пекло і жах», а «в зеленастих очах яскріє сваволя і лютість». Їхня поведінка – у згоді із портретними характеристиками: Потоцький прагне перемоги, бо за мурами Буші «кобіти і

любощі», Чарнецький силкується повернути втрачений маєток, до тверезого голосу Лянцкоронського нема охочих прислухатися. А саме він, керуючи взяттям Буші, по-військовому чесно визнає – фортецю боронить «жменя левів».

Романтичним ореолом повиті образи захисників фортеці – сотника Завісного, хорунжого Островерхого, Вернидуба, Мастигуби, Шрама, Безухого, Книша, Безногого, Лобуря та інших, наділених не менш промовистими козачими іменами. Їх геройську смерть письменник подає у романтичному ключі: «Сивий запорожець Безухий уже чотирьох шляхтичів пишних шаблею вклав, а лівицею встиг і двом німцям встромити кинджала, але догодила й йому криця шляхетська у лівий висок, і сп'янів козак від того чоломкання, випустив з дужої руки омочене у крові лезо і безвладно рухнув на землю»; «і знялась, полетіла козача душа за своїми подругами услід за хмари високі до невідомих і недосяжних просторів»; «і кожен почував над собою вже помах смерті крила». Іскрометний гумор козацького лицарства яскраво проступає в образній характеристиці гарматного арсеналу оборонців Буші: «товстопузиха», «пані вельможна», «добродійка», «баба», «панянки» і под. Упродовж усього розвитку драматичного сюжету твору такі і подібні вкраплення зворушують читача, змушують мимоволі всміхнутися, захоплюючись національною здатністю українця жартувати навіть на порозі смерті.

Описи природи в повісті підпорядковані авторському задумові – увиразнити романтичні постаті захисників фортеці. Повість Михайла Старицького розповіла про козацькі «щирозлоті серця і зимньої мужності, і теплої, безкрайньої прихильності повні». Її зміст утверджував у думці – «вище від любові до своєї вітчизни немає на світі!». Дослідники історичної белетристики письменника вважають «Облогу Буші» підготовчим етапом до написання трилогії про визвольну війну українського народу під проводом Богдана Хмельницького. Тенденція Михайла Старицького робити героїв своїх творів носіями конкретних ідей сприяла символічності як окремих образів, так і повісті в цілому. Самопожертва в ім'я суспільних ідеалів – така головна ідея «Облоги Буші».

Оригінальну драматичну творчість Михайла Старицького найяскравіше представляють його драми «Не судилось», «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці», «Талан». «Не судилось» (первісна назва «Панське болото») – твір про стосунки інтелігенції і селян. Нещасливе кохання дівчини Катрі до панича Михайла Ляшенка – це канва, через яку розкривається глибокий соціально-психологічний конфлікт. Новим для тогочасної української драматургії був виведений у творі образ Павла Чубаня, інтелігента-демократа, який зміст свого життя бачить у служінні власному народові – насамперед через його просвіту. Твором «першорядної стійкості» назвав Іван Франко драму, зміст якої «обертається на соціально-етичнім ґрунті». П'єса була вперше надрукована у альманасі «Рада» в 1883 році. Автор присвятив її артистові Миколі Садовському.

Сюжет пісні про отруєного Гриця (її авторство приписують полтавській дівчині Марусі Чурай) ліг в основу драми Михайла Старицького «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» (1887). Літературна версія Михайла Старицького відрізняється від інших інтерпретацій відомого пісенного сюжету посиленням соціального аспекту конфлікту. Підстаркуватий сільський глитай Хома, закоханий у 18-літню Марусю, вирішує «грішми поборотись з красою». Його бажання одружитись з дівчиною супроводжується підступами, в результаті яких він таки розлучає закоханих. Смерть Гриця, божевілля Марусі, а зрештою самогубство самого Хоми довершують розв'язку конфлікту. Сценічність цієї п'єси досягалася вагомим етнографічно-фольклорним елементом, виразним драматизмом ситуацій. До прорахунків твору дослідники відносять втрату мотиву творчого начала у житті дівчини-піснетворки.

Новаторську сторінку драматургії Михайла Старицького становлять п'єси із життя інтелігенції – «Розбите серце», «Талан», «Крест жизни». Драма «Талан» (1893) – вершинний твір драматурга. Вперше в українській літературі письменник звернув увагу на життя українських професійних акторів. Твір присвячено Марії Заньковецькій, вона ж стала прототипом головної героїні – Марії Лучицької. Шлях Лучицької на сцену був важким, однак незмірно важче виявилось реалізувати свій мистецький дар. Боротьба за власну гідність супроводжує як приватне, так і публічне життя героїні. Актриса гине молодою, сягнувши апогею театральної слави. Ні заздрість Квятковської, ні визиск Котенка, ні продажність

Юрковича, ні підступи свекрухи не здолали прагнення артистки до чистоти стосунків, до святості чину служіння у театрі. Нерівна боротьба завершилася перемогою Лучицької. Найвищий творчий злет, щире визнання публіки, якій дарувала свій талант до останку, каяття недругів і повернута любов чоловіка супроводжують відхід актриси у кращі світи. Так завершується драма. Показавши особливості життя, творчих буднів театральної трупи, Старицький зачепив проблему, що не втрачає своєї актуальності і до нині – проблему вибору між коханням, подружнім життям і сценою, без якої для актора неможлива повнота мистецького буття. Світ театру, життя по той і по цей бік лаштунків, його колізії і перипетії показав драматург у п'єсі з промовистою назвою «Талан». Нелегка доля (власне – талан) талановитої актриси зворушує і сучасного глядача, приваблюючи глибоким психологізмом.

Безцінні спогади Людмили Старицької-Черняхівської про український театр завершує твердження: «Істотою драми була й буде душевна боротьба людини чи то з долею, чи з власним почуттям, чи з ворожим класом – це залежить од часу життя, – незмінним лишається сам принцип драми: боротьба, яка одбилася в душі людини». Вміння освітити знеможене людське серце належало до числа особливих талантів Старицького-драматурга, воно забезпечило творам письменника той сценічний успіх, над яким час невладний.

Література: Автобіографія Людмили *Старицької-Черняхівської* / З архіву М. Плевака. Вступне слово Мовчан Лариси // Слово і час. – 1997. – № 2. – С.32-35. *Бондар М.* Поезія пошевченківської епохи: Система жанрів. – К., 1986. *Зеров М.* Літературна позиція Старицького // Зеров М. Українське письменство. – К., 2003. *Левчик Н.* Далекі образи – близькі ідеї / Історична проза М. Старицького // Слово і час. – 1990. – № 12. – С. 38-44. *Старицький М.* Твори: У 8 т. – К. : ДВХЛ, 1964-1965. *Франко І.* Михайло П. Старицький // Франко І. Зібр. творів: У 50 т. – Т. 33. – К., 1982.

Леся Вашкив. Черты творческого портрета Михаила Старицкого.
Предложенный творческий портрет своим содержанием ориентирован на действующую школьную программу с углубленным изучением украинской литературы. Освещена многогранная творческая деятельность одного из самых выразительных представителей украинского реализма второй половины XIX в., проанализировано разножанровое наследие писателя.

Ключевые слова: культурный деятель, проза, поэзия, драматургия, реализм.

Т. В. Клейменова, к. філол. наук, (м. Глухів)

УДК: 821.161.2.09

Засоби гумору й сатири у повісті «Весняний гамір» Івана Садового

Стаття присвячена дослідженню своєрідності гумору і сатири у повісті «Весняний гамір» Івана Садового. Основна увага приділяється палітрі гумористично-сатиричних засобів і прийомів та особливостям їх використання автором.

Ключові слова: *гумористично-сатирична повість, гумор, сатира, комічні ситуації, контраст, мовностилістичні засоби.*

The article deals with the analysis of peculiarities of humour and satire in the story by Ivan Sadovy «The Spring Ruction». Great attention is paid to the variety of means of humour and satire and features of their using by author.

Key words: *humorous and satirical story, humour, satire, comical situations, contrast, linguostylistic means.*

Постановка наукової проблеми та її значення. Дослідження художнього набутку письменників, імена яких за радянської доби з ідеологічних причин були вилучені з літературного процесу, є однією з концепцій розвитку української літератури, «в якій творча діяльність призабутих майстрів слова посідає певне місце та дозволяє відреставрувати подекуди важко ідентифіковану живу «матерію» письменства» [Томчук 2002: 1]. До таких митців належить Іван Садовий. Це літературний псевдонім західноукраїнського письменника і педагога Івана Федоровича Федорака (1890 – 1954).

Позитивні відгуки Є.-Ю. Пеленського, І. Огієнка, М. Лімницького, Л. Ясінчука на повісті Івана Садового дозволяють вважати їх художньо вартісними, почасти проливають світло на проблематику прози і деякі риси творчої манери митця. Сучасні розвідки Т. Виноградника, Я. Гояна присвячені розкриттю життєвого шляху, складної долі письменника, ідейно-тематичного спрямування й виховного значення його художнього набутку. Проте ще не вирішена науково проблема дослідження особливостей поетики прози Івана Садового, зокрема, не визначено майстерність белетриста в моделюванні дійсності гумористично-сатиричними засобами. З позицій сучасних наукових парадигм гумор і сатира є формами комічного, способами відображення явищ дійсності, які заслуговують критичних оцінок. Вивчення засобів гумору та сатири в плані індивідуального стилю письменника є досить актуальним.

Мета статті – дослідити особливості комічного відображення дійсності у повісті «Весняний гамір» Івана Садового. У ході роботи над публікацією нами було передбачено розв'язання таких завдань: визначити у творі засоби гумору і сатири та специфіку їх використання письменником.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Повістева проза Івана Садового представлена творами «Безіменні плугатарі» (1935), «Танок смерті» (1937), «Весняний гамір» (уперше виданий 2003 р.), які об'єднані спільною тематикою – життя і діяльність народних учителів Галичини початку ХХ ст., їх апостольська місія. Повісті характеризуються реалістичним відображенням повсякденних турбот педагогів про майбутнє українського народу, містять автобіографічні елементи. Однак специфіка моделювання дійсності у «Весняному гаморі» відмінна від інших творів письменника. У цій повісті Іван Садовий зумів проявити себе як гуморист і сатирик. Відтворюючи реалістичні картини буття різних верств українців (студентів, учителів, солдатів австрійської армії, селян), а також представників чужих націй, зокрема поляків (викладачів учительської семінарії, шкільних інспекторів), письменник послуговується засобами гумору, що набуває відповідного забарвлення залежно від спрямування, а також подекуди використовує сатиру та іронію.

Про гумористично-сатиричний характер твору свідчить своєрідна манера зображення героїв. Головним персонажем повісті Івана Садового є інтелігент-учитель, який залишається зворушливо безпорадним, сором'язним у приватному житті, але є рішучим й діяльним у справах суспільних, стійким у несприятливих життєвих обставинах. «Гумористичний сміх виникає тоді, коли мовиться про соціально близьких чи привабливих автору людей, до чиїх вад він ставиться поблажливо» [Шонь 2003: 8]. Так, із теплим гумором і симпатією змальовує Іван Садовий образ веселого, щирого, цілеспрямованого студента вчительської семінарії, а згодом молодого педагога Василя Теребейка, в якому впізнаємо самого автора. Письменник частково «олітературив» автобіографічний матеріал як у характеристиці вдачі головного героя (жартівливість, відвертість, любов до дітей, товариськість), елементів його зовнішності (носіння окулярів, міцна статура), так і в змалюванні епізодів життя (сторінки навчання в семінарії, учительська праця, перебування в прифронтових умовах під час Першої світової війни).

Текст наратора у повісті виголошує домінанти його особистого ставлення до персонажа, розкриває специфічні риси його вдачі, поєднання протилежних якостей – сміливості й сором'язливості, розсудливості та безпорадності: «Теребейка любили товариші, бо був то добрий, щирий та чесний товариш. Найдужче любили його за веселу вдачу. Він не смутився ніколи. Був то неабиякий сміхотворець. Він завжди відважний і вмів дати раду собі в будь-якій скруті. Зате до дівчат був дуже несміливий. В дівочому товаристві він якийсь безпорадний, отяжілий і почував себе так, ніби хтось зв'язав йому руки» [Садовий 2003: 22]. Провідною рисою вдачі героя все ж є веселість, природний гумор, що підкреслюється такими промовистими деталями його зовнішності, як очі, погляд, вираз обличчя і його вплив на оточуючих: «його добродушні очі завжди всміхалися», «він, бувало, заверне очима, або по-своєму складе уста – і хлопці зривали собі боки зі сміху».

Викриваючи негативні явища дійсності, Іван Садовий упродовж розвитку сюжету твору акцентував на комічних ситуаціях, у які потрапляють персонажі. Насамперед це стосується Василя Теребейка, котрий ще під час навчання в учительській семінарії, запізнившись на лекцію недоброзичливого до учнів історика й законовчителя Гіревича, через короткозорість не

помічає викладача в аудиторії і голосно вимовляє його прізвисько, тотожне з прізвиськом інтернатського собаки Цербера. Перебуваючи на варті коло будинку, де збираються таємно українські гуртківці з метою вивчення рідної історії, Василь лякає картонною потворою префекта, який підслуховував під вікном. Уводячи комічні ситуації, які створює персонаж, автор викриває недоліки у навчально-виховному процесі галицьких учительських семінарій початку XX ст., порушує проблеми соціального й національного характеру: відсутність у деяких учителів педагогічного такту, їх небажання порозумітися з учнями, національний антагонізм поляків й українців, система доносів у навчальному закладі та ін.

Якщо гумористична критика передбачає виправлення, вдосконалення об'єкта осміяння, то безжальний сатиричний сміх націлений на його заперечення і виникає тоді, коли ставлення автора до деяких аспектів дійсності вороже. У палітрі гумористично-сатиричних засобів Івана Садового сатира превалює тоді, коли її стріли спрямовані на викриття негативних явищ у людських взаємовідносинах, таких, як зневажливе ставлення до простої людини, невігластво, жорстокість, лицемірство, та на розв'язання конкретно-історичних проблем: намагання австро-цісарської влади асимілювати український народ, шовінізм представників польської шляхти. Надаючи вагомого значення народній освіті як передумові розвитку української культури, письменник-педагог піддає нищівній критиці недоліки у сфері шкільництва: невідповідність особи викладача семінарії, учителя чи інспектора народних шкіл зайнятій посаді, визначальна роль протекції для здобуття місця, невиконання службових обов'язків та ін.

Створюючи персонажів, Іван Садовий неодноразово застосовує засіб контрасту, завдяки чому увиразнює провідні риси, індивідуалізує образи. Серед зображених учителів семінарії, де навчався Василь Теребейко, детальнішими є контрастні характеристики поляка Гіревича, який не вмів доступно подати навчальний матеріал, й українця Романюка, котрий проводив цікаві заняття, цінував самостійність і працьовитість, налаштовував майбутніх учителів на нелегку працю на селі. Порівнюючи фахову діяльність обох зображених героїв-викладачів, автор скеровує читацьку симпатію до «свого», українського вчителя, показуючи його переваги у порівнянні з поляком Гіревичем, який завжди виглядає непривабливо. Такий стереотип нелюбові до представника чужого народу є відголоском національних тенденцій в українській літературі 70-х р.р. XIX ст., зокрема представлених у творах І. Нечуя-Левицького («Причепа», «Хмари» та ін.).

У «Весняному гаморі» не розгорнуто портрет Гіревича, але його характерні риси виразно проступили в знижувально-комічному аранжуванні автора: «Гіревич страшенно боявся крайових інспекторів. Він умів для себе чимало, але не вмів ні навчити нічого, ні виховувати молодь. Після однієї візитації загрозив йому інспектор, що коли в майбутньому не поправить своєї практики, то будуть прикрі наслідки. Тому Гіревич перед кожним інспекторським приїздом «хворів», і хвороба його проминала аж тоді, коли інспектор від'їжджав до Львова» [Садовий 2003: 16]. У присвячених цьому персонажеві фрагментах твору Іван Садовий застосовує подекуди іронічний підхід, а часом відверто з нього глузує. Зокрема це стосується сатиричного епізоду, де зображено «миттєву хворобу» Гіревича на уроці, яка сталася після жартівливого повідомлення Василя Теребейка про приїзд інспектора.

Сатиричні засоби Іван Садовий використовує і для зображення окремих представників шкільної влади, які перешкоджали діяльності народного вчителя. Так, громадсько-просвітницька праця Теребейка викликає вороже ставлення управителя школи Петраша, колишнього фельдфебеля, котрий «…був вчителем без вчительських іспитів» [Садовий 2003: 49], дітей змушував називати себе полковником, а навчальний час присвячував переважно військовій муштрі. Гостру критику антипедагогічної й аморальної поведінки Петраша, заздрісної, зухвалої і прискіпливої до інших людини, автор довершує його безглуздими листами-скаргами: до суду на нечемну поведінку колишньої учениці, яка показала йому язика, та до шкільної окружної ради на «антидержавні настрої» Теребейка. Джерело комічного тут у невідповідності недосконалого кумедного змісту написаного його формі, яка претендує на повноцінність і значущість.

Особливо вдало автор досягає сатиричного ефекту, змалювавши поведінку шкільного інспектора Келлера, яка не відповідає його посаді. Звичка інспектора прокрадатись городами чи

подвір'ями, щоб непомітно потрапити до школи, неодноразово давала селянам підстави вважати його злодієм. Комічні ситуації, в яких він опиняється, набувають анекдотичного змісту. Так, намагання Келлера влаштувати несподівану перевірку навчально-виховного процесу школи Теребейка завершилось падінням короткозорого інспектора до глибокої брудної ями. Сміх набуває тут соціального забарвлення, переростає в гостросатиричний, спрямований проти реалій тогочасної дійсності – засилля в Галичині польської політики, і не лише у сфері народної освіти.

Гумористично-сатирична повість Івана Садового, утім, не позбавлена елементів драматизму, що пов'язано з уведенням сюжетних епізодів перенесення молодого вчителя Теребейка на нове робоче місце, перебування героя у прифронтових умовах, де він зіштовхнувся з проявами брутальності й несправедливості, відчув ностальгію за рідним краєм і педагогічною діяльністю. Учитель, який своє покликання вбачає у праці для рідного народу, не має бажання оволодіти військовою справою для захисту інтересів чужих держав, не визнає воєнної дисципліни, залишається на ідейних позиціях непристосуванства, відкритості і поваги в міжособистісних взаєминах як із простими солдатами, так і з військовими командирами. Недовиконання Теребейком воєнних обов'язків, невідповідність його зовнішності статусу воїна розкрито письменником із теплим гумором, що виконує тут функцію емоційної розрядки. Так, намагаючись підбадьорити солдатів під час муштри, Теребейко марширує, занадто вимахуючи руками, а, поспішаючи до полкової канцелярії у дощову годину, одягає калоші і бере до рук парасольку, чим викликає гнів сотника і сміх товаришів.

Як бачимо, особливості гумору Івана Садового полягають у тому, що змальовані ним комічні ситуації мають в основі контраст, зумовлений невідповідністю форми зображуваного явища його змісту, суперечністю між видимістю і суттю явища. Водночас ці та багато інших епізодів мають автобіографічну основу, що знаходить підтвердження у спогаді «Мій шлях» [Федорак 2009], де автор, зокрема, згадує військову службу у складі «однорічників», працю в батальйонній канцелярії і ті випадки, у тому числі й комічні, які з ним відбувалися.

У повісті навіть реалізація важливих для головного героя справ особистого характеру завершується кумедними ситуаціями. У їх створенні автор проявив неабияку майстерність. Так, намагаючись уникнути чергової зустрічі з перевізником, відомим сільським пліткарем Онуфрієм, човном якого лише можна було потрапити до сусіднього села, де жила кохана дівчина Теребейка, учитель узимку намагається перейти річку на ходулях. Це призводить до падіння в льодяну воду, подальшої хвороби героя, а також стає темою чергових сільських поговорів. Отож, автор гумористично викрив недоліки як у характері головного персонажа – сором'язливість, необачність в особистих справах, так і в міжособистісних стосунках у селянському середовищі – надмірна допитливість, плітки, що було і є реаліями життя українців та з народним гумором відображувалось у творах Г. Квітки-Основ'яненка, І. Нечуя-Левицького, О. Маковея та ін.

Стилістику повісті формують здебільшого категорії комічного. У творі для досягнення гумористичного, а подекуди й сатиричного ефекту, письменник послуговується мовностилістичними засобами, зокрема використовує гумористичне порівняння, характерною особливістю якого є те, що і об'єкт, і суб'єкт порівняння мають у собі ознаку комічного. Характеристика образу здійснюється за допомогою зіставлення його з тваринами, предметами. При цьому враховується типовість властивості, яка відтінюється порівнянням: «Теребейко видував з себе воду, наче гіпопотам», «сопів, мов паровоз», «Теребейкові до дівчини, як медведеві до меду». Подібні порівняння є засобами характеристики героя, посилюють емоційний пафос оповіді.

Зображуючи негативні типи, автор вживає тропи відповідного емоційного забарвлення. Негативний заряд сатиричних порівнянь, наприклад, відчутний у змалюванні образу вчителя семінарії Гіревича, нетактовної і недоброї по відношенню до вихованців людини: «мов шпильки, очі», «сопів, наче ковальський міх», а також у зображенні поведінки гоноровитого шкільного інспектора Келлера, що опинився у неприємній ситуації, в якій потребував допомоги вчителя й селян: «простяг вгору руки, наче мала дитина», «ліз вгору по драбині, наче черепаха» тощо.

Характерологічним засобом, який акцентує певні риси фізичного або духовного обличчя персонажа, сприяє його індивідуалізації, є епітет. Здебільшого ці тропи у творі не лише називають об'єктивні риси персонажів, а й виражають суб'єктивне ставлення до них автора. Так, використані в портретній характеристиці Келлера епітети «грубий», «лисий» у поєднанні з номінативом «панисько» із суфіксом на позначення згрубілості є виразниками якостей персонажа (зухвалості, нечемності) та негативного зневажливого ставлення автора до зображуваного. Подібного значення набувають епітети, які дають оцінку зовнішності Гіревича: «малий префект», «рябе обличчя», «маленькі кругленькі очі», «миршава фігурка».

Заряд комізму мають у повісті й приказки. Так, карикатурно-холуйську відданість Келлера «справі» переслідування вчителів ілюструє приповідка іронічного забарвлення: «Хто працює, той дома не ночує» [Садовий 2003: 70], якою зустрів інспектора Теребейко.

Ще більше поглиблює створений гумористичний або сатиричний ефект застосування прізвиська-характеристики в ролі «значущих» імен, а також в результаті дії контексту. В основі гумористичного смислу лежить можливість співвіднесення імені з носієм. Так, жартівливе прізвисько Василя Теребейка «Слон», надане йому товаришами в учительській семінарії, характеризує його кремезну постать, фізичну силу і водночас неповороткість, повільність, що неодноразово спричинили комічні ситуації, які викликають у читача доброзичливий сміх (запізнився на лекцію, перевернув човен посеред річки, штовхнув на столі в гостинах вазон із хризантемами та ін.). Прізвисько ж учителя семінарії Гіревича носить цілком негативне забарвлення. Гумору в цьому випадку притаманний «…елемент сатири, тобто не заперечення, а критики того, над чим сміються» [Шонь 2003: 9]. Пояснення наратора: «він добре стеріг інтернатське добро, і тому хлопці назвали його Цербером» [Садовий 2003: 13] недостатньо розкриває смисл прізвиська. Асоціація його з персонажем і гумористично-сатиричний ефект виникають у макроконтексті, в епізодах, які засвідчують постійну знервованість та неприязнь Гіревича до учнів.

Висновки і перспективи подальшого дослідження. .Отже, гумористично-сатиричні засоби і прийоми у повісті «Весняний гамір» Івана Садового різноманітні: деталі комічного характеру, портретні і такі, що вказують на смішне у вдачі персонажа; комічні епізоди, ситуації, зокрема, з власного життя автора; прізвиська героїв, їх листи кумедного змісту; яскраві епітети, порівняння гумористичного чи сатиричного забарвлення, приказки. Автор поєднав щедрий український гумор, яким забарвив характеристику головного героя, учителя Теребейка, змальовані взаємини в селянському середовищі, та їдку сатиру й дотепну іронію, коли йдеться про персонажів – носіїв істотних вад, зокрема вершителів польської політики в Галичині у сфері народної освіти. Через комічні ситуації і характери митець висвітлив негативні прояви дійсності, порушив серйозні проблеми соціального й національного звучання.

Перспективи подальших досліджень в обраному напрямку вбачаємо у з'ясуванні ідейно-художньої своєрідності прози Івана Садового та визначенні специфічних рис його творчої манери.

Література:

1. Садовий 2003: Садовий І. Ф. Безіменні плугатарі: повісті, п'єси / І.Ф. Садовий; [упоряд. та передм. Т.Виноградника]. – К.: Веселка. Видавництво ім. Олени Теліги, 2003. – 591 с.; Томчук 2002: Томчук Л.В. Творча індивідуальність Надії Кибальчич: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» /Л.В. Томчук; НАН України. Ін-т л-ри ім. Т.Г.Шевченка. – К., 2002. – 19 с.; Федорак 2009: Федорак І. Мій шлях: спогад / Іван Федорак ; [упоряд. Т.Виноградник.] – Снятин: ПрутПринт, 2009. – 328 с.; Шонь 2003: Шонь О.Б. Мовностилістичні засоби реалізації гумору, іронії і сатири в американських коротких оповіданнях: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / О.Б. Шонь; Львів. нац. ун-т ім. І.Франка. — Л., 2003. — 20 с.

Статья посвящена исследованию своеобразия юмора и сатиры в повести «Весенний гвалт» Ивана Садового. Главное внимание уделяется палитре юмористических и сатирических средств и особенностям их применения автором.

Ключевые слова: *юмористически-сатирическая повесть, юмор, сатира, комические ситуации, контраст, лингвостилистические средства.*

Кобилко Н.А., (асп.,
Кириленко Н.І., доц. **(Суми)**

УДК 821. 161.2
ББК 83.3 (4 УКР

Роль хронотопу дороги в художньому творі (на прикладі повісті «Ирій» В. Дрозда та роману «Дім на горі» В. Шевчука)

У статті досліджується роль хронотопу дороги в художньому творі на прикладі зразків української химерної прози, а саме повісті «Ирій» В. Дрозда та романі «Дім на горі» В. Шевчука. Головна увага зосереджена на особливостях інтерпретації міфологеми «дорога» та розкритті її символічного значення.

Ключові слова: *хронотоп, міфологема «дорога», химерна проза, міф, міфологізація.*

This paper examines the role of time-space artwork roads in the example of bizarre specimens Ukrainian prose, namely the story "Yriy" V. Drozd and the novel "The House on the Mount" by V. Shevchuk. Main focus on the specifics of interpreting myths "expensive" and the disclosure of its symbolic value.

Keywords: *time-space, myth "road" bizarre fiction, myth, mythology.*

Досить розмаїтим у художній літературі є відображення часу й простору, а найбільш поширеним часопросторовим виміром – хронотоп дороги. Найвлучніше значення хронотопу дороги підкреслив М.М. Бахтін, який зазначав, що в образі дороги простежується єдність просторових і часових визначень, які розкриваються з винятковою чіткістю та ясністю. Хронотоп дороги займає вагоме місце в художньому творі: у тексті можуть бути використані різні варіації мотиву дороги або твір може бути безпосередньо побудований на дорожніх зустрічах і пригодах.

Міфологема дороги завжди пов’язана з мотивами пошуку. Це може бути пошук самого себе, своїх коренів, щастя, сенсу життя, правди. Поширеним є образ дороги як символу духовного очищення. Мотив подорожі бере свій початок із усної народної словесності, а особливо популярним стає в українській літературі другої половини XX століття, для якої характерним є залучення елементів міфу, міфологем, архетипів. На думку М.М. Бахтіна, у художніх творах реальна путь переходить у метафору дороги, життєвий шлях, шлях душі людини [Бахтин 1989: 137].

Використовуючи міфологему дороги, письменники збагачують її різними семантичними значеннями. Шлях стає стрижнем твору, довколо якого розгортаються головні події, розкриваються характери персонажів. Творчість митців химерного роману Валерія Шевчука та Володимира Дрозда вражає своєю тематикою та різножанровістю. Вони насичують художній твір різними образами-символами, найпоширенішим із яких є дорога.

Досліджуючи химерність і міфопоетичність прози Валерія Шевчука, літературознавці М. Павлишин, А. Берегуляк, П. Майдаченко [Майдаченко 1988] не залишили поза увагою використання автором образу дороги. Н. Євхан і О. Медведєва [Медведєва 2010] підкреслюють філософську основу хронотопу шляху, а Т. Монахова [Монахова 2007] розглядає реалізацію концептів «дім» і «дорога» в історичних і соціально-психологічних романах. Мистецький доробок Володимира Дрозда також активно досліджувався. Химерність творів письменника відзначали Н. Овчаренко, Т. Денисова, С. Андрусів, П. Майдаченко [Майдаченко 1987]. Питаннями міфопоетики займалися Л. Яшина [Яшина 1999] та О. Карпенко [Карпенко 2002]. Отже, актуальним, на нашу думку, є висвітлення спільності мотиву дороги в романі «Дім на горі» В. Шевчука та повісті «Ирій» В. Дрозда.

Мета статті – аналіз типологічної спорідненості символу дороги в романі В. Шевчука «Дім на горі» та повісті В. Дрозда «Ирій». Реалізація поставленої мети потребує вирішення таких завдань: 1) з’ясувати ідейно-естетичні функції міфологеми «дорога» в повісті В. Дрозда «Ирій» та романі В. Шевчука «Дім на горі»; 2) визначити філософську основу хронотопу через аналіз життєвого шляху Михайла Решета й Хлопця.

Химерний український роман ХХ століття характеризується широким використанням міфу. Застосовуючи прийом міфологізації, письменник надає художньому твору культурно-історичного та філософського підтексту. Інтерпретація міфологічних образів характерна для творчої манери як В. Шевчука, так і В. Дрозда.

«Дім на горі» В. Шевчука – це не просто роман, який складається з двох частин – повісті-преамбули та оповідань, записаних козопасом Іваном Шевчуком, а спроба виокремити основні цінності українського народу, його проблеми та світовідчуття. Уплітаючи в канву роману фольклорно-міфологічний світ, автор ніби зазирає у витоки реального життя, як давнього, так і сучасного. У кожній частині твору письменник подає різне трактування одних і тих самих образів-символів, головним серед яких є дорога. У повісті-преамбулі це шлях до омріяного щастя, пошук самого себе, власного коріння, у збірці оповідань – мрія, яка не полишає головного героя ні на мить, весь час його манить у невідомі світи.

У повісті «Ирій» В. Дрозда дорога виступає образом-реалією, який закарбувався в пам'яті Михайла Решета разом із бібліотекою, кошти на створення яких він буде передавати, коли стане відомою людиною: «…а ще заасфальтую дорогу від Пакуля до Ирію, дорогу, де щовесни і щоосені тонуть у непролазній грязюці машини, підводи, люди; я не відкрию свого імені, а переказуватиму пакільцям гроші від невідомого адресата, мені не потрібна дяка, аби тільки нарешті була дорога…» [Дрозд 1989: 13]. Таким чином, ми можемо стверджувати, що дорога в повісті «Ирій» має символічне значення. Це вже не просто просторова реалія, а шлях людини до свого внутрішнього «я», самого себе, свого роду.

У романі «Дім на горі» простежуються дві сюжетні лінії: дім, із якого герой іде у світ і до якого знову повертається, та дорога, що стає невід'ємною частиною життя персонажа. Мотив мандрів закладений у підтексті твору, адже дім на горі незвичайний – він має свій міф. Жінок, які мешкають у цьому домі, у період дозрівання відвідує джиґун у образі птаха. Якщо йому вдається спокусити дівчину, то вона обов'язково народжує сина, який, підрісши, кидає дім і йде шукати свою дорогу. Згодом ту саму жінку відвідує чоловік, який сходить на гору, щоб попросити води. Якщо вони одружуються, то жінка народжує доньку, яка залишається продовжувати домашній міф.

Таким чином, ми можемо стверджувати, що дім на горі має дві дороги. Перша пролягала до нього та була надто складною, адже «обійстя було високо, на верхівні гори, стежка клалася туди кам'яниста й крута…» [Шевчук 2013: 33]. Підіймаючись угору, Володимир відчував не лише фізичну втому, а й душевне занепокоєння, бо для нього підйом був, насамперед, духовним оновленням, шляхом назустріч новому щасливому життю. Друга дорога вела з дому. Саме з неї й почалося мандрівництво чоловіків, народжених у домі на горі. Ніхто з них, за законами дому, більше не повертався до рідного обійстя. Але Хлопець став винятком.

Прагнення вирватися з материнської хати не полишає Михайла Решета з повісті В. Дрозда. Ирій асоціюється із пошуком людиною щастя, кращого життя, земного раю. Образ міста Ирій вимальовується в мріях та сподіваннях Михайла. Для нього це «країна, де існує навсправжки те ідеально прекрасне життя, про яке тобі з першого шкільного дня розповідають учителі і про яке так гарно пишеться в книгах, країна молочних рік і медових берегів… Ирій – це країна твого майбутнього» [Дрозд 1989: 19]. Усе життя головний герой живе передчуттям чогось прекрасного та ідеально чистого. Він чекає змін, які стосуються не лише місця проживання, а й духовного оновлення. Дев'ятикласник щиро впевнений, що його рідний Пакуль тимчасовий, це ніби передпокій справжнього буття. На противагу йому Ирій в уявленні Михайла Решета – гармонійний світ, місце, де здійснюються мрії.

Хлопця ще змалечку вабила дорога. Спочатку це були в'юнкі стежечки, які відкривали перед ним неповторний світ природи, показати який він наважився лише Неонілі. Згодом дорога почала непокоїти Хлопця все частіше, відчувалося поривання душі до чогось невідомого, незвичайного, непізнанного раніше. Відчуття того, що необхідно покинути дім і вирушити в мандри прийшло само: «… кімната, де лежить він зараз, широко розплющивши очі, тільки проміжний пункт у його довгій мандрівці до справжнього острова тиші» [Шевчук 2013: 182].

Уві сні герой побачив себе на ясно-синій дорозі в чорному хітоні мандрівника та з високою палицею. Для нього це був знак – настав час вирушати в далекі світи.

Головною особливістю, що поєднує двох героїв – Михайла та Хлопця – стає прагнення покинути власний дім у пошуках райського куточка. Та чи виправдають невідомі світи їх очікування?

Пакуль для Решета мислиться як замкнений простір, у якому він не може далі розвиватися, тому подолання його сприймається як пошук шляхів для самореалізації, досягнення вищих вершин акторської майстерності. Не випадково, на нашу думку, В. Дрозд дає таку символічну назву повісті – «Ирій» – теплий край, куди відлітають на зиму птахи, райський куточок, де проживають люди з найкращими моральними чеснотами та добрими помислами. Критики неодноразово звертали увагу на різке протиставлення рідного Пакуля невідомому Ирію. І чим ближче Михайло був до своєї мрії, тим суворішою ставала реальність. Життя в Ирії – це не казка, тут люди з буденними проблемами та міщанськими манерами. Місто зустрічає дев'ятикласника незвіданою Кукурівщиною, дослідна експедиція з якої досі не повернулася. Дім Солом'яників зовсім не схожий на затишну оселю, у якій спокій і благополуччя (родинна суперечка розділила не тільки простір, а й сім'ю).

Цікавим є той факт, що дорога в повісті, подібно роману, постає у двох напрямах, відповідно має й різній психологічний підтекст. На початку повісті це омріяна дорога з Пакуля до Ирію – пошук свого покликання, шлях до омріяного майбутнього: «Я поставив ногу на педаль і наготувався сказати матері втішні й гідні сьогоднішнього дня слова. Це мали бути високі слова про птаха, що хоч і виклюнувся з яйця на корячкуватім пакульськім в'язі в кінці городу, а щойно зосеніє, уже ладнається в далеку дорогу в сонячний ирій, бо там – його земля, а тут він лише гість» [Дрозд 1989: 17].

У кінці повісті дорога уособлює мотив повернення Михайла Решета до самого себе, свого коріння. Герой повертається до материного обійстя, де через скільки років залишилося родинне тепло, якого так не вистачало в далекому Ирії. Такий омріяний край Решету приніс перші й найбільші розчарування, відкрив нові грані життя ирійських обивателів. Дослідниця Л. Яшина дорогу додому головного героя розглядає крізь призму міфу про повернення блудного сина, а отже, мова йде про духовне очищення [Яшина 1999: 12]. На шляху з Ирію в Пакуль Михайло згадує пережиті страждання й непорозуміння, за його плечима залишилися перші життєві труднощі.

Подібно Михайлу Решету Хлопець також вирушає в невідомий світ, щоб у кінці своєї подорожі повернутися до рідного дому: «Зараз він і справді повертавсь із того широкого світу, в руках у нього – майже порожній чемодан, а в грудях пустеля та суща, гуляють там безмежні вітри, що назбирав він їх під час своєї багаторічної блуканини» [Шевчук 2013: 229]. Якщо повернення головного героя повісті В. Дрозда читач міг передбачити, то поява Хлопця на порозі рідного дому стала зовсім неочікуваною. Він був першим, хто змінив історію дому на горі, можливо, тому й став «Птахом перелітнім». У ньому не залишилося нічого від колишнього Хлопця. Цей незнайомий чоловік хвилював і страшив Галю, проте глибоко в душі вона знаходила в ньому частинку себе. За довгі роки блукань здобув він безцеремонну манеру висловлюватися та майже не випускати люльки.

Синя дорога, яка колись наснилася Хлопцю та стала знаком мандрівництва, нічого не принесла. Повернувся назад він із пусткою в душі, і перше, що хотів зробити – це заповнити втрачений час. Довго зачинявся в кабінеті, перечитуючи домашню бібліотеку, частіше навідувався до Марії Яківни побесідувати. Можливо, таким чином намагався відшукати оту головну істину життя, пізнати яку не вдалося в далеких світах.

У кінці роману Хлопець знову опиняється на шляху, але не сам, а з коханою. «Йшли, перейнявшись навзаєм цією наснагою, і здавалось їм обом, що світ у цей час тісно обмежився – був для них і у них. Тоді перелетів через дорогу птах, великий, з жовтим та чорним, той птах начебто послав для них якийсь сигнал» [Шевчук 2013: 259]. Отже, нарешті дорога приносить не розчарування, а гармонію, щастя та душевний спокій. Пройшовши певний життєвий шлях, Михайло Решето також повертається до рідного дому. Зараз він як ніколи відчуває повну протилежність Пакуля Ирію. Усе стало навпаки: Пакуль мислиться як уособленням гармонії та

світла, власного коріння. «Пакуль – це країна, куди щовесни повертаються з сонячного, казкового щедрого на барви Ирію перелітні птахи, край ясно-жовтого латаття на залитих паводдю луках, край матерів, затушканих у чорні куфайки та вовняні хустки, матерів з чорноземними, як поле долонями…» [Дрозд 1989: 116].

На початку повісті Михайло порівнював себе з перелітнім птахом, який, твердо ставши на ноги, вирветься й полетить у пошуках щасливого майбутнього в кращі краї. Але вкінці подорожі відкриється справжня істина: «Пакуль – це твій Ирій, що в нього ти до кінця днів своїх повертатимешся, а повернувшись – знову рватимешся в широкі світи; Пакуль – це ти сам…» [Дрозд 1989: 116]. Ми можемо стверджувати, що подорож Михайла до Ирію була не шляхом реалізації його як особистості, а відкриттям свого «я», поверненням до власного роду, традицій, історії.

Отже, переплетення казкових елементів, реального й фантастичного зумовлюють своєрідність інтерпретації міфологеми «дорога» як у повісті «Ирій» В. Дрозда, так і романі «Дім на горі» В. Шевчука. Шлях у обох художніх творах виступає як реалія, яка згодом набуває символічного значення. Дорога веде головного героя з рідного Пакуля в невідоме майбутнє, стає орієнтиром у власних мріях. Із еволюцією Михайла Решета як особистості дорога набуває іншого філософського звучання. Це – шлях до духовного пробудження, усвідомлення свого існування, повернення до власного коріння. Через деякий час головний герой відкриває істину, що перші слова, духовні ідеали, моральні принципи беруть початок із рідного Пакуля, але для цього йому необхідно пройти довгий шлях до духовного очищення.

Образ дороги для Хлопця уособлює пошук суті життя, розчарування, але разом із цим і душевний спокій, омріяне щастя. Це також символ виявлення людських почуттів, страхів і переживань. Ми можемо зазначити, що художня інтерпретація міфологеми «дорога» у В. Шевчука багатоаспектна, із рисами філософізму. Тому фольклорно-химерний рівень роману порушує проблеми буття людини, її історії, коріння, цінностей життя.

Подальша розробка проблеми хронотопу дороги може бути спрямована на детальне розкриття її специфіки в інших творах химерної прози, зокрема В. Земляка, О. Ільченка, Є. Гуцала та П. Загребельного.

Література: *Бахтин 1989:* Бахтин М. Формы времени й хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике. − М. : Просвещение, 1989. − 360 с.; *Дрозд 1989:* Дрозд В. Вибр. твори: У 2 т. – К. : Рад. письм., 1989. – Т. 2: Повісті, романи. – 552 с.; *Карпенко 2002:* Карпенко О. Міфологічні основи епосу Володимира Дрозда // Слобожанщина. − 2002. − № 22. – С. 127 − 135.; 4. *Майдаченко 1987:* Майдаченко П. Поетика умовності у В. Дрозда // Рад. літературознавство. – 1987. – № 2. – С. 15 – 23; 5. *Майдаченко 1988:* Майдаченко П. Проза Валерія Шевчука: поетика умовності // Рад. літературознавство. – 1988. – № 2. – С. 13 – 22.; *Медведєва 2010:* Медведєва О. Філософська основа хронотопу дороги в новелі Валерія Шевчука «Дорога» // Українська література в ЗОШ. – 2010. – № 2. – С. 7 – 9.; *Монахова 2007:* Монахова Т. Концепти «дім» і «дорога» у творах Валерія Шевчука: коментар письменника // Українська мова й літ-ра в сер. шк., гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2007. – № 1. – С. 90 – 92.; 8. *Шевчук 2013:* Шевчук В. Дім на горі. – К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2013. – 600 с.; *Яшина 1999:* Яшина Л. Міфопоетика епіки В. Дрозда : автореф. дис. … канд. філол. наук. – Дніпропетровськ, 1999.

В статье исследуется роль хронотопа дороги в художественном произведении на примере образцов украинской «химерной прозы», а именно повести «Ирий» В. Дрозда и романе «Дом на горе» В. Шевчука. Главное внимание сосредоточено на особенностях интерпретации мифологемы «дорога» и раскрытии ее символическое значение.

Ключевые слова: *хронотоп, мифологема «дорога», «химерная проза», миф, мифологизация.*

Наталія Міщенко (Харків)

ББК 83.3 (4 УКР)
УДК 821.161.2-31 Галятовський. 09

Рецепція богородичних оповідань Іоаникія Ґалятовського в літературознавчому дискурсі XIX – XXI століть

У статті наведено систематизований, критично проаналізований виклад рецепції богородичних оповідань Іоаникія Ґалятовського в роботах українських літературознавців XIX–XXI ст. Оцінки дослідників подаються з урахуванням суспільно-культурної ситуації в Україні на початку – в середині XVII ст.

***Ключові слова**: бароко, Іоаникій Ґалятовський, чудо, богородичне оповідання, схоластична система освіти, проповідь, екземпля.*

The article contains a systematic presentation of the reception of the God Mother legendry by Ioanikii Galiatovskyi in Ukrainian literary papers of 19th–21st centuries. Researchers' evaluations are given in relation to the socio-cultural situation in Ukraine in the early- and mid-17th century.

***Key words**: baroque, Ioanikii Galiatovskyi, miracle, the God Mother legendry, scholastic system of education, outreach, example.*

Постать Іоаникія Ґалятовського, як і інших представників чернігівського кола митців, ще й до сьогодні постає у світлі парадоксальних фактів та інтерпретацій. Суб'єктивні й до певної міри констатаційні наукові розвідки не розкривають особистості ученого-богослова, християнського мислителя, ортодокса-полеміста та активного громадського діяча. Відсутність фахових аналітичних досліджень стосовно місця творів Іоаникія Ґалятовського в бароковому дискурсі української літератури загалом, а також його оповідань-міраклів зі збірок «Небо нове» та «Скарбниця потребная» зокрема, обумовлюють потребу систематизувати й критично оцінити напрацювання літературознавців XIX – XXI ст.

Одним із перших, хто зацікавився життям і творчістю Іоаникія Ґалятовського, став представник фольклорно-етнографічної школи М. Сумцов. У статті «До бібліографії старовинних малоросійських релігійних оповідань» харківський філолог відзначив, що протягом XVI – XVII ст. в Україні фундується потужний пласт легендарної літератури. Серед тих, хто збирав оповідання про чуда, науковець називає імена Димитрія Туптала, Іларіона Денисовича, Афанасія Кальнофойського, Іоаникія Ґалятовського, Петра Могили [Сумцов 1888].

Про джерела, тематику, основні мотиви богородичних оповідань М. Сумцов пише в контексті аналізу збірки «Небо нове». Автор акцентує, що ця пам'ятка барокової літератури, утративши морально-дидактичне значення, набула статусу історико-літературного, стала «збірником сказань і переказів, почасти місцевого українського походження, та більшою мірою запозичена з духовної літератури інших народів» [Сумцов 1894]. Джерельна база оповідань про чуда – усні (записувані Іоаникієм Ґалятовським протягом кількох десятиліть від місцевих старожилів) та книжні перекази. Останні мають візантійські та західноєвропейські витоки. На берегах своїх книг він педантично прописує авторів, до яких звертається під час роботи: «Legenda aurea», «Speculum majus», «Dialogus miraculorum», «Про волоське королівство» Сигонія, твори італійця Яна Ботера, «Подорож до святої землі» Миколая Радзивілла, «Києво-Печерський патерик», «Лексикон» Памва Беринди, «Синопсис» Інокентія Гізеля, а також описи різноманітних чудотворних ікон [Сумцов 1888].

Учений класифікує оповідання «Неба нового», відзначаючи розподіл матеріалу відповідно до біографії Богородиці. Серед недоліків упорядкування збірки М. Сумцов називає часті повтори (через велику кількість сюжетів), переплутання див, що походять від різних національних груп (французів, греків, англійців, українців); змішування чуд різної тематики (над язичниками, жидами, грішниками, дівицями, хворими, померлими) [Крекотень 1983]. В контексті аналізу «Неба нового» дослідник наголошує на схильності Іоаникія Ґалятовського зіставляти й порівнювати новозавітних осіб і події зі старозавітними. Так, Діва Марія трактується ним як друга Єва.

Про збірку оповідань «Скарбниця потребная» М. Сумцов пише лише кілька зауваг, які стосуються головним чином історії Єлецького успенського чоловічого монастиря. На його думку, настоятель цікавився переказами й легендами про Єлецьку обитель. Протягом тривалого часу він збирав письмові документальні матеріали про монастир, черпаючи інформацію з «Патерика» та «Єлецького Синодика». Окрім того, архімандрит розпитував старих людей про минуле монастиря, особисто звертався до нащадків Святослава Ярославича, князів Одоєвських та Воротинських, із проханням заповнити лакуни історії, а також принагідно допомогти Єлецькій обителі матеріально. На основі письмових свідчень та народних переказів про монастир Іоаникій Ґалятовський уклав 1676 р. «Скарбницю потребную». Дослідник пише про архітектоніку збірки: складається з посвяти гетьманові І. Самойловичу та тридцяти двох чуд від Єлецької ікони Божої Матері.

Ще один учений XIX ст., котрий звернув увагу на барокових письменників, – М. Костомаров. Застановляючись на оглядових напрацюваннях М. Сумцова, він багато в чому спростовує висновки свого попередника. Так, у другій книзі «Російської історії в життєписах її найголовніших діячів» для об'єктивності поцінування постаті Іоаникія Ґалятовського М. Костомаров радить порівнювати його з іншими письменниками свого часу, й тоді, «при всіх його недоліках він [Іоаникій Ґалятовський – Н.М.] становить для нас значний інтерес» [Костомаров 1917]. Варто зазначити, що у тріаді Баранович – Ґалятовський – Радивиловський науковець виділяє другого, акцентуючи на його ерудованості та небувалій гнучкості у використанні схоластичних прийомів.

Творами, що відображають світогляд та передають реалії другої третини XVII ст., М. Костомаров називав збірки про дива, зокрема «Небо нове» та «Скарбницю потребную». Стосовно першої дослідник обмежується стислим коментарем про посвяту її сестрі Петра Могили. Отож, цей сегмент побудови, як пише автор, «зразок того, забавного для нашого часу, підлабузництва, з яким писаки XVII ст. звертались до знатних осіб, сподіваючись падіння крихт від їхніх щедрот на свою долю» [Костомаров 1991: 374]. Більше уваги приділено «Скарбниці», яку дослідник називає «брошурою». У цьому контексті він критикує схоластичні огріхи, що зустрічаються в Іоаникія Ґалятовського раз у раз. Хоча, скептично переповідаючи історію генезису козацтва від зодіакального Козерога, М. Костомаров примирливо констатує, що важко знайти доцільніший зразок надуманих пояснень, до яких була така ласа тогочасна наука. Попри скептичне ставлення до схоластичної парадигми, М. Костомаров указує на належне місце Іоаникія Ґалятовського в літературному процесі середини XVII ст. Його оглядова стаття кумулює основні відомості про життєдіяльність цієї постаті, принагідно окреслюючи вектори для спеціального вивчення.

Ще один представник філологічного авангарду XIX ст., архієп. Філарет (Гумілевський), в одній із протоісторій українського красного письменства – «Огляді російської духовної літератури» – збірки «Небо нове» і «Скарбниця потребная» називає «повістями про чудеса Богоматері» [Филарет 1884 :286].

Твори чернігівського кола письменників не становили фахового зацікавлення науковців аж до початку XX ст. Накладення анафеми на небажані книги Московським собором, спалення їх 1690 році створили образ табуйованих текстів, що за інерцією не був спростований протягом двох століть. Саме тому праці М. Сумцова, М. Костомарова, архієп. Філарета (Гумілевського) вважаються засадничими для української медієвістики. Хоча їхні розвідки й тяжіють до публіцистичності, мають описовий та неаналітичний характер, проте вони до сьогодні лишаються джерелом і основою для подальших досліджень.

На зламі XIX – XX ст. вивчення давньої української літератури ведеться в основному в площині написання оглядових статей для посібників. Так, перший базовий підручник, що вдається до більш-менш комплексного аналізу творчості Іоаникія Ґалятовського, – «Історія літератури руської» Омеляна Огоновського. До характеристики «Неба нового» дослідник наводить історію створення збірки, називає основні видання, звертає увагу на архітектоніку книги та її присвяту Анні Могилянці-Потоцькій [Огоновський 1887: 308]. «Скарбниці потребній» науковець приділив небагато уваги. Він указав, що книжку присвячено гетьману Іванові Самойловичу, а також що в ній містяться «великі іграшки поетичні» – анаграми, загадки,

акростихи, паліндроми. Слід зауважити, що Омелян Огоновський помилково визначає художні особливості «Скарбниці», оскільки жодної з них у збірці не представлено. Таку неуважність можна виправдати тим, що, по-перше, дослідник не мав доступу до стародруку 1676 р., а по-друге, міг переплутати його з якимось іншим твором Іоаникія Ґалятовського. Щодо мови творів Єлецького архімандрита науковець робить узагальнений коментар: «Пишучи по-руськи, користувався він часто мовою народною, одначе любувався також у полонізмах» [Огоновський 1887: 307].

І. Франко у власній версії історії української літератури, у першій її частині («Від початків українського письменства до Івана Котляревського»), висловлює суб'єктивне ставлення до оповідних елементів у гомілетичних творах Лазаря Барановича, Іоаникія Ґалятовського та Антонія Радивиловського: проповіді «по рецепті Ґалятовського украшалися напханими з чужих джерел оповіданнями, анекдотами, прикладами та блискучками псевдовченості, які не говорять нічого ні уму, ні серцю» [Франко 1993: 312]. Загалом ставлення І. Франка до чернігівського кола книжників тяжіє до одіозності й характеризується в текстах відвертим сарказмом. Роль Іоаникія Ґалятовського він дещо підносить, що не пом'якшує загального неприйняття його барокового формату діяльності. Не менша критичність, що місцями межує з жорстким висміюванням, властива І. Франкові в інтерпретації збірок про дива. Перелічуючи всі три («Небо нове», «Sophia mądrość» та «Скарбниця потребная») дослідник не знаходить нічого кращого, як обізвати їх «холодними, слабо оповідними анекдотами та витягами з чужих творів, спекуляціями на легковірності публіки, що купувала ті книжки й зачитувалася ними, але без ніякої літературної вартості» [Франко 314].

У «Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 р.» І. Франко реабілітує коло чернігівських митців. Увагу письменників до записування чуд від ікон науковець виправдовує культурно-історичними запитами того часу. На його думку, XVII ст. – «вік надзвичайного розбудження віри в чудеса» [1983: 52]. Загалом, не вдаючись до висловлення суб'єктивного ставлення, І. Франко відводить належне місце богородичним оповіданням у літературному процесі XVII ст.

С. Єфремов у «Історії українського письменства» фокусує увагу на гомілетичній спадщині Іоаникія Ґалятовського. «Скарбниця потребная» згадується мимохідь серед інших текстів письменника. Прикметно, що науковець визначає її як історичний нарис про Єлецький монастир. До інших творів, де є опис надприродних явищ, дослідник ставиться відверто упереджено, виказуючи свій скепсис щодо їхнього схоластичного наповнення. Так, на його думку, «Небо нове», «Боги поганські» та «Душі людей померлих» – тексти з «дивовижними домислами, алегоріями, чудесами, а то й просто химерними вигадками» [Єфремов: 148]. Невідомо, що спонукало С. Єфремова відвести погляд від аналогічних речей у «Скарбниці».

У підручнику В. Коряка «Нарис історії української літератури. Література передбуржуазна» зазначається, що в «Небі новому» відбилися народні уявлення про життя після смерті, реалії перебування душ у раю чи в пеклі. Автор приписує Іоаникію Ґалятовському надмірну шляхетність, тенденційний розподіл героїв на підневільних та панів [Коряк 1927: 187]. «Скарбниця» згадується лише в переліку написаних творів.

У підручнику з історії української літератури за редакцією П. Волинського йдеться про такі збірки «чудесних оповідань», як «Небо нове», «Скарбниця потребная» та «Sophia mądrość». Дослідник звертає увагу на джерела розповідей у цих творах, називаючи серед них легенди апокрифічного змісту, книги західних письменників, місцеві перекази та твори слов'янських авторів, зокрема «Києво-Печерський патерик». Призначення «Неба нового», на думку науковця, – «утверджувати істинність догматів православної церкви, національної незалежності українського народу» [Волинський: 235]. Чуда, окрім пізнавального, становлять інтерес ще й з історичної точки зору. Своєрідність «легенд» Іоаникія Ґалятовського П. Волинський убачає в синтезі реально-побутових ситуацій з фантастично-казковими [Волинський 1969: 236]. Друга збірка оповідань про дива – «Скарбниця потребная» – створена на основі автентичних народних переказів. Як зазначає дослідник, чуда у цій книзі відзначаються патріотичним пафосом, тривожними передчуттями майбутньої російсько-турецької війни (звідти й акцент на подіях турецько-татарського засилля). Орнаментальність стилю, гіперболізована емоційність, рясність

порівнянь, паралелізмів, метафор, перебільшень, антитез, риторичних фігур – усе це, з погляду науковця, окреслює прикладний характер ораторського мистецтва у творах Іоаникія Ґалятовського [Волинський: 237].

В «Історії української літератури» М. Возняка широко розкривається контекст, у якому писалися оповідання про дива. Популярність «Неба нового» та «Скарбниці потребної» обумовлюється їхньою спорідненістю з апокрифами, легендами, мандрівними оповіданнями, що вважалися улюбленою лектурою того часу. М. Возняк ставить богородичні оповідання Іоаникія Ґалятовського на місце проміжної ланки в ланцюжку міжнаціональних запозичень. У «Небі новому» дослідник фіксує більше дванадцяти запозичень із середньовічної енциклопедії «Зерцало Велике» (лат. «Speculum majus»). Збірка, у свою чергу стала джерелом запозичень для московських книг «Синодик» та «Звізда Пресвітлая» [Возняк 19921: 573].

У підручнику, над яким працював авторський колектив М. Грицая, В. Микитася та Ф. Шолома, поява «Неба нового», «великої книги проповідей про різні чудеса Богородиці», умотивовується вимогами ораторського мистецтва, викладеними Іоаникієм Ґалятовським у книгах «Ключ розуміння» та «Наука, альбо способ зложення казання». Переповідаючи історію створення та видання «Скарбниці потребної», В. Микитась називає її додатком, своєрідним логічним продовженням «Неба нового». Класифікація див збірки віддалено нагадує ту, що була раніше розроблена М. Сумцовим. Автор помітив цікаву закономірність: іноді легендарні оповідання Іоаникія Ґалятовського переходять у фольклорні форми, сприяючи витворенню «марійного культу»; мотиви чуд також справляють вплив і на книжну культуру [Грицай: 219]. Дослідник висловлює важливу тезу про використання Іоаникієм Ґалятовським актуального йому історичного матеріалу з метою популяризувати війну проти турків-іновірців, пафосно визначити месіанську роль русичів проти мусульманських окупантів. Так, перелічуються конкретні історичні мотиви «Скарбниці потребної»: боротьба з татаро-монгольськими загарбниками за часів галицького князя Данила, війна з турками та польською шляхтою, заснування різних міст і спорудження церков та монастирів, історії про запорізьких і донських козаків, «возз'єднання» України з Московією [Грицай 1989: 220].

У підручнику «Історія української літератури: епоха Бароко (XVII–XVIII ст.)» архієп. Ігор (Ісіченко) вдається до аналізу богородичних оповідань. Серед решти збірок про дива від ікон Пресвятої Богородиці («Teraturgema» Афанасія Кальнофойського, «Руно орошенноє» свт. Димитрія Туптала) принагідно згадуються такі твори Іоаникія Ґалятовського, як «Небо нове» та «Скарбниця потребная». Характеристика оповідань, зібраних у «Небі новому», – більш ґрунтовна. Автор викладає історію видання збірки, вказує, що вона присвячена сестрі митрополита Петра Могили Анні Потоцькій. Називається кількість оповідань (445), а також здійснюється їх групування за основними мотивами (всього їх 24). Архієп. Ігор (Ісіченко) відзначає, що «на противагу властивому середньовічній агіографії абстрагуванню від побутових та історичних реалій, автор прагне уточнити час, місце подій, імена учасників» [Ігор Ісіченко 2011: 259]. Оповідання «Неба нового» доволі часто перегукуються з ключовими подіями української історії, підкреслюючи милосердне ставлення Пречистої Діви Марії до нашого народу. Даючи коротку оцінку «Скарбниці потребної», науковець розкриває культурно-історичний контекст, у якому творилася збірка, а також стисло окреслює історію Єлецького монастиря та долю чудотворної ікони Єлецької Божої Матері. До заслуг Іоаникія Ґалятовського медієвіст відносить «старанне дослідження історії монастиря, віднайдення писемних згадок про нього й фіксування збережених у Чернігові усних свідчень» [Ігор Ісіченко 2011: 261].

Найдокладніший на сьогодні аналіз «Скарбниці потребної» вміщений на сторінках науково-популярного видання В. Шевчука «Муза Роксоланська». Пильну увагу саме до цієї збірки Іоаникія Ґалятовського дослідник умотивовує двома причинами: по-перше, попри велику кількість посилань на маргінесах книги, вона має «більш від інших оригінального», по-друге, «Скарбниця» найповніше «відбиває реальне життя, яке бачив довкола себе письменник» [Шевчук 2005: 167]. За характером побудови збірка чуд від Єлецької ікони Божої Матері нагадує монастирський літопис. В. Шевчук зіставляє її з твором «Teraturgema» Афанасія Кальнофойського, вказуючи на істотні відмінності у їхній структурі. Також медієвіст називає точну кількість оповідань, що увійшли до «Скарбниці потребної». Усього їх тридцять два.

Аналізуючи перші десять оповідань, Вал. Шевчук удається до стислого переказу їхніх сюжетів. Принагідно ним називається «цікавий легендарний фактаж» та «задокументованість свідчень старих людей» [Шевчук 2005: 167]. Дослідник акцентує, що у витворенні довершеної історії свого монастиря, Іоаникій Ґалятовський послуговується не хронікальним принципом, а «вибудовує своєрідну, навіть вишукану словесну структуру» [20: 168]. Теорія В. Шевчука про багатоярусність збірки богородичних оповідань зводиться до розмежування структури твору на такі мотиви-пласти: перший – уславлення Козацької держави, другий – історія самого Єлецького монастиря, третій – чудотворна ікона Богоматері та історії, пов'язані з нею. Надбудовою у споруді «Скарбниці» науковець називає історії про знамення, свідками яких стали ченці монастиря. «Моральне вивершення збірки, як хрест у храмі», на думку дослідника, становить «Придаток». Зі звичайного «монастирського літопису» витворюється образ, що і є концептом твору [Шевчук : 170].

Одне з перших фахових досліджень малих оповідних жанрів барокової літератури належить В. Крекотню. Монографічна праця «Оповідання Антонія Радивиловського» окреслює той літературний контекст, що склався в межах чернігівського культурного осередку в середині – другій половині XVII ст. Пишучи про Іоаникія Ґалятовського, медієвіст відносить його до «найосвіченіших, найначитаніших людей свого часу» [Крекотень 1983: 57].

О. Матушек у монографії «Проповіді Лазаря Барановича в дискурсі українського бароко» розкриває прикладний характер творів про чернігівські дива. На думку дослідниці, зміст і структура оповідань-міраклів були покликані «демонструвати богообраність і благословенність місця», слугуючи консолідуючим чинником у справі доцентрової політики Лазаря Барановича [Матушек 2013:11]. Харківський медієвіст указує на пильну увагу Іоаникія Ґалятовського до заснування церков Успіння Пресвятої Богородиці в Києво-Печерському монастирі та на Болдиних горах: фундатором обох позиціонується князь Святослав Ярославич. Щоб прирівняти Єлецьку обитель до Києво-Печерської, архімандрит надає їй статусу лаври, хоч вона такою й не була. Більше того, О. Матушек відзначає, що в двадцять п'ятому чуді «Скарбниці потребної» відбудова вказаної церкви порівнюється з відновленням Єрусалимського храму [Матушек 2013: 12]. На основі цих фактів дослідниця резюмує, що у другій половині XVII ст. завдяки зусиллям зазначених вище діячів Чернігів перетворився на духовний центр Лівобережжя.

Дослідженню творів Іоаникія Ґалятовського у філософсько-антропологічній системі координат присвячена монографія І. Соломахи та І. Богачевської «Християнська антропологія Іоаникія Ґалятовського». На думку науковців, збірка «Небо нове» започатковує тенденцію до правдошукання у творчості барокових мислителів [Соломаха: 2008: 14]. За визначенням дослідників, написані в 1676 р. і «Бесіда Білоцерківська», і «Скарбниця потребная» «конкретизують уявлення мислителя про зв'язок інтерпретації правдивого життя із соціально-культурною та політичною ситуаціями в суспільстві» [Соломаха 2008: 16]. Вивчаючи антропологічні особливості творів Іоаникія Ґалятовського, І. Соломаха та І. Богачевська ставлять у фокус уваги православну людину як шукача правди.

Отже, зацікавлення постаттю Іоаникія Ґалятовського в різні періоди має неоднакову інтенсивність. У XIX ст. з'являються перші розвідки, нариси, статті, що тяжіють до описовості, некритичного викладу матеріалу та переповідання сюжетів. Межа XIX – XX ст. позначена відсутністю наукового інтересу до барокової літератури. Ситуація змінюється на початку XX ст. з появою підручникових статей. Предмет їхнього аналізу – джерельна база, архітектоніка, мовні особливості та мотивна структура творів Іоаникія Ґалятовського. Популярним об'єктом дослідження науковці обирають гомілетичні тексти, відсторонюючись від решти творів зауваженнями некритичного характеру. У другій половині XX ст. В. Крекотень аналізує малі оповідні форми. До уваги береться їхня жанрова специфіка, функціональне спрямування, ідейно-тематичне наповнення. Проте кваліфікованого дослідження оповідань-міраклів Іоаникія Ґалятовського ще й досі немає. Отже, систематизований виклад рецепції літературного спадку письменника вказує на необхідність подальшого наукового вивчення оповідань про чуда.

Література: *Возняк 1992*: Возняк М. Історія української літератури: У 2 кн. / М. Возняк. – Львів : Світ, 1992 – Кн. 1. – 1992. – 618 с.; Волинський 1969: Волинський П., Пільгук І., Поліщук Ф. Історія

української літератури: Давня література / П. Волинський, І. Пільгук, Ф. Поліщук. – К.: Вища шк., 1969. – 432 с.; Гицай 1989: Грицай М., Микитась В., Шолом Ф. Давня українська література / М. Грицай, В. Микитась, Ф. Шолом. – К.: Вища шк., 1989. – 414 с.; *Єфремов 1995*: Єфремов С. Історія українського письменства / С. Єфремов – К.: Femina, 1995. – 686 с.; *Ігор Ісіченко*: Ігор Ісіченко, архієпископ. Історія української літератури: епоха Бароко XVII – XVIII ст.: навч. пос. для студ. вищ. навч. закл. / архієпископ Ігор Ісіченко. – Львів: Святогорець, 2011. – 568 с.; *Коряк 1927*: Коряк В. Нарис історії української літератури. І. Література передбуржуазна / В. Коряк. – 2-е вид. – Х., 1927. – 208 с.; Костомаров Н. Русская история в жизнеописаниях ее главных деятелей [репринтное воспроизведение издания 1873–1888 гг.]/ Н. Костомаров. – М.: Книга, 1991. Книга II. – Вып. 4–5. – 537 с.; *Крекотень 1983*: Крекотень В. Оповідання Антонія Радивиловського. З історії української новелістики / В. Крекотень. – К.: Наук. думка, 1983. – 408 с.; Матушек О. Проповіді Лазаря Барановича в дискурсі українського Бароко: монографія / О. Матушек. – Х.: Майдан, 2013. – 360 с.; *Огоновський 1887*: Огоновський О. Історія літератури руської / О. Огоновський. – Львів, 1887. – Ч. 1. – XVI+426+2 с.; *Соломаха 2008*: Соломаха І., Богачевська І. Християнська антропологія Іоаникія Галятовського : монографія / І. Соломаха, І. Богачевська. – Чернігів: КП «Вид-во «Чернігівські обереги», 2008. – 180 с.; *Сумцов 1885*: Сумцов Н. К истории южнорусской литературы XVII ст. / Сумцов Н. – Х. : Типография Г. Корчак-Новицкого. – 1885. – Вып. II : Иоанникий Галятовский. – 137 с.; Сумцов Н. Очерки истории южно-русских апокрифических сказаний и песен / Н. Сумцов. – К.: Типография А. Давыденко. –1888. – 175 с.; *Сумцов 1895:* Сумцов Н. О влиянии малорусской схоластической литературы XVII в. на великорусскую раскольническую литературу XVIII в. и об отражении в раскольнической литературе масонства / Н. Сумцов // Киевская старина. – 1895. – № 12. – 412 с.; 1896: Сумцов Н. К библиографии старинных малорусских религиозных сказаний / Н. Сумцов. – Х. : Типография Губернского Правления. – 1896. –14 с.; *Сумцов 1896*: Сумцов Н. О литературных нравах южнорусских писателей / Н. Сумцов. – Х.: Типография Губернского Правления. – 1896. – 17 с.; *Филарет 1884:* Филарет (архиеп. Черниговский). Обзор русской духовной литературы : 862–1863. / Филарет Гумилевский. – 3-е изд., с поправками. – СПб.: Изд-во И. Тузова, 1884. – 511 с.; Франко 1983: Франко І. Історія української літератури / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. – К.: Наук. думка, 1976 – Т. 40: Літературно-критичні праці. – 1983. – 561 с.; 19. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. / І. Франко // Франко І. Зібрання творів: У у 50 т. – К.: Наук. думка, 1976 – Т. 41: Літературно-критичні праці (1890–1910). – 1984. – 685 с.; *Шевчук 2005*: Шевчук В. Муза роксоланська. Українська література XVI – XVIII ст. У 2 кн. – К.: Либідь, 2005 – Кн. 2: Розвинене бароко. Пізнє бароко. – 2005. – 726 с.

Наталия Мищенко. Рецепция богородичных сказаний Иоаникия Галятовского в литературоведческом дискурсе XIX – XXI вв.

Статья содержит систематизированное изложение рецепции богородичных сказаний Иоаникия Галятовского в работах украинских литературоведов XIX – XXI вв. Оценки исследователей подаются с учетом общественно-культурной ситуации в Украине в начале – середине XVII века.

***Ключевые слова**: барокко, Иоаникий Галятовский, чудо, богородичное сказание, схоластическая система образования, проповедь, екземпляр.*

Анатолій Новиков, проф. (Глухів)

УДК [792+82 – 2] (477)
ББК 85.33 (4УКР)

Біля джерел українського театру в Галичині

У статті висвітлюється історія створення національного професійного театру на теренах Західної України. Акцентується на труднощах, з якими зіткнувся молодий галицький театр за відсутності Української держави. Наголошується, що серед основних перешкод на шляху його поступального розвитку була відірваність від національних основ, що позначилося як на репертуарі колективу, так і на манері гри акторів.

***Ключові слова:** галицький театр, нова ера, народні твори, полонізми, переробки, М. Кропивницький.*

The article deals with the history of the creation the national professional theatre on the territory of the Western Ukraine. Exceptional attention is given to the difficulties faced by young Galician theatre for lack of a

Ukrainian state. It is stressed on that among the main obstacles to its progressive development was isolation from national foundations that have affected both the repertoire and style of play actors.

Keywords: *Galician theatre, new age, popular works, polonyzmy, processing, M. Kropyvnytsky.*

Українське театральне мистецтво, як і вся національна культура загалом, упродовж багатьох століть розвивалося за відсутності власної держави, а відтак зазвичай зазнавало всіляких утисків і обмежень з боку пануючої нації, як це було, наприклад, на теренах підросійської України. Дещо інша ситуація в цьому плані спостерігалася у Галичині, яка до кінця XVIII ст. входила до складу Польщі, а після розділу останньої 1772 року опинилася спочатку під владою Австрії, а згодом Австро-Угорської імперії. У першій половині XIX ст. національне театральне життя у цій частині України розвивалось у надто складних умовах, оскільки політичне і культурне середовище тут майже повністю було полонізованим. Польською чи споляченою була не лише шляхта, найбільш впливова верства суспільства, а здебільшого і міщанство, не говорячи вже про чиновництво. Опікуватись українською культурою могли хіба що священики-уніати, яким, на щастя, робити це не заборонялося. «Не диво затим, – зауважує І. Франко, – що й література та музика і театр мусили мати більше або менше клерикальний характер…» [Франко 1957: 89 – 90].

Відтак, мабуть, цілком закономірно, що перші аматорські вистави українською мовою з'явилися на теренах Галичини у 1830-х роках завдяки плеяді патріотично налаштованих учнів львівської греко-католицької семінарії. Застрільником цієї справи був Рудольф Мох – автор багатьох імпровізованих діалогів у дусі старих українських інтермедій. Виставлялися ці спектаклі таємно, позаяк будь-які видовища в семінарії були під суворою забороною.

Наприкінці 30-х – початку 40-х років, коли після зміни ректора заборону було скасовано, драматичні твори, в тому числі й українські, стали грати в семінарії відкрито. Основними ентузіастами цієї справи були Маркіян Шашкевич, Іван Вагилевич і Яків Головацький («Руська трійця»). Відомі принаймні дві українські вистави. Перша з них, на думку Р. Пилипчука, мала місце швидше за все десь «після 1 листопада 1838 р., коли за новим навчальним планом після тривалої заборони (1816 – 1838) було відновлено вивчення руської (української) мови, церковного співу й обрядів» [Пилипчук 2005 : 313]. Ця постановка являла собою інсценізацію українського весілля. Створено її було на основі матеріалу зі збірника Йосипа Лозинського «Руське весілля» (1835). Спектакль улаштовували кілька разів, що є свідченням його успіху.

Новий подих національному культурному життю у Галичині дала революція 1848 року. Принаймні уже в червні цього року в Коломиї робиться спроба заснувати світський театр. Організаторами першого драматичного товариства були священик Іван Озаркевич (дід відомої письменниці Наталі Кобринської), його старший товариш і великий український патріот Микола Верещинський, а також коломийський бургомістр Дрималик. Свою діяльність самодіяльна трупа розпочала 8 червня з постановки славнозвісної «Наталки Полтавки», яку з урахуванням художнього смаку галицької публіки, а також місцевого колориту Озаркевич суттєво переробив. Прем'єра пройшла під назвою «Дівка на відданню, або На милування нема силування». Цього ж року твір без згадування авторства Котляревського було надруковано в Чернівцях. Особливість цього видання полягала в тому, що текст п'єси було «перелицьовано» на покутський діалект, деякі пісні замінено на місцеві, а головну героїню перейменовано на Аничку. Протягом наступних двох років Озаркевич пристосував для галицької сцени ще кілька популярних українських п'єс, які в новій редакції так само одержали нові назви.

У ці ж роки кілька українських драматичних творах було зіграно в Перемишлі (тепер у складі Польщі), де зорганізувався здібний аматорський колектив на чолі з пані Сааровою – дружиною губернського радника. Є так само відомості про українські вистави наприкінці 40-х років у Тернополі та інших регіонах Галичини, в тому числі у деяких селах [Антонович 2003: 110]. Все це дало привід відомому українському діячеві священику Льву Терещаківському влітку 1849 року на засіданні Головної Руської Ради виступити з пропозицією побудувати у Львові Народний Дім з великою залою для театральних вистав. Наступного 1850 року з проханням поклопотатися перед австро-угорським урядом про дозвіл на створення мандрівного

«Руського народного театру», який мав діяти на всій території Західної України, перед Головною Руською Радою виступив український патріот з Коломиї А. Ляйтер. Обидві пропозиції знайшли прихильність поважного форуму. Відповідний відгук на ці події залишився в тогочасній галицькій пресі [Франко 1957: 101 – 102]. Утім, до заснування національного професійного театру справа не дійшла, оскільки 1851 року Головна Руська Рада, котра опікувалась вирішенням зазначеного питання, у зв'язку з післяреволюційною реакцією в Австро-Угорській імперії змушена була на тривалий термін (понад десять років) припинити свою діяльність.

На початку 60-х років спроби заснувати національний театр на західноукраїнських землях відновилися. За словами І. Франка, це стало можливим «тільки з приходом конституційної свободи в Австрії» [Франко 1984: 96]. Особливо багато зусиль на цій ниві доклав відомий громадський діяч, суддя, віцемаршал галицького крайового сейму Юліан Лаврівський. В опублікованому ним 1861 року «Проєкті до заведення руського театру у Львові» наголошувалося на тому, що театр має неоціненне значення передусім у справі розвою рідної мови, позаяк сприяє входженню її в широкий публічний вжиток. Репертуар, на думку автора «Проєкту…», варто було б запозичити у Наддніпрянщині, «де є чимало творів на чисто народній основі, написаних чистою українською мовою» [Чарнецький 1934: 14 – 16].

За ініціативою Ю. Лаврівського при «Руській бесіді» – організації, що опікувалася культурними справами у Галичині, – було створено спеціальний комітет («Виділ Театральний»), який звернувся до громадськості із закликом здійснити пожертвування на театр. Галичани з великим піднесенням відгукнулися на пропозицію. Справа відкриття національного театру стала для них всенародною. Благодійні внески надходили з найвіддаленіших міст і сіл. Надсилали свої кошти (хто скільки міг – здебільшого по одному гульдену, а то й менше) священики, вчителі, військові, чиновники, семінаристи, селяни. Не залишились осторонь навіть поляки й австрійці [Чарнецький 1934: 17 – 18].

Урочисте відкриття театру розпочалося вранці 29 березня (10 квітня – за новим стилем) 1864 року з богослужіння в Успенській церкві, яка була повністю заповнена людьми. Це був справжній всенародний форум, на який зібралась інтелігенція не тільки зі Львова, а й багатьох інших західноукраїнських міст. Продовжилось свято вечором (о $19^{30)}$ у Народному Домі за участі намісника Галичини графа Менсдорфа та інших можновладців. Омелян Огоновський спеціально для цієї події написав віршовану промову (пролог), яку з великим пафосом виголосив зі сцени студент Л. Бучацький. У промові згадувалось і про нелегку долю українського народу, і про його «пробудження», а головне, про першочергові завдання новоствореного театру. Як зауважує історик галицького театру С. Чарнецький, «від вірша ще й сьогодні (через 70 років потому – А. Н.) віє духом відродження, свіжості, молодої віри». Закінчувався твір подякою Ю. Лаврівському – людині, що доклала значних зусиль задля організації у Львові українського театру [Чарнецький 1934: 27]. Місцева преса трактувала цю подію як початок нової, більш якісної ери не тільки в культурному житті Галичини, а і в історії західноукраїнського народу загалом.

Першу західноукраїнську трупу очолив Омелян Бачинський, галичанин за походженням, який працював до цього у театрі в Житомирі. Для першої вистави було обрано «Марусю» – мелодраму на три дії Олександра Голембйовського, створену на основі однойменної повісті Г. Квітки-Основ'яненка. Музику для спектаклю написав В. Квятковський – директор оркестру волинського дворянського театру.

За словами С. Чарнецького, що спирався на рецензії у тогочасних західноукраїнських, польських і німецьких виданнях, вистава «перейшла всякі очікування». Актори грали бездоганно. «Царівною вечора» була, поза сумнівом, виконавиця головної ролі Теофілія Бачинська – дружина директора театру [Чарнецький 1934: 29].

Оскільки всі бажаючи не змогли потрапити на спектакль, за кілька днів його повторили. Окрім «Марусі», були зіграні також «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Наталка Полтавка» і «Москаль-чарівник» І. Котляревського, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Бувальщина» А. Велісовського, «Кум-мірошник, або Сатана в бочці» Д. Дмитренка, «Опікунство» Р. Моха, а також деякі інші твори.

Театр фінансувала «Руська Бесіда», але частково він утримувався і за рахунок субсидій від Галицького сейму. Розпочавши з виступів у Львові, трупа досить скоро поширила свою діяльність на всю Галичину і Буковину. У свій перший театральний сезон вона побувала, зокрема, з гастролями у Коломиї, Станіславі (тепер – Івано-Франківськ), Чернівцях, Самборі, Перемишлі. «Красота української мови і чарівна сила української пісні, – зауважував І. Франко, – скрізь збуджували щирий ентузіазм не тільки між українцями, а й між поляками та людьми інших народностей» [Франко 1957: 96].

У плані розвитку національної культури, яка до цього фактично не мала власного голосу, сам факт заснування у Львові національного театру був великим прогресом. Разом із тим уже через кілька років стало зрозуміло, що в дійсності західноукраїнський театр від самого початку свого існування мав ахіллесову п'яту. Кошти, що виділяла держава для розвитку галицького сценічного мистецтва, були мізерними. Фінансування йшло через так званий крайовий виділ, котрий призначав і керівника театру, а отже, мав можливість впливати на формування його репертуару та ідейно-естетичну спрямованість. Кропивницький, який 1875 року побував у Галичині з гастролями, згадує про підготовку тут вистави за своєю драмою «Дай серцеві волю, заведе у неволю», що з великим успіхом уже пройшла на сценах театрів Східної України. У крайовому виділі, без дозволу якого п'єсу не можна було грати, твір розкритикували «*по всім швам*; радили щось переробить, щось доробить, а те місце, де Микита ремствує на бога, сказали *вичеркнуть*» [Кропивницький 1960: 234]. Власне, до постановки справа так і не дійшла.

Найбільшою хибою західноукраїнського театру була його відірваність від національних основ. Особливо показовим у цьому плані став випадок, що трапився з Кропивницьким під час його гастролей у Тернополі. Місцеві актори, як зауважує митець, незрідка переходили з однієї національної трупи до іншої: з польської до української, з української до польської або до німецької і т. ін. Мова виконавців була «неможлива: маса полонізмів і можна сказать, що актор, то й – акцент. Виконання народних творів якесь вимучене, покалічене, так ніби виконавці ніколи й не бачили народу...» [Кропивницький 1960: 233]. Але дехто з цих артистів щиро вважав, що це не вони говорять спотвореною українською мовою, а Кропивницький. «З першого ж дня пан Наторський, – провадить далі драматург, – почав говорити, що моя мова не українська, а московська». І коли на запитання співробітника газети «Діло», «якою я мовою розмовляю, я одповів: *мовою Шевченка* (курсив наш – А. Н.), – він підійняв догори брови й розвів руками. Виявилось, що він на Вкраїні не бував і мови такої, якою я говорю, не чував» [Кропивницький 1960: 112].

На чолі драматичних труп у Галичині стояли здебільшого актори польського походження. Вони, з сумом констатує Кропивницький, «бачили театр німецький, польський і не бачили українського...» [Кропивницький 1960: 114]. Репертуар галицького театру також не мав нічого спільного з життям народу, бо був в основному перекладний. Драми – з польської мови, оперетки – з французької та німецької (наприклад, «Корневільські дзвони» Планкета, «Зелений острів» Лекока, «Мікадо» Сулівана та ін.). Дія в творах відбувалася зазвичай у розкішних аристократичних салонах, замках та садах. А в основі сюжетів завжди були примітивні любовні історії різних герцогів, графів, баронів, подружня невірність у середовищі панівних класів, дрібні побутові конфлікти тощо.

Згодом в одному зі своїх листів до відомого західноукраїнського письменника й журналіста, редактора журналу «Зоря» Василя Лукича-Левицького Кропивницький висловить щире здивування, що в Галичині автори переробляють для української сцени «Корневільські дзвони», «Єлену Прекрасну», «Зелений острів», «Пташки півчі» тощо. І це в той час, коли тут немає переводів таких шедеврів, як «Ревізор» Гоголя, «Лихо з розуму» Грибоєдова, «Влада темряви» Л. Толстого, а «в німців і французів усе те є» [Кропивницький 1960: 428].

Кропивницький щиро вірить у потенціальні сили галичан і запевняє Лукича-Левицького, що і в цій частині України знайдуться актори, здатні зіграти на відповідному рівні шекспірівських героїв. «Кажете, що до творів Шекспіра нема акторів, – продовжує епістолярний діалог зі своїм західноукраїнським колегою письменник. – Правда, що це захід не малий, не легкий і не простий; тадже ж не святі горшки ліплять. У нас, в Росії, шекспірівський репертуар відбувається у багатьох великоруських трупах і непогано. «Отелло», «Макбет», «Гамлет»,

«Король Лір», «Шейлок», «Виндзорские кумушки», «Укрощение строптивой» – це такі п'єси, котрі стільки ж популярні, як і класичні твори російських авторів. Коли Англія дала: Гарріка, Ольриджіо; Італія: Россі, Сальвіні, Магді; Германія: Поссарта, Барная; Росія: Мочалова, Рибакова і інших Гамлетів, то чому ж Україна не мусить дати його?» [Кропивницький 1960: 428].

Грали в Галичині, щоправда, й твори українських авторів. Здебільшого І. Котляревського і Г. Квітки-Основ'яненка, але, як і п'єси європейських і російських письменників, перелицьовані (інколи до невпізнання) відповідно до художньо-естетичного смаку місцевої публіки, яка значною мірою знаходилася під впливом австрійського і німецького мистецтва, де в ті часи (особливо в першій половині XIX ст.) популярним був напрям під назвою бідермайєр, започаткований німецьким поетом Л. Ейхротом у циклі віршів «Бідермайєрова любов до пісні». Суть згаданого напряму, що знайшов своє втілення в літературі, живописі, архітектурі й театрі, полягає у витонченому зображенні природи, інтер'єру, побутових деталей тощо. Отож, не дивно, що деякі елементи бідермайєра позначились і на трактуванні галицькими артистами широковідомих персонажів з української класики. Кропивницький, наприклад, згадує, як виконувалась акторкою Т. Бачинською роль Наталки Полтавки: «Вона вся була уквітчана французькими квітками й широченними шовковими биндами, і не в запасці або плахті, а в куценькій до колін дамчастій спідниці, що спіднизу була підшита десятьма біленькими спідничками, немов в криноліні, у куценькому розмальованому фартушку, в панчішках та туфельках на високих закаблуках, немов причепурилася до балету «Пан Твардовський» [Кропивницький 1960: 114].

Утім, трактуванням місцевими режисерами й акторами українських драматургічних творів у дусі бідермайєра справа не обмежувалась. Сліди переробок зазвичай були набагато глибшими. Так, класична «Наталка Полтавка» після переробки І. Озаркевичем виставлялась у Галичині, як уже йшлося, під назвою «Дівка на відданню, або На милування нема силування». А в Квітчиній «Марусі», інсценізованій С. Голембйовським, героїня у фіналі не помирає, а одужує і виходить заміж за Василя. На цьому тлі вже й зовсім бачиться дрібничкою те, що у п'єсі «Шельменко-денщик» центральний персонаж із денщика був перекваліфікований Кс. Климковичем у наймита (комедія так і називалась – «Шельменко-наймит»).

У самому факті переосмислення галичанами творів інших авторів не було нічого особливого. У ті часи подібна практика була розповсюджена і на території Східної України, де у такий спосіб на основі малосценічних драм і комедій, повістей і поем було створено чимало високохудожніх п'єс, які користувалися серед глядачів неабияким успіхом. Це, наприклад, «Невольник» (за Т. Шевченком) і «Вій» (за М. Гоголем) Марка Кропивницького, «Різдвяна ніч» (за М. Гоголем) і «За двома зайцями» (за І. Нечуєм-Левицьким) Михайла Старицького. Річ у тім, що в галицькому театрі цією справою займалися зазвичай самі актори, які за заведеним дирекцією звичаєм кожен для свого бенефісу мусили пристосувати для місцевої сцени якусь нову п'єсу. Більшість із них не мали для такої творчої роботи жодних даних, а отже, й виконували її відповідно до своїх здібностей та власного бачення. Не дивно, що після цього навіть класичні твори незрідка втрачали свої художні якості і переходили в розряд примітивної театральної макулатури.

Все це, звичайно ж, не сприяло популярності західноукраїнського театру серед широких верств населення. Хоча, з іншого боку, серед галицьких акторів були й справжні таланти. Серед них – І. Гриневецький, І. Біберович. В. Плошевський, С. Стефурак, А. Витошинський, П. Кумановський, М. Романович-Рожанковська, подружжя Людкевичів тощо.

У пошуках театрального щастя актори змушені були постійно мандрувати по провінції, де дуже великою була проблема з приміщеннями для вистав. Непогані зали були лише в кількох великих містах. Таких, як Львів, Тернопіль, Чернівці. У невеличких же населених пунктах, зокрема у Дорогобужі, Кіцмані, Снятині, Заліщиках, справа доходила до того, що спектаклі інколи виставлялися навіть у конюшнях. «Перегородять половину стані, – зауважує Кропивницький, – начеплять декорації, посиплють пісочком... З одного боку за перегородкою коні ржуть, а з другого артисти співають...» [Кропивницький 1960: 114].

Відсутність коштів на пристойний гардероб для артистів та інший театральний реквізит довершує сумну картину. Характеризуючи галицький театр цього періоду, І. Франко констатував, що він багато в чому нагадував тогочасну польську провінційну трупу, де «і репертуар, і декорації, і костюми, і гра артистів – усе стояло на однаковім рівні, все було примітивне до крайності» [Франко 1957: 109]. Тримався національний театр у цій частині України в основному за рахунок великої любові до своєї культури її вірних шанувальників.

Тільки, починаючи з 1874 року, коли театр очолила талановита акторка Теофілія Романович, справи в ньому стали поступово змінюватись на краще. У трупі відтепер більше уваги приділялось і акторській майстерності, і якості репертуару, а головне – творчим зв'язкам зі східноукраїнським театром, який навіть в умовах жорстокого переслідування української культури російським царизмом відзначався значно вищим художнім рівнем, а отже, відігравав роль своєрідного еталону (а згодом і практичної школи) для галицьких артистів. Кращі представники західноукраїнського театру стали все частіше проходити своєрідне стажування в наддніпрянських драматичних трупах. Одним із таких стажерів був, зокрема, талановитий артист Іван Гриневецький, який навесні 1876 року їздив для знайомства з виконанням українських творів у трупі Д. Ізотова, де режисером і провідним актором працював М. Кропивницький. Але чи не найпершим проявом творчих контактів галицького і східноукраїнського театрів було запрошення на гастролі до Галичини на початку 1875 року щойно згаданого Марка Кропивницького, який своїм новаторським підходом до режисерської й акторської праці не тільки справив величезне враження на артистів і шанувальників місцевого театру, а і вніс свіжий струмінь у подальший розвиток всього національного театрального мистецтва в цій частині України. За словами Є. Олесницького, тоді ще учня Тернопільської гімназії, глядачі були зачаровані «ясною, звучною українською річчю, пливучою з уст одного з наймогутніших її речників. <...> Вся публіка без різниці народності була виступом Кропивницького захвачена і одушевлена. <…> «Кропивницький брав публіку приступом вже самою своєю появою, елементарною силою своєї справді козацької вдачі». В кожну із зіграних ним ролей він «вливав стілько життя і правди, що штуки віддавна нам добре знані виходили нам неначе зовсім іншими, новими, тим більше, що вплив Кропивницького слідний був на цілім персоналі театру, котрий, старався построїтись до нього так, що період той належав, безперечно, до найліпших часів у розвитку нашого театру» [Олесницький 1990: 26 – 27].

У таких непростих умовах народився і робив свої перші кроки в середині XIX століття національний професійний театр на теренах Галичини. Головною перепоною на шляху його успішної діяльності була відсутність незалежної Української держави, яка б мала опікуватися розвитком рідної культури, оскільки титульні нації, як свідчить історія, дбають передусім про свої духовні потреби.

Література: *Антонович 2003* – Антонович Д. Триста років українського театру. 1619 – 1919 та інші праці. / Дмитро Антонович. – К.: ВІП, 2003. – 418 с.; *Кропивницький 1960* –Кропивницький М. Твори в 6-ти т. / Марко Кропивницький. – К.: Держлітвидав УРСР, 1960. – Т. 6. – 672 с.; *Олесницький 1990* – Олесницький Є. Кропивницький в Галичині / Євген Олесницький // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – К.: Мистецтво, 1990. – С. 26 – 27.; *Пилипчук 2005* – Пилипчук Р. Я. Український театр / Р. Я. Пилипчук // Історія української культури: У 5 т. – К.: Наукова думка, 2005. – Т. 4. – Кн. 2. – С. 285 – 418. *Франко 1984* – Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах / Іван Франко. – К.: Наукова думка, 1984. – Т. 41. – 684 с.; *Франко* 1957 – Франко І. Про театр і драматургію / Іван Франко. – К.: АН УРСР , 1957. – 240 с.; *Чарнецький 1934* – Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині / Степан Чарнецький. – Львів, 1934. – 260 с.

В статье анализируется история создания национального профессионального театра на территории Западной Украины. Акцентируется внимание на трудностях, которые пришлось преодолевать молодому галицкому театру в условиях отсутствия Украинского государства. Отмечается, что среди основных препятствий на пути его поступательного развития была оторванность от национальных основ, что сказалось как на репертуаре коллектива, так и на манере игры артистов.

***Ключевые слова**: галицкий театр, новая эра, народные произведения, полонизмы, переработки, М. Кропивницкий.*

Алла Панасюк, асп. (Тернопіль)

УДК 821.161.2 31
ББК 83.3 (4УКР)

Жанрова своєрідність повістевого дискурсу В. Ґжицького

У статті простежується ґенеза та шляхи розвитку жанру повісті, описуються напрацювання у галузі теорії жанру повісті, значна увага приділяється розкриттю діалектики традицій і новаторства в повістевому дискурсі В. Ґжицького, з'ясовується суть, функціонування й еволюція української повісті XX століття, визначаються її типологічні ознаки.

Ключові слова: *жанр, повість, епос, проза, митець, літературний рід, літературний процес, сюжет, наратив, персонаж.*

The article discusses the genesis and ways of the development the genre of the story, describes the works in the theory of genre novels, considerable attention spared to opening of dialectics of traditions and innovation in the novel discussion by V.Gzhitskogo, it turns out the nature, function and evolution of the Ukrainian story of the XX century, determined by its typological characteristics.

Keywords*: genre, story, epic, prose, artist, literary genre, literary process, plot, narrative, character.*

До питання жанрової форми повісті зверталось чимало літературознавців. Але до одностайної думки, так і не дійшли. Одні вважають її епічним твором малої жанрової форми, другі – середнім, а треті – великим. Як зазначає О. Галич, це обумовлене її «проміжним становищем між романом і оповіданням» та відмінностями, що мають, швидше, кількісну перевагу над якісною, через простіше сюжетотворення та меншу кількість героїв [Галич 1994: 22]. Цієї думки дотримувався Іван Денисюк, акцентуючи, що обсяг відіграє не головну роль. У свій час він порівнював жанри повісті та роману і дійшов висновку, що у романі, на відміну від повісті, життя змальовується ширше, а життєвий шлях основних героїв подається у складних взаємозв'язках з багатогранним розкриттям їх характерів [Денисюк 1999: 5–6].

Повість акумулювала досвід попередніх поколінь і, набувши якісно нових рис, стала гостропроблемним жанром. Тому в кінці 20-х – на початку 30-х років вона була мобільним жанром, рухомішою, ніж роман, активно влилась у процес суспільного самопізнання. Отже, повість наділена такими жанровими ознаками, що складають суперечливе поєднання докладності у змалюванні характерів, широке моделювання різних аспектів життя в обмеженому обсязі, а також конечність-безконечність структури.

Повість – епічний прозовий твір (рідше віршований), який характеризується однолінійним сюжетом, а за широтою охоплення життєвих явищ і глибиною їх розкриття посідає проміжне місце між романом та оповіданням [Ковалів 2007, 2: 225].

Українська повість, пройшовши важкий шлях свого розвитку, в 20 – 30-х роках XX ст. знайшла себе вираженою у новій якості, що зумовило жанрову різноманітність української повісті початку XX століття. За Світланою Журбою, «українська повість 20-х років – здебільшого проблемний, багатоплановий твір, характерною особливістю якого є бажання показати життя у найрізноманітніших його виявах за допомогою заглиблення у підсвідомість індивіда, використання психологічного аналізу. Пошуки такої структури твору, яка б вражала оригінальністю проблематики, стилю та сюжету у 20-х роках привели до збагачення літературних здобутків у жанрі повісті» [Журба 2000: 82].

Такі визначення жанру поширились і на повість 50 – 70-х років XX ст. Літературознавці умовно поділяють повість на такі жанрові різновиди, як ліричні, ліро-епічні, епіко-ліричні [Тищук 1998: 19]; «описова», «екстенсивна», «органічна», «новелістична», «лірична» [Журба 2000: 82 – 83]; повість у новелах, повість-драма [Синенко 1971: 37 – 39]; романічна, морально-описова, драматична повість (М. Утьохін) тощо.

Проза означуваного періоду відбивала події революції та громадянської війни, а вони наклали свій відбиток на її змістовий та зображувальний потенціал. Політичні і психологічні умови, що склалися в країні, не давали часу для масштабних задумів, тому таку роль на себе взяла повість, як оптимальний жанр епосу з його тематичним багатством. Автори у цей заанґажований політичний період виступають проти переваг ідеології над художньою правдою, що призводить до встановлення контролю над творчістю митців. Проте поява творів Г. Михайличенка, В. Підмогильного, В. Ґжицького та інших засвідчила, що в літературу прийшли нові творчі постаті, які переконливо змальовували за допомогою гострих конфліктів особливості доби, у якій вони були змушені жити. У рамках одного жанру, стилю це було зробити неможливо, тому письменники вдавались до жанрового та стильового розмаїття, відтворюючи нові образи і переживання героїв, які бажають іти в унісон з подіями часу.

Розглядаючи специфіку повістевого жанру В. Ґжицького, зупинимось на тих жанротворчих чинниках, які є домінуючими у його художніх пошуках. Нагадаємо, що письменник увійшов у літературу, в той час, коли сталінізм застосовував репресивні заходи до митців слова, не даючи авторові вільно висловлювати свої погляди і почуття. Вульгарно-соціологічна критика вимагала від письменників оспівувати радянську дійсність та більшовицьких вождів. Унаслідок цього насаджувалась так звана теорія «еталону», «лакування» дійсності, єдиноможливим методом літературної творчості вважали соціалістичний реалізм. У таких складних умовах прийшлося В. Ґжицькому писати свої повісті. Митець змальовує образ «переродженої людини» («Муца» (1925 – 1928), «Самшитовий гай» (1956 – 1957), «Пустинний берег» (1963), «Кара» (1969). Ці твори поєднали національний колорит з експериментаторством. Наратор Ґжицького за допомогою потоку свідомості, монтажу, мозаїчної композиції, часових зміщень, асоціативного мислення змальовує персонажів своїх творів у річищі гуманістичних цінностей, що йшло у розріз із соцреалістичним каноном, який вважав людину «гвинтиком і коліщатком» великої будови соцреалізму, нівілював людське «я», неповторність особи. При цьому важливу композиційну функцію виконують візії персонажів. Наратив відзначався своєрідністю, оскільки нарацію веде наратор-усезнавець, який суб'єктивується на рівні фокалізації та наративної ситуації, що перебувають у постійних взаємовідношеннях. Модерні шукання автора у повісті відбились і на рівні її жанрово-композиційної структури. Про це свідчить широке застосування «ламаних дій», аналепсисів і пролепсисів, колективної фокалізації, візій персонажів. Інколи наратив веде гомодієгетичний наратор, тобто першоособовий оповідач. Така наративна стратегія дозволяє відтворити реальну картину того періоду та відчути колорит епохи. Час життя був складним і супуречливим. Тому автор намагався переосмислити події через оптику безпосереднього учасника чи свідка подій, будучи духовно стійким, у своїх повістях вибудовує власну історіософську модель України та, трансформуючи її на 20 – 70-ті роки, вимальовує ті труднощі життя, з якими боролись і жили українці.

У центрі повістей В. Ґжицького є не подія, а людина як виразник складної політичної та об'єктивної реальності. Окрім того, важливо, аналізуючи жанрову своєрідність, звернути увагу на застосування аналепсису (повернення у минуле), що неодмінно позначається на структурі творів. Ретроспективний погляд щодо наративної практики дозволяє побачити автора з позиції усезнаючого розповідача, наратора-усезнавця, набуває переваги гетеродієгетична наративна форма.

Важливим критерієм жанрової своєрідності є також зображення людських почуттів у всіх їх виявах: до людини, Батьківщини, чужих країв тощо. В. Ґжицький за допомогою наративної стратегії, психологізму, ліризму, романтики досяг «ефекту неупередженої розповіді про тогочасну дійсність» [Цехмейструк 2005: 209].

Існує думка, що хороший письменник – це тонкий психолог, той, хто пропустив крізь себе гаму почуттів і переживань. Отож повісті «Самшитовий гай» (1956 – 1957), «Пустинний берег» (1963), «Кара» (1969) позначені автобіографічністю, адже факти життя автора та персонажів збігаються. Так, наприклад, у повісті «Самшитовий гай» головний герой Антон Антонович Доленко асоціюється із самим автором, окремі факти із біографії персонажа збігаються із фактами біографії митця: «Антон Антонович закінчив колись природничий

факультет у Харківському університеті, любив дуже ботаніку, особливо дендрологію, тобто науку про дерева…» [Ґжицький 1958: 145]. «Доленко, звертаючись до суду, сказав: «– Я скінчив. Судіть мене, як велить закон і совість. Після двох годин судової наради було зачитано вирок «П'ять літ заслання в Північний край без поразки в правах» [Ґжицький 1958: 167].

Таким митцем був В. Ґжицький, у якого переважає ліричне начало у повістях «Муца» (1925–1928), «Самшитовий гай» (1956–1957) та «Пустинний берег» (1963). Послаблення ліричного струменю спостерігаємо у повісті «Кара»(1969). Автор починав свій творчий шлях як поет, а тому у повістях ліризм переважає над епічним началом. Прозаїк тонко змальовує «пейзажні картини, які є невіддільним компонентом композиції твору, невідривною частиною сюжету» [Калениченко 1964: 353]. Повістяр персоніфікує явища природи, олюднює їх. В. Ґжицький – природолюб за натурою та естет у душі. Для нього природа не є тлом, на якому відбуваються якісь події, вона виступає повноцінним персонажем, якому можна у всьому зізнатися, відкрити душу. Пейзаж у творі відбиває настрій персонажа, будучи контрастом чи суголосним його душевному стану.

Цілісний образ внутрішнього світу персонажа створюється завдяки вмотивованості його думок, а також застосуванням проекції на час (минулий, теперішній та майбутній). Через дизгармонію людини й світу персонаж В. Ґжицького намагається віднайти спокій у гармонії з природою. Про це вказують символічні назви творів «Самшитовий гай» (1956 – 1957), «Пустинний берег» (1963) тощо, які ми можемо трактувати, спираючись на значення ключових слів. Так, В.В.Дубічинський у «Сучасному тлумачному словнику української мови» подає такі трактування: «Самшит – бук. Невелике південне вічнозелене дерево або чарагник із дуже твердою та важкою деревиною» [Дубічинський 2006: 786], «Пустинний – безлюдний або малолюдний, порожній» [Дубічинський 2006: 743]. У складних взаємозв'язках у художньому світі повістей Ґжицького реляція природа – людина витворює особливу цілісну картину. Персонажі сягають первісних образів, тобто архетипних образів.

Ураховуючи архетипні риси українців, за Янівим, можна стверджувати про захоплення В. Ґжицьким кордоцентризмом (сердечна натура української душі), естетизмом, як носієм прекрасного, персоніфікованого образу особи, трансформованої через власне «я». Тому центральні персонажі митця наділені автобіографічними деталями, увагою до екзотичних топосів, любов'ю до мандрівної тематики. Остання категорія є суто авторською.

Звернення до екзотики по-різному відбивається у творчості митців: в одних – це причина межового розкриття теми через неглибоку проникливість у життєвий матеріал, в інших, як-от у Ґжицького – художня майстерність, милування незвичайними краєвидами зі щирим перейманням того, що зображується. Це приносить духовне, моральне та естетичне задоволення, розширює горизонт світогляду, збагачує життєвий досвід. Літературознавці дійшли висновку, що «втрата Іншого – це непоправна втрата частинки свого «я». Моральні уроки історичних конфліктів «Я versus Інший», труднощі на шляху до порозуміння, зіткнення між поширеними упередженнями і безпосередніми враженнями – такі морально-етичні проблеми, що постають перед читачами, і знаходять глибоке гуманістичне вирішення в літературній репрезентації Іншого» [Будний, Ільницький 2008: 367]. Найбільше це стосується повісті «Пустинний берег» В. Ґжицького, яка побудована на єдності суперечностей двох різних культур (світів). Автор намагається розкрити діалектику руху, суспільного та наукового прогресу і висвітлити, що не усякий прогрес та наукове відкриття є благотворним чинником і служить щастю людини. Бо людина, котра не знала цивілізації і все життя прожила у нерозривному зв'язку з природою, важко сприймає будь-яке вторгнення на свою територію, намагання когось перебудувати свідомість іншого засобами науково-технічного прогресу.

Автора «Чорного озера» захоплювала мандрівна тематика, котра водночас і розширювала творчий діапазон митця, ландшафт його творів, знайомив реципієнта з життям інших народів. Таку ж думку висловила і Ніна Калениченко: «Одним із засобів розширення меж української літератури на початку XX ст. були тематичні обрії прози, зверення до відтворення життя чи то інших країн, чи то якогось закутка, де побут, звичаї, мова, завдяки певним умовам були відмінними від загальних...» [Калениченко 1964: 366–367]. Інколи, захоплюючись мовною екзотикою, митці слова зловживали діалектизмами, чого не можна сказати про В. Ґжицького.

Його «*екзотизми*» вкраплюються у художню картину світу («с. Воя над річкою Печорою, в республіці Комі» («Самшитовий гай») [Ґжицький 1958: 167]), «Кирта – центр вугільного басейна на Печорі» («Самшитовий гай») [Ґжицький 1958: 174]), «піми, ліпти, табаки – взуття з оленячої шкури» («Пустинний берег») [Ґжицький 1963: 54]), «чум – переносне житло мешканців Півночі» («Пустиннний дерег») [Ґжицький 1963: 55]), змальовуючи життя, побут, звичаї інших народів, зберігає міру опису докладності, а тому рівень художньої майстерності у таких творах не втрачається.

Для того, аби надати творові інтимності, проникнути у внутрішній світ персонажів, що було характерним для ХХ ст., автор широко використовував різні форми внутрішнього монологу (роздуми, спогади, монологи, зізнання), пряму мову та невласне пряму мову, діалоги тощо. Щоб реципієнт зміг проникнути у психологію героя, наратор Ґжицького своє мовлення зливає із мовою персонажа і, таким чином, наближає читача до описаного, дає волю людській асоціативності, що позначається на психологізмі та ліризмі таких творів. Важлива увага приділяється зображенню драматизму життя. З цією метою наратор застосовує такий наративний прийом, як внутрішню фокалізацію, переносячи драму персонажів у психологічну площину. Через фокалізацію Ґжицький розкриває душевний стан людини. Письменник з цією метою вибирає якийсь окремий, напружений момент, внутрішній конфлікт, котрий яскраво відтінює суть душевного світу персонажа та події.

Закон концентрації та напруженості дії – один із специфічних законів драматургії. Відомо, що сюжет драми напружений, дія розвивається швидко і в гострих ситуаціях, конфліктах персонажів, котрі розкриваються безпосередньо у дії через учинки та розмови й участі у розгортанні конфлікту. Конфлікт повісті – основна рушійна сила сюжету. Це зумовило проникнення драматичних елементів у структуру повісті, драматизуючи її, змальовуючи характер персонажів у дії, через їх вчинки і самовисловлювання. У прозі початку 20 – 30-х років велике місце займають монологи, діалоги, полілоги. І це не просто розмови, не просто розповідь про щось (тобто – епос), а розмови, в котрих виявляються характери, конфлікти, боротьба і котрі характеризують розвиток дії, що наповнена драматизмом. Тільки де-не-де наратор-усезнавець включає у діалоги свої судження про обставини, серед яких відбувається дія. У цьому плані в повісті «Самшитовий гай» (1956 – 1957) В. Ґжицький майстерно моделює сюжетну лінію Антона Доленка та Ольги. Твір є взірцем повісті-драми на рівні синтезу двох родів – епосу і драми. Це зумовлено модерними засобами, до яких вдавався у прозі автор, застосовуючи елементи драми. Це впливало на посилення драматичного начала у повістях. «Важкі драматичні долі людей, гострі суспільні і психологічні конфлікти більш за все знаходять художнє втілення у драматичних формах епічного твору» [Синенко 1971: 37]. «Самшитовий гай» (1956 – 1957) є повістю-драмою не лише на рівні подієвості, плинності, діалогів, а й у розкритті любовної проблематики. Твір В. Ґжицького інтерпретується як драма-розлука: остаточна чи тимчасово невирішена. Як правило, наратор відтворює драму «одну на двох», змальовує безпорадну розлуку людей, котрі кохають один одного, але в силу тих чи інших обставин (зовнішніх чинників) і них самих (внутрішніх, особистісних), не можуть бути разом.

Ще однією рисою жанротворчості В. Ґжицького є особливе творення художнього образу людини, що змінювався упродовж усієї історії картини світу. Якщо у XIX ст. переважав детальний портрет персонажа («Маруся» Г. Квітки-Основ'яненка), то тепер «з докладного, скрупульозно точного відтворення його зовнішніх рис, одягу автори дедалі більше переключають увагу на внутрішній світ, сферу почуттів, суспільні погляди» [Кухар-Онишко 1985: 86].

Персонажі письменника – патріоти своєї держави, самодостатні особистості. Малюючи їхню зовнішність, наратор-усезнавець звертає увагу на характер їхніх почуттів і переживань, щоб глибоко висвітлити психіку персонажа, який є інтровертом.

Персонажний світ В. Ґжицького – це не лише дорослі люди, а й діти, розум котрих не поступається дорослому. В. Ґжицький не вперше звертається до образу творчих людей, персонажів його творів: це – художники – пейзажисти (роман «Чорне озеро»), редактори та актори («Самшитовий гай»), вчені-геологи («Пустинний берег»), а також образи розумних дітей, які не обмежуються знанням свого, а й чужого. Яскравим прикладом останнього є повість

«Пустинний берег» (1963), в якій головні персонажі – Сашко та Юрко – діти, в образах котрих автор поєднав триєдиний хронотоп: минуле, теперішнє та майбутнє, змалювавши їхню працю, дружбу, мрії та різноманітні пригоди.

Будучи письменником-модерністом, В. Ґжицький у своїх повістях звертається не лише до традицій українського письменства, а й до філософії, тобто філософського осмислення буття людини. Адже його персонажі замислюютья над добром і злом, правдою і кривдою. Розв'язуючи проблему сенсу буття людини, її призначення у цьому світі, духовності, наратор-усезнавець звертається до екзистенціальних мотивів, що є категорією філософії. «Кара» (1969) зразок відбиття філософії екзистенціалізму на долі головного персонажа Василя Мезенцева. У ній важливу композиційну роль відіграє його моносповідь, мозаїчність (монтажність) композиції, а дійсність моделюється у триєдиному вимірі: ліричному, епічному і драматичному. Екзистенційність у письменника пояснюється проблемами життя і смерті під час і після Другої світової війни. Розповідач пізнає персонажів у важкий час зародження нового життя, моделює ситуації, котрі повною мірою розкривають проблему призначення людини у цьому жорстокому світі. Для цього письменник заглиблюється у їх «внутрішній світ і через їх соціально зумовлені думки, почуття, настрої» показує, як події війни вплинули на долю та життя персонажів [Журба 2000: 11]. Події недавнього минулого «породили нову особистість, людину з розколотою, роздвоєною психікою» [Журба 2000: 11]. Оксана Філатова зауважила, що «процес психічного розчеплення (роздвоєння), як засвідчує досвід наукових студій, особливо гостро актуалізується під впливом зовнішніх детермінацій у кризові моменти історичного та соціокультурного розвитку, важливим предикатом яких стає порушення іманентної системи онтологічних та аксіологічних цінностей, спродукованих практикою людського буття» [Філатова 2010; 194]. Таким є персонаж повісті «Кара» (1969) Василь Мезенцев, що, спокусившись вірою свого дядька Гарасима, зрадив Батьківщину, родичів та друзів, а тим самим і самого себе. Через це зазнав величезних душевних мук, які згодом переростають і у фізичні. Прозаїк за допомогою психоаналізу розкриває не лише характер персонажа, а й визначає психолого-філософський зміст твору, спонукає реципієнта міркувати над проблемами віри і зневіри, життя і смерті, обов'язку і страху тощо. Психологізм відкидає подієвість, бо тут важливо показати «психологічне підґрунтя, відтворення того, як зовнішні чинники позначаються на почуттях персонажів, на плинності й зміні їх настроїв та переживань» [Журба 2000: 15]. За словами С.Журби, автор у повісті розкриває «мотив фанатичної віри й утрачених ілюзій», проте його персонаж не губить віри у краще життя, хоча морально та духовно був зламаний.

Твір побудований на однолінійному сюжеті. Автор робить спробу на прикладі одного персонажа показати долі багатьох таких, як він. На психологічну вмотивованість дій і вчинків Василя Мезенцева наратор накладає дві сюжетні площини. Аналепсис розкриває першу площину, з якої рецепієнт довідується про те, що страх і віра дядька Гарасима під час війни змусили Василя сховатися від служби, і як реальність-сучасність (Василя покарано самотністю) розкриває другу площину, котра психологічно важча, бо висвітлює духовну розплату персонажа за зраду Батьківщині, а сумістити дві реальності – завжди важко, оскільки минуле завжди буде переслідувати сучасне і майбутнє. Таким чином, наратор намагаєтьмя залучити реципієнта до співпраці та власних роздумів, що є модерним вирішенням проблеми. Підкреслимо синтез ознак лірики й епосу, що у повісті поєднується із драмою, усе відбувається на духовному рівні, на відміну від повісті «Самшитовий гай» (1956 – 1957).

Внутрішній конфлікт «Кари» (1969), ілюзія спасення вірою призводять до самотності персонажа у тайзі, що є стрижнем твору. Таких, як Василь Мезенцев, «пізніше назвуть «втраченим поколінням» [Журба 2000: 17]. Але самотність у М. Ірчана, за С. Журбою, «цілком виправдана» [Журба 2000: 17], проте у В. Ґжицького – ні.

Таким чином, на підставі аналізу повістевого доробку В. Ґжицького доводимо, що жанровою своєрідністю його повісті є поєднання реалістичної традиції з модерними творчими пошуками, що дало можливість йому представити у новому ключі повістеву форму нарації. Внаслідок таких наративних шукань письменника з'явились нові жанрові інваріанти прозових творів. Зокрема, один твір може містити ознаки різних жанрових структур: любовної повісті,

повісті-драми, екзотичної повісті, пригодницької («Самшитовий гай») (1956 – 1957); соціально-психологічної («Кара») (1969); екзотичної та пригодницької («Пустинний берег») (1963).

Результатом поєднання національної традиції та експерименту стало те, що повістеву творчість пронизує образ «переродженої людини» та «потрібних людей». Для цього автор вдається до модерних засобів нарації: монтажу, часових зміщень, асоціативного мислення, потоку свідомості, використання 3-особової форми нарації. На рівні жанру та композиції використовує «ламану дію», аналепсиси та пролепсиси, фокалізацію та візії персонажів. Їхня духовна сфера спрямована у всіх напрямах: змальовано любов до Батьківщини, різні випробування, враження від екзотики (чужого). При цьому автор є хорошим і мудрим психологом, як і його персонажі. Як природознавець В. Ґжицький не оминув і поняття естетичного. Пейзаж, котрий в автора персоніфікується на екзотичну тематику, є засобом пізнання через «чуже» істинно «свого».

Отже, в усій системі наративного дискурсу повістевої творчості митця домінують реальність, психологізм та філософічність. Зокрема остання категорія виявляється більшою чи меншою мірою у різних творах автора. Такий спосіб мислення простежується на всіх рівнях художньої тканини повістей В. Ґжицького.

Акумуляюючи досвід своїх попередників – І. Франка, В. Стефаника, М. Черемшини, О. Кобилянської та інших, В. Ґжицький утверджує у своїй творчості модерну стильову манеру письма, де вдало поєднується формування людини у її духовних пошуках і зв'язках з іншими людьми та триєдиний дискурс, що концентрує минуле, теперішнє і майбутнє. Повістяр застосовує традиційну й модерну сюжетно-композиційну організацію творів, змальовуючи ідилічні й реалістичні картини життя персонажів. Автор моделює їхній світ, удаючись до традиційного сюжету, фабули, образів-символів. Композиція повістей В. Ґжицького витримана не у класичному стилі, а у модерно-класичному, оскільки митець вдається до аналепсисів та пролепсисів, тобто наповнює світ часо-просторовими прийомами, перенесенням персонажів із теперішнього у минуле та майбутнє, застосовуючи розмаїті видіння тощо.

Література: *Будний 2008*: Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство / Будний В., Ільницький М. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська акамедія», 2008. – 430с.; *Галич 1994*: Галич О. Роди та жанри літератури: Рівне: РДПІ, 1994. – С. 62.; Ґжицький Гжицький 1958: Повернення: Оповідання і повість / Ґжицький В. – К.: Рад. письменник, 1958. – 230 с.; Ґжицький Ґжицький: Кара: повість / Ґжицький В. // Жовтень. – 1969. – № 3. – С. 46 – 4.; *Ґжицький* 1969: Ґжицький В.: Кара: повість / Ґжицький В. // Жовтень. – 1969. – № 4. – С. 21 – 47.; *Ґжицький* Ґжицький: Пустинний берег (повість для юнацтва) / Ґжицький В. – Львів: Каменяр, 1963. – 96 с.; Денисюк 1999: Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / Денисюк І. – Львів: Академічний Експрес, 1999. – 280 с.; *Дубічинський:* Дубічинський В.В. Сучасний тлумачний словник української мови: 65000 слів / За заг. ред. д-ра філол. наук, проф. В.В.Дубічинського – Х.: Школа, 2006. – 1008 с.; *Журба:* Журба С. Художній світ української імпресіоністичної повісті 20-х років XX століття / Журба С. – Тернопіль: Астон, 2000 – 120 с.; *Калениченко 1964*: Калениченко Н.Л. Українська проза початку XXст. / Калениченко Н.Л. – К.: Наукова думка, 1964. – 450 с.; Ковалів 2007: Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія: у 2-х томах. Т.2 / Автор – укладач Ю.І.Ковалів. – К.: ВЦ Академія, 2007. – 624 с.; Кухар-Онишко 1985: Кухар-Онишко. Індивідуальний стиль письменника: Генезис. Структура. Типологія / Кухар-Онишко – К.: Вища школа, 1985. – 172 с.; *Синенко:* Синенко 1971: Синенко В.С. О повести наших дней / Синенко В.С. – М.: Знание, 1971. – 48 с.; *Тищук 1998*: Тищук Т. Жанрове визначення повісті як проблема/ Науково-методичне видання / Тищук Т. – Луцьк: ВДУ, ВАД, 1998. – 29 с.; *Філатова* Філатова 2010: Український роман 20 – 30-х років XX століття: типологія авторської свідомості: монографія / Філатова О.С. – Миколаїв: Іліон, 2010. – 485 с. *Цехмайструк 105*: Цехмейструк М. Жанрова своєрідність книг Уласа Самчука «На білому коні» та «На коні вороному» / Цехмейструк М. // Наукові записки ТНПУ. Серія: Літературознавство / За ред.М.П.Ткачука, – Тернопіль: ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2005. – Вип. XVII. – 382 с.

В статье прослеживается генезис и пути развития жанра повести, описываются наработки в отрасли теории жанра повести, значительное внимание уделяется раскрыты диалектики традиций иноваторство в дискурсе повести В.Гжицького, выясняется сущность, функционирование и эволюция повести XX века, определяются ее типологически приметы.

***Ключевые слова**: жанр, повесть эпос, проза, художник, литературный род, литературный процесс, сюжет, наратив, персонаж.*

О. В. Руда (Харків)

УДК 821.161.2: 929 Баранович
ББК 83.3 4 УКР

Іспанські виміри художнього світу поетичноїзбірки «Żywoty świętych» Лазаря Барановича

У статті проаналізовано вияви впливу творів іспанських містиків св. Ігнатія Лойоли, св. Терези Авільської та св. Йоана від Хреста на художній світ поетичної збірки Лазаря Барановича «Żywoty świętych». Порівняльний аналіз здійснено на різних рівнях – формальному (духовні вправи як композиційний чинник окремих поезій) та змістовому (спільні мотиви у творах містиків і в поезії Лазаря Барановича). Розглянуто основні напрямки літературознавчої рецепції щодо впливу іспанської містики на українську культуру в цілому та на українське літературне бароко зокрема.

Ключові слова*: бароко, Лазар Баранович, «Żywoty świętych», іспанська містика, св. Ігнатія Лойола, св. Терези Авільська, св. Йоан від Хреста, художній світ.*

The influence of Spanish mystics' works in the artistic world of poetic collection by Lazar Baranovich «Żywoty świętych» are analyzed in the article. There are Saint Ignatius of Loyola, Saint Teresa of Ávila and Saint John of the Cross. The comparative analysis has different levels – formal (spiritual exercises as a composite factor of some poems) and semantic (common motifs in the works of mystics and the poetry of Lazar Baranovich). The main things of the literary reception concerning influence of Spanish mysticism in the all of Ukrainian culture and in Ukrainian baroque literature partially are considered.

***Key words:** baroque, Lazar Baranovich, «Żywoty świętych», Spanish mysticism, Ignatius of Loyola, Saint Teresa of Ávila, Saint John of the Cross, artistic world.*

Епоха Бароко була багата на духовні пошуки. На думку Пурра, починаючи з Відродження, можна простежити «прагнення кожної нації обрати свій шлях, який би відповідав її духу, мові та релігії» [цит. за 11]. У цьому контексті цікавими є спостереження деяких дослідників (В. Вздульської, С. Журавльової, архієпископа Ігоря Ісіченка) над впливом іспанської містики на українське літературне бароко, а також над спорідненістю іспанської та української духовності цього періоду.

Так, архієпископ Ігор Ісіченко простежує схожість між медитативними вправами о. Ігнатія Лойоли та східним досвідом «розумової молитви», а також між реформами св. Терези Авільської, її прагненням повернутись до джерел кармелітської духовності, та відновою монашества в православних країнах Східної Європи і Близького Сходу в XVI – XVII ст. [Ісіченко, 6]. Світлана Журавльова виявляє ознаки впливу іспанського містицизму в поезії свт. Іоана Максимовича, спираючись на ймовірність безпосереднього знайомства поета-агіографа зі спадщиною містиків, а також з книгою «Żywoty świętych» отця-єзуїта Петра Скарги [3]. Валентина Вздульська, аналізуючи спільні мотиви української та іспанської містичної поезії XVI – XVII ст., доходить висновків, що йдеться не про літературні взаємовпливи, а «про незалежне одне від одного виникнення подібних явищ на певних етапах розвитку культур, обумовлене спільними витоками» – Святим Письмом і містичним богослов'ям [Вздульська, 8].

Метою нашої статті є компаративний аналіз творів іспанських містиків («Духовні вправи» св. Ігнатія Лойоли [Лойла 2006], «Внутрішній замок» св. Терези Авільської [Тереза 2014], «Сходження на гору Кармель» і «Темна ніч» св. Йона від Хреста [Йоан від Хреста 2012]) та поетичної збірки українського поета-агіографа Лазаря Барановича «Żywoty świętych» [Baranowicz 1670] на мотивному і структурному рівнях.

«Духовні вправи» св. Ігнатія Лойоли увібрали в себе чималий досвід попередників. Зокрема, можна говорити про твори «Наслідування Христа» Томи Кемпійського, «Життя Христа» Лудольфа Саксонського, «Книга вправ» абата Сіснероса Монтсератського як про

джерельну базу книги св. Ігнатія Лойоли. Штефан Кіхле, автор біографічного нарису про святого, наголошує на тому, що головною метою духовних вправ слід вважати поглиблення стосунків людини з Богом через роздуми, споглядання і молитву [Літанія: 87]. Книга вправ побудована як практичний посібник для духівників і реколектантів. Як зауважує Віллі Ламберт SJ, «під час читання книги складається враження про сухі та схематичні реколекції. Іноді її порівнюють з книгою рецептів, оскільки і там, і там ситими стаємо не від прочитання порад, а від приготованого» [Lamberit 1670: 32 – 33].

Схематизм виявляється насамперед в однаковому розташуванні етапів кожної духовної вправи: прийняття пози, молитва перед початком, читання відповідного певному тижню реколекцій уривка зі Св. Письма, уявлення біблійної сцени, ототожнення себе з дійовими особами, прикінцева молитва, записи спостережень над собою.

Аналіз композиції окремих агіографічних віршів Лазаря Барановича зі збірки «Żywoty świętych» дає підстави говорити про їхню спорідненість з побудовою духовних вправ. Звісно, на відміну від св. Ігнатія Лойоли, Лазар Баранович керується насамперед особливостями канону східного типікону: біблійні події в межах поетичного циклу про земне життя Ісуса Христа він розташовує не за євангельським розвитком подій, як це робить св. Ігнатій Лойола, а відповідно до церковного календаря.

Однак вірші об'єднуються між собою в цикл не тільки за тематичною схожістю, але й за композиційною. Для прикладу розглянемо побудову кількох агіографічних поезій із циклу «O pierwszym żywocie Swiętym nad Swiętych, Ktory o Sobie: Ja jestem żywot». Так, поезія «O Obrezaniu Panskim» побудована на основі двох біблійних подій (обрізанні Христа та наданні Йому імені Ісус), коротко описаних євангелістом Лукою: «Коли ж виповнились вісім день, щоб обрізати Його, то Ісусом назвали Його, як був ангел назвав, перше ніж Він в утробі зачався» [1: Лк. 2:21]. Показово, що Лазар Баранович спирається саме на цей стих як матеріал для поезії, а не на зачало, яке читається в день Обрізання Господнього і яке містить, крім цього, сюжет про юного Христа в Єрусалимському храмі, а також Заповіді Блаженства.

Натомість поет пропонує читачеві зосередитись лише на спасительному сенсі обрізання Господнього та імені Ісуса. Такий відбір матеріалу повністю збігається з деякими настановами св. Ігнатія Лойоли, які стосуються четвертого тижня духовних вправ. Пропонуючи серед інших тем сюжет про обрізання, святий Ігнатій виділяє три пункти для споглядання і розважання під час реколекцій: «*Пункт перший.* Дитя Ісуса обрізали. *Пункт другий.* «Назвали Його Ісус – ім'я, що надав був ангел, перше, ніж Він зачався в лоні». *Пункт третій.* Дитя повернули матері, яка страждала, побачивши кров, що текла з ран її Сина» [Лойла 2006: 101].

Перший і третій пункти, запропоновані святим Ігнатієм, суголосні першому віршеві поезії «O Obrezaniu Panskim», побудованому довкола концепту крові: кров, яку Христос проливає на восьмий день від народження під час обряду обрізання, поет трактує як початок заколення Агнця і вказує на те, що цей процес жертвопринесення завершиться також кров'ю, яку символічно уособлюють образи саду, стовпа і хреста. Об'єднує Христове кровопролиття в дитячому і в дорослому віці їхнє спасительне призначення: Христос «для нас, людей, і для нашого спасіння зійшов з небес, і тіло прийняв від Духа Святого і Марії Діви, і став чоловіком» (четвертий член Символу віри) [З вірою і любов'ю. Молитовник 20104: 7].

Тема другого пункту ігнатіанських роздумів дослівно взята з Євангелія та розгорнута в наступних двох віршах поезії Лазаря Барановича «O Obrezaniu Panskim» («Imie IEZVS zbawienne» та «Do imienia Zbawiciela»). Проте поет у цій частині не розмірковує над біблійними словами, а одразу пропонує читачеві надійний шлях до спасіння – Ісусову молитву. Парадоксальним чином Лазарю Барановичу вдається поєднати роздуми про спасительний зміст Ісусового імені, характерні для східної духовності, літанію до Ісусового імені, поширену в західному християнстві, та навіть античний образ Фенікса. Переважають, проте, у цих віршах молитовні звернення до Господа з проханням про спасіння як від імені всіх людей, так і від власного імені.

Коротка літанія, якою завершується вірш «Imie IEZVS zbawienne» («*Jmie te IEZVS Pokarmem Głodnemu, / IEZVS Napoiem ſłodkim Pragnącemu./ IEZVS Choremu pewne Vzdrowienie, / IEZVS Smętnemu pewne Pocieſzene. / IEZVS Umarłym od grobu Powſtanie, / Vmrzemy wſzyſcy,*

wſzytkich Wſkrześ nas Panie» [13: арк. 20] [*тут і далі в посиланнях на збірку «Żywoty świętych» збережено особливості авторського правопису, – О. Р.*]), перегукується як з традиційною Літанією до Пресвятого Імені Ісусового (для порівняння: «Сину, Відкупителю світу, Боже, помилуй нас!» [9] та «…*IEZVS Umarłym od grobu Powſtanie, / Vmrzemy wſzyſcy, wſzytkich Wſkrześ nas Panie*» [Baranowicz 1670: 13: арк. 20]), так і з одним із житій, написаних о. Петром Скаргою, «Żywot Świętego Świętych Pana naszego Jezu Chrysta a zwłaszcza o Jego obrezaniu i oktawie narodzenia, i o nowem lecie». Вплив книги «Żywoty Świętych» о. Петра Скарги на поетичну збірку Лазаря Барановича з однойменною назвою заслуговує на окреме дослідження, проте принагідно зауважимо, що автор-єзуїт в статті до свята Обрізання Господнього, як і Лазар Баранович, зупиняється на спасительному сенсі Ісусового імені: «Będzie tobie JEZUS… w smutku pocieszeniem, w ucisku wybawieniem, na wojnie zamkiem, w pogonieniu ucieczką, w nocy strażą, w drodze błędnej wodzem, w potopie portem, we wszystkich przygodach obroną, a nakoniec przy śmierci pociechą, i przy ostatniej godzinie wieczną zapłatą» [15: 22]. Окрім цього, цілком імовірно, що саме через запозичення з книги о. Петра Скарги, який належав до ордену єзуїтів, поет переймає і характерний автору досвід ігнатіанської духовності.

Останній вірш «Zbawicielowi to kozdy niech mowi» в поезії «O Obrezaniu Panskim» Лазаря Барановича взагалі побудований як особиста молитва про власне спасіння з короткими роздумами про неможливість спастись без Христа і Його імені. На противагу образові Агнця, призначеного на заколення, яким розпочиналась поезія, наприкінці з'являється образ Пастиря, якого поет просить про турботу за всіх, хто шукає Господа. Зауважмо, що поєднання роздумів і молитви – характерна риса духовних вправ св. Ігнатія Лойоли, на яку поет орієнтується в більшості агіографічних віршів.

Ще одна поезія з циклу про земне життя Христа – «O Krzszeniu Panskim» – розвивається на основі біблійної події («*Krzscićsie przychodzi do Swiętego Jána,/ Pan Christus nago v Rrzeki Jordaná*» [13: арк. 22]) через детальний опис місця дії (річки Йордану) і біблійної особи (Йоана Хрестителя) до узагальнених роздумів про значення Христового хрещення. Така композиція суголосна настановам св. Ігнатія Лойоли щодо основних етапів духовних вправ. Зокрема, для розважання (дискурсивної мисленної молитви, яка побудована на використанні розумових здібностей) святий Ігнатій часто пропонує витворювати в уяві певне місце: «…таке витворення полягатиме у тому, що ясно і чітко уявимо собі місце, де відбулася подія, яку хочемо споглядати, приміром, храм або гору, де перебуває Ісус Христос чи Пресвята Діва, відповідно до теми розважання» [10: 46]. Після відтворення місця святий Ігнатій радить звернутись до Господа з проханням, відповідним для теми розважання. Під час відтворення в уяві певних біблійних осіб, слід «дивитися на них, споглядати їх і з усією можливою пошаною та благоволінням прислуговувати їм у їхніх потребах так, наче ми там справді присутні. Опісля ж заглибитись у роздуми, щоби почерпнути з цього якусь користь» [Лойла 2006: 63].

Лазар Баранович в поезії «O Krzszeniu Panskim» використовує (свідомо або під впливом інших творів) духовні настанови св. Ігнатія Лойоли, часто, але меншою мірою, ніж зазвичай вдаючись до принципів консептивної поезії. Так, річка Йордан уявляється поету гостиною, яка з вдячністю приймає в собі Христа, а Голос з Неба повинен спонукати до більшої старанності в поведінці з Гостем: «*Jordań Wielkiego Goscia ma v siebie. / Zayzrzą Jordanu tego ſzczęscia w Niebie. / Aby go Jordan z ochotą przyimował, / Cziy Syn? Bog Ociec z Nieba intonował*» [Baranowicz 1670: арк. 22]. Розважаючи над особою Йоана Хрестителя, Лазар Баранович зосереджується насамперед на його смиренні, підсумовуючи: «*Ze ręka do Nog Panskich się zniżyła, / Przeto nad Głowę Panską wywyſzſzyła*» [13: арк. 23]. Якщо для Йоана Хрестителя Йорданська вода стала втамуванням спраги («*Ján się w Pustyni bawił suchotami, / Na Jordanie się odwiłża wodami*» [Baranowicz 1670: 3: арк. 23]), то для самого поета вона – очищення від гріхів: «*Jordanską wodę gdy Pan na mię leie, / Czarny grzechami nad snieg wybieleie*» [Baranowicz 1670: арк. 23].

Другу частину вірша під назвою «Iordan rzeka omyła Człowieka» на противагу першій поет повністю будує на основі концепту води, використовуючи як художній матеріал не лише образну систему свята Хрещення Господнього (образи Йордану, Івана Хрестителя), але й інші євангельські образи, пов'язані з концептом води (крові, сліз тощо). Серед останніх, зокрема, кров немовлят, які загинули з наказу Ірода, ловецькі сіті учнів, сльози Марії Магдалени.

Загалом можемо резюмувати, що віршовий цикл Лазаря Барановича «O pierwszym żywocie Swiętym nad Swiętych, Ktory o Sobie: Ja jestem żywot» своєрідно поєднує в собі як засади духовних вправ св. Ігнатія Лойоли, так і особливості консептивної поезії. Такий формально-змістовий синтез дозволяє автору досягнути подвійної мети: надати книзі душепастирського характеру та водночас не позбавити її естетичної виразності. Цю тезу підтверджують також слова зі збірки: «*Co do Czytánia tylo ſię podáło, / Coby Zbawieniu Duſz náſzych przyſtáło*» («Do czytelnika») [Baranowicz 1670: арк.6] та «*Moy Język piorem prędkiego piſárza,/ Co raz tym więcey mądroſci przyſpárza*» («O Spotkaniv Panskim od Symeona Sprawiedliwego») [Baranowicz 1670: арк.28].

Прп. Тереза Авільська відома як реформаторка Кармелю та Вчитель Західної Церкви. Її вчення викладене у творах «Книга мого життя», «Шлях до досконалості» та «Внутрішній замок». Як зауважує Дж. Омен, «праці св. Терези мають практичний і описовий, а не теоретичний і пояснювальний характер. В них містяться цінні психологічні інтуїції, взяті з особистого досвіду та зі спостережень за поведінкою інших» [Омэн 1994]. Показово, що головні тези Терезиних творів близькі традиціям східного монашества. Архієпископ Ігор (Ісіченко) пояснює таку суголосність особливостями аскетичного пошуку прп. Терези, її прагненням повернутись «до джерел кармелітської духовності, до первісної суворості уставу. А отже – до близькосхідних витоків ордену, так тісно пов'язаних із візантійською та сирійською традицією» [Ісіченко1999: 5]. Дослідник також висловлює впевненість у тому, що твори прп. Терези читались у колах митрополита Петра Могили та єпископа Лазаря Барановича.

Цю тезу підтверджує і порівняльний аналіз творів прп. Терези та поетичної збірки «Żywoty świętych» чернігівського владики. Позаяк кармелітська духовність, яку відроджувала прп. Тереза, за своєю суворістю та принципами досягнення досконалості схожа зі східним монашеством, то це створює труднощі у відокремленні духовних джерел тих агіографічних віршів Лазаря Барановича, в яких йдеться про пустельників і монахів. Проте з огляду на чисельність видань творів прп. Терези Авільської польською мовою та латиною протягом XVII ст. (243 видання) та в цей же час брак популярних видань про східне монашество можемо припустити, що увага поета до аскетичного шляху святих, їхнього молитовного життя перейнята насамперед з творів прп. Терези. Крім цього, звісно, незмінним орієнтиром у багатьох віршах залишається однойменна книга о. Петра Скарги, хоча життєписи східних монахів у ній представлені меншою мірою, ніж інших святих.

Найбільшою чеснотою, на думку прп. Терези, слід вважати послух. Навіть написання книги про молитву вона визначає як «завдання, покладене на мене силою послуху» [Тереза 2014: 29]. В агіографічному циклі Лазаря Барановича «O świętych pvstelnikach y zakonnikach wyznawcach y innych sprawiedliwych» послух стає не лише характерною рисою багатьох образів, але й частиною консептивної гри. Так, вустами прп. Антонія Великого поет висловлює думку, що диявола може перемогти лише покірна людина: «*Widziáł Antoni, że szátan na swiećie / To tylo czynim na lud śieći plećie; / Pytáł ſię: komu śieć czárta nie ſzkodzi? / Odpowiedziáno, kto Pokornie chodzi*» [Baranowicz 1670: 13: арк.332].

Не менш важливим для досягнення досконалості, переходу з однією оселі в іншу у внутрішньому замку душі є смирення. Прп. Тереза радить «звертати свій погляд на Христа, наше найвище добро, і на його святих» для того, щоб учитись у них справжньому смиренню [Тереза 2014: 41]. Крім цього, реформаторка Кармелю зізнається, що читання книг про святих приносило їй велику втіху та надихало на славослів'я. Схожу позицію простежуємо і в Лазаря Барановича, який навіть за епіграф до поетичної збірки бере слова зі 150-го псалма «Хваліть Бога у святих Його». Переймати чесноти святих автор пропонує і царевичу Федору Олексійовичу, поетичне послання до якого подано на початку книги, і читачам, і навіть самому собі. Особливо поет виділяє святих, які були монахами, називаючи їхнє життя ангельським: «*Wielbim was Swięći, żeście Zakonńiki, / Zyć nauczyli, iak Anielſkie ſzyli*» [Baranowicz 1670: арк.334]. Смиренним проханням святих про вибачення за сміливість у написанні книги завершується поетична збірка «Żywoty świętych»: «*Dziwny Bog w Swiętych iego Cuda chwále, / Na modły wáſze Swięci spuſzczam cále. / O tęż tu miłość proſze Czytelnika, / Niebyłem godzien rozwiązać rzemyka / Swiętemu: á ia y piſáłem smiele / Onim, grzeſzyłem na Duſzy y ciele*» [Baranowicz 1670: арк.408].

Молитву прп. Тереза називає брамою внутрішнього замку. Вона зауважує, що мисленна молитва має переважати над усною, незважаючи на потік думок, який може вирувати в голові під час молитви, і в жодному випадку не залишаючи розпочатої духовної справи, щоб не догодити в такий спосіб дияволу. На думку Лазаря Барановича, хрест і молитва – головні елементи духовної боротьби прп. Антонія Великого: «*Kazáł ſię Krzyża trzymać y Midlitwy, / Ják nayoſtrzeyſey broni do tey bitwy*» [Baranowicz 1670: арк.332]. Молитву Феодосія-пустельника поет вводить у складну гіперболічну конструкцію, в якій благочестиве життя Феодосія вивищується над природою пустелі: «*Nie ták wniey lube było Ptáſząt Pienie, / Jako do Boga Swiętego Modlenie*» [Baranowicz 1670: арк.333]. Не раз автор звертається до святих про їхню молитву та заступництво перед Богом: «*Zmyi Modły twemi Oycże náſze grzechi, / Rácż spuścić ná nás duchowne pociechi*» (до Пахомія Великого) [Baranowicz 1670: арк.361], «*Spráw to Modłámi Jeronimie swemi, / Niech y my swiećim z Gwiazdámi waſzemi*» (до Єронима Стридонського) [Baranowicz 1670: арк.365].

Вчення прп. Терези Авільської тісно взаємопов'язане з її послідовником св. Йоаном від Хреста, автором трактатів «Сходження на гору Кармель» і «Темна ніч», зосереджених на темі прямуванні душі до Бога. Цікаво, що обидва трактати є своєрідними коментарями до вірша св. Йоана під назвою «Темна ніч», в якому алегорично зображено душу, що тікає вночі до свого Милого – Бога, орієнтуючись у темряві лише на «пломінь в серці» [Йоан 2012: 80]. Фактично головною темою трактатів є відмова від задоволення жадань. Як у прп. Терези зовнішні мури замку уособлюють тіло, а внутрішній замок – душу, так у св. Йоана «перебування душі у тілі нагадує ув'язнення в темному, тісному приміщенні» [Йоан 2012 : 93]. Звільнення від тілесного, чуттєвого є одним з етапів на шляху до злуки з Богом.

В агіографічних віршах Лазаря Барановича тема тілесного є однією з найбільш поширених. Так, в поезії «O Narodzeniv Panskim», акцентуючи увагу на двох природах Ісуса Христа – Божій і людській – і використовуючи образну систему різдвяного сюжету, автор створює метафори тіла-худобини і тіла-коня. В першому випадку він наголошує на необхідності покори, в іншому – на потребі слідувати Христу. З проханням дарувати тілесну чистоту поет звертається до Богородиці: «*Twoiey Czyſtości vdziel ciáłu memu, / Jak Ciało dałaś Słowu Wcielonemu: / Tak cieleſnego nic mię ni zaleci, / Cieleſne grzechi będę miał za smieci*» [Baranowicz 1670: арк.11]. В поезії «O Spotkaniv Panskim od Symeona Sprawiedliwego» тілом метонімічно названо людську природу Христа: «*...Słowo Boże w świecie Ciałem ſtáło, / Z Bozſtwa y Ciała iak zLiter ſkładáło*» [Baranowicz 1670: арк.28]. Натуралізм у циклі «Snop męki Krola Bolesci Iezvsa Christvsa (Tragædią Wielkopiątkową Wystawiony)» покликаний не лише викликати співпереживання та співчуття читача, але й наголосити на перемозі Христа над смертю.

Отже, однією з характерних ознак художнього світу поетичної збірки Лазаря Барановича «Żywoty świętych» є використання літературної спадщини іспанських містиків, поєднання східних і західних духовних джерел. У віршах, побудованих на біблійному матеріалі, простежуємо структурну схожість з духовними вправами св. Ігнатія Лойоли. Натомість вірші, в центрі яких – життєписи святих, розвиваються довкола тем, характерних для всіх іспанських містиків, – здобуття християнських чеснот, молитовне життя, шлях до досконалості та «злуки з Богом». Перспективним видається глибший компаративний аналіз іспансько-українських літературних зв'язків як в поезії Лазаря Барановича, так і у творчості інших поетів епохи Бароко.

Література: Біблія 2002: Біблія, або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту : [Із мови давньоєврейської та грецької на українську дослівно наново перекладена проф. І. І. Огієнком – митрополитом Іларіоном]. – К.: Укр. Біблійне т-во, 2002. – 1375 с.; Вздульська В. Р. Провідні мотиви європейської містичної поезії XVI–XVII ст. в українській та іспанській літературах / В. Р. Вздульська // Маґістеріум: зб. наук. ст. – К.: Києво-Могилянська академія, 2005. – Вип. 21: Літературознавчі студії. – С. 3 – 8.; *Журавльова*: Журавльова С. Із заходу на схід: вплив іспанських містиків на українське поетичне бароко [Електронний ресурс] / Світлана Журавльова // Богословський портал. – Режим доступу: http://theology.in.ua/ua/bp/theological_source/art/50969/.; З вірою і любов'ю / Молитовник православної родини з Псалтирем [вид. четверте]. – Харків-Київ-Львів: ПВ «Святогорець», 2010. – 575 с.; *Ісіченко:* Ісіченко І., архієпископ. Духовність Ігнатія Лойоли і релігійна культура України // архієпископ Ігор Ісіченко // День. – 1999. – № 234. – 17 грудня. – С. 21.; Ісіченко: Ісіченко І., архієпископ. Літературна

спадщина св. Терези Авільської в рецепції православної книжності / архієпископ Ігор Ісіченко // Наукові записки НаУКМА. – К., 2001. – Т. 124. Філологічні науки (Літературознавство). – С. 3–10.; *Йоан*: Йоан від Хреста, св. Сходження на гору Кармель. Темна ніч / св. Йоан від Хрест; з англ. пер. А. Маслюх. – Львів: Свічадо, 2012. – 656 с. – (Ігнатіянська серія).; *Кихле*: Кихле Ш. Игнатий Лойола. Учитель духовности: Пер. с нем. / Штефан Кихле. – М.: Истина и Жизнь, 2004. – 208 с.; *Літанія*: Літанія до Пресвятого Імені Ісусового [Електронний ресурс] / Католик. – Режим доступу: http://katolyk.org.ua/do-boga-syna/102028-2012-10-22-14-07-49.html.; *Лойла*: Лойола І., св. Духовні вправи / св. Ігнатій Лойола; з англ. пер. А. Маслюх. – Львів: Свічадо, 2006. – 248 с. – (Ігнатіянська серія).; *Омэн*: Омэнн Дж. Христианская духовность в католической традиции [Электронный ресурс] / Джордан Омэнн; пер. с англ. Н. Вакуленко. – Рим-Люблин: Изд-во Святого Креста, 1994 // Библиотека Якова Кротова. – Режим доступа: http://krotov.info/library/15_o/me/omen_00.html.; *Тереза*: Тереза з Авіли, св. Внутрішній замок / св. Тереза з Авіли; з англ. пер. А. Маслюх. – Львів: Свічадо, 2014. – 260 с. – (Ігнатіянська серія).; Baranowicz L. Apollo Chrześciański opiewa żywoty świętych. Z chwyłą ich cnoty vcho skłon z ochoty / Lazarz Baranowicz. – К.: Києво-Печерська друкарня, 1670. – 404, 14 s.; *Lambert*: Lambert W., SJ. Słownik duchowości ignacjańskiej / Willi Lambert SJ; przekład Olga Fendrych. – Kraków: Wydawnictwo WAM, 2001. – 208 s.; Skarga: Skarga P., ks. Żywoty świętych Starego i Nowego Zakonu / ks. Piotr Skarga. – T.1. – Kraków: Wydawnictwo księży jezuitów, 1933. – 564 s.

Руда Е. В. Испанские измерения художественного мира поэтического сборника Лазаря Барановича «Żywoty świętych»

В статье проанализированы следы влияния произведений испанских мистиков св. Игнатия Лойолы, св. Терезы Авильской и св. Иоанна от Креста на художественный мир поэтического сборника Лазаря Барановича «Żywoty świętych». Сравнительный анализ проводится на разных уровнях – формальном (духовные упражнения как композиционный фактор отдельных поэзий) и содержательном (общие мотивы в произведениях мистиков и поэзии Лазаря Барановича). Рассмотрены основные направления литературоведческой рецепции по поводу влияния испанской мистики на украинскую культуру в целом и на украинское литературное барокко в частности.

Ключевые слова: *барокко, Лазарь Баранович, «Żywoty świętych», испанская мистика, св. Игнатий Лойола, св. Тереза Авильская, св. Иоанн от Креста, художественный мир.*

Тетяна Скуратко, к. філол. наук (Тернопіль)

ББК 83.3 (4УКР)
УДК 821.161.2

Новаторство поетичної драматургії Івана Драча

У статті проаналізовано ідейно-естетичні пошуки Івана Драча в жанрі поеми, з'ясовано типологічну специфіку жанрової природи поем автора, їх значення в літературному процесі новітньої доби, окреслено художній наратив драматичних поем митця. Ліро-епос І. Драча розглядається в контексті розвитку української поезії XX століття.

Ключові слова: *жанр, драматична поема, ліро-епічний наратив, метафоричність, поетика, теоретичний дискурс, хронотоп, образ, сюжет, ліричний герой, художній дискурс, шістдесятництво.*

Skuratko T.M. Innovation of Poetic Drama by Ivan Drach.
The article investigates conceptual and aesthetic quest of Ivan Drach in the genre of the poem, elucidates typological nature of the specific genre of his poems by their importance in the literary process of the modern era, and outlines the artistic narration of dramatic poems by Ivan Drach.
Keywords: *genre, dramatic poem, lyric-epic narrative, metaphor, poetics, theoretical discourse, time-space, image, story, lyrical hero, artistic discourse of the Sixties.*

Помітним явищем української літератури стали драматичні поеми І. Драча. Вони виросли з його лірики і кінодраматургії, синтезувавши в собі жанрову матрицю драми, ліро-епічної поеми та деякі прикмети кінодраматургії, зокрема нанизування подій, чим досягається епічна панорамність у змалюванні світу, кінематографічні прийоми наративу: лаконічність діалогу, сегментизація дії через лаконічні сцени, ліричні відступи, перебивка кадрів О. Довженка та ін. Драматичні поеми І. Драча («Дума про Вчителя» (1982), «Соловейко-Сольвейг» (1982), «Зоря і

смерть Пабло Неруди» (1980)) становлять окрему сторінку творчості митця. У них вироблені і в основних своїх моментах сформульовані автором основні ознаки жанру, які визначають поетичну драматургію І. Драча своєрідним і помітним явищем сучасної української літератури. Митець зумів органічно поєднати жанрові ознаки ліро-епічної поеми та жанрову матрицю драми.

Передусім, драматичні поеми І. Драча сучасні за своїм звучанням, за прагненням увійти в найтісніший контакт з читачем або глядачем, «відкритістю» своїх розв'язок, напруженістю дії, зіткненням характерів та конфліктів. Аналіз жанрової специфіки драматичних поем митця під кутом зору літературної спадкоємності варто розпочати з визначального для цього жанру елемента – драматичного.

У драматичних поемах І. Драча використовується низка художніх засобів і прийомів, серед яких найважливіше місце відводиться образові-символу, алегорії, різним формам умовності. Цей жанр у художньому дискурсі поета-шістдесятника становить окрему сторінку його творчості. Драматичні поеми І. Драча порушують актуальні питання онтології людини ХХ століття, сучасні за своїм звучанням, апелюють до рецепієнта або глядача «відкритістю» своїх розв'язок.

Жанр драматичної поеми І. Драч значно модернізував: під пером цього автора вона тяжіє до романтичної окриленості, наповнена символічними картинами та образами, філософськими узагальненнями. Спираючись на традиції своїх попередників (І. Франко, Леся Українка, Олександр Олесь, І. Кочерга, О. Левада та ін.), поет запропонував свій жанровий різновид драматичної поеми. Авторська модифікація драматичної поеми відзначається новаторським характером, тісним зв'язком із культурно-історичною традицією, що спостерігається у продовженні деяких канонів жанру і впровадження художніх новацій, асоціативної будови сюжету, ліризму, а також таких рис, як метафоричність, умовність, символічність, зіткнення різних часових площин, філософічність, що виявляється у виразно концептуальному ставленні до життя, людини й світу, монізм мотивації переживання. У художньому світі драматичних поем ліричний наратор виступає суб'єктом мовлення, а ліричний герой – центральною постаттю. Ліризм є яскравою ознакою драматичних поем І. Драча. Особливо виразними є внутрішні монологи героїв, через які розкриваються онтологічні проблеми буття особистості.

Першим твором поета у цьому жанрі була «Дума про Вчителя», яку І. Драч присвятив видатному педагогові В. Сухомлинському. «Дума про Вчителя» побудована на драматизмі почуттів героя, розкритті трагізму його життя, долі. Така проблематика зумовлює складну сюжетно-композиційну організацію тексту. Поема починається з експозиції, яка складається зі «Слова до читача», «Слова до режисера», «Слова до редактора», що вводять рецепієнта в художній задум митця. Апелюючи до читача, автор розмірковує про естетичні труднощі втілення складної проблематики: адже в його концепції образ Вчителя стає всесвітньо величним («*Усі ми — тільки учні й вчителі. / Усі ми у добрі своїм і злі / Несем чийсь холод чи любов гарячу*») [Драч, 2006: 122]. Це зумовлює муки художньої творчості, оголеність образів («нагість слів»), які, відтворюючи клекіт буднів, уподібнюються «клекоту орлів». Його хвилюють «вири й нутри виховання», перед якими тьмяніє «академічність». Звертаючись до умовного адресата, поет застерігає: «*Ти не січи із своєї висоти / Хоч меч нагий, та у меча – двосічність…*» [Драч, 2006: 122]. Варто підкреслити: такі передмови були характерними для творів давнього письменства, тільки часто вони виконували функцію посвяти меценатам та видатним людям доби. Іншу комунікативну функцію відіграє «Слово до читача» в І. Драча, який прагне провести його складними колами буття ХХ ст., уводить в уявний художній світ, в котрому змагаються Добро і Зло, відбувається гуманізм і антилюдяність.

У прозовому лаконічному «Слові до режисера» автор показує подвійне життя речей і явищ. «Слово до режисера» відіграє не так композиційну, як смислову функцію, допомагаючи режисерові втілити складні задуми поета. Так, він рекомендує застосовувати умовні прийоми й символи, суміжні форми мистецтва: «Вчитель може виступати на тлі Бухенвальда. Документальні кінокадри рейху можуть бути сіллю» (До речі, фрагменти кіно застосовував ще видатний режисер Лесь Курбас у театрі Березіль у виставі за п'єсою І. Микитенка «Диктатура»).

Символічною фігурою є шкільна прибиральниця Горпина, яка, за задумом автора, «*ходить то з мітлою, то з косою – вона може бути скрізь, в усіх епізодах. На кожну зустріч Вальтера і Мар'яни вона реагує активно, але за сценою – шумом мітли, брязкотом коси, колисковою піснею*» [Драч, 2006: 123]. Символічною семантикою наділяються Душа – Хлопець з Хору, який марить зірками. Його супроводжує Хор, учасники якого тримають у руках карнавальні зорі. Серед них знаходиться Вчитель, але з гвинтівкою в руках. За інтенцією драматурга, за такими дійовими особами, зокрема Мещерським і Сидоруком, невідступно ходять Сидорова Коза, Березова Каша. При цьому вказується, що сценічну дію відтінюють удари бубна («давати бубна»). В епілозі автор радить «*звільнити з рам портрети видатних педагогів і посадити їх за круглий стіл*» [Драч, 2006: 123], використати прийом метаморфози, оживити мертвих педагогів. Словом, І. Драч вдається до модерністських засобів творення фікційного світу, до міфологічних і архетипних образів, а тому «цією фантасмагорією, показом подвійного життя речей і явищ ніби говорить нам, що за цим усім видимим, реальним у житті може ховатися значно глибший, внутрішній зміст: побачити, розкрити його – завдання поета… Символіка цих образів прозора. Така умовність для романтичного мистецтва і для її провідного жанру – драматичної поеми – не тільки прийнятна, а й узвичаєна» [Драч, 2006: 138].

У художньому дискурсі поеми «Слово до редактора» порушує важливі етико-моральні й естетичні питання. У твердженні Арістотеля підкреслюється думка про предмет мистецтва як творчий акт митця, який має змальовувати те, що «ймовірне й необхідне». В. Шіллер бажав жити і творити не в своєму часі, а в «*іншому столітті працювати для іншого*» [Драч, 2006: 123]. Автор пропонує редакторові замислитися над афоризмом-викликом А. Макаренка «*Щасливою людиною треба вміти бути*» [Драч, 2006: 123]. Активним гуманізмом пройнятий крилатий вислів В. Сухомлинського: «*Без доброти — справжньої теплоти серця, яку одна людина віддає іншій,— неможлива душевна краса*» [Драч, 2006: 123]. Це – лейтмотив твору. Твердження Вчителя про справжню душевну красу людини має концептуальний вимір. Митець вміло розкриває прагнення народного педагога виховати своїх учнів перш за все добрими людьми. В. Сухомлинський усі свої сили, знання і час віддає дітям, дбає, щоб вони стали розумними і добрими. Йому боляче, коли чує «*сотні відповідей хлопчиків на запитання: якою людиною тобі хочеться стати? Сильною, хороброю, мужньою, розумною, винахідливою, безстрашною… і ніхто не сказав: доброю*» [Драч, 2006: 123]. Педагог роздумує: «*Чому доброта не ставиться в один ряд із такими доблестями, як мужність і хоробрість? Чому хлопчики навіть соромляться своєї доброти?*» [Драч, 2006: 123]. Ці сентенції є ключем до розуміння естетичної концепції «Думи про Вчителя», зумовлюють сюжетно-композиційні лінії драматичної поеми, характер групування дійових осіб та засоби моделювання, особливості хронотопу.

Така потрійна експозиція підводить нас до основних подій твору, які відбуваються у десяти картинах з прологом та епілогом. Автор невипадково розпочинає поему «словами-зверненнями», розраховуючи на реципієнта і його реакцію на те, що зображується на сцені. Звертаючись до читача («Слово до читача»), митець прагне, щоб його твір користувався популярністю, адже саме серед них він прагне знайти однодумців, саме їм пише свої рядки: «*Читачу, мій! Тобі – мої слова*» [Драч, 2006: 122]. «Слово до режисера» свідчить про бажання автора бачити твір втіленим на сцені.

Експозицію поеми становлять слова-звернення, поетичний пролог з Автором, Хором (до речі, хорові партії були головними ще у античній літературі, де хор славив велич людини, адже саме особистість у цей час була мірою усіх речей. У давньогрецьких трагедіях обов'язковою була участь хору зі знаменитим рефреном «Дивних багато в світі див, та найдивніше з них – людина», де спочатку вів діалоги один актор, а пізніше їх кількість збільшилася до трьох), І і ІІ ведучими, І, ІІ і ІІІ голосами. Реципієнт уже з перших сторінок твору відчуває певне напруження.

У поетичному пролозі автор подає характеристику головного героя, розкриває його внутрішній світ. Тут І. Драч виявив себе вправним майстром психологічного аналізу. Образ В. Сухомлинського сповнений драматизму людської долі як окремої складової драми буття загалом: *Таж кожен вчитель – це суцільна драма. / Це вузол всіх вітрів, що дмуть зівсюди. / А*

ще такий, як Вчитель наш [Драч, 2006: 125]. І. Драч описує систему діяльності павлишинського Вчителя, пройняту високими принципами гуманізму, глибокою пошаною до особи дитини, щирою любов'ю до учнів: *А що дітей любив – то ні до кого / Він так не ставився, як до дітей; / Було щось в цьому просто дивовижне* [Драч, 2006: 122].

Наратив поеми ведеться на різних емоційних тональностях, навіть у сухувато-стриманій, суворій манері. Емоції ліричного героя приховані, але ліризм виражається через монологи, сповіді, в оповіді про трагічні події Другої світової війни, листі матері до Вчителя.

Композиційно драматична поема «Дума про Вчителя» складається з низки лірико-драматичних монологів і діалогів, у яких розкриті чотири життєві історії трагічного характеру, які становлять найвищі точки, своєрідні емоційні вершини у розгортанні драматичного конфлікту.

Закінчується поема епілогом, або, за словами автора, верховним педагогічним судом. Поет знову вдається до художньої умовності, використовує прийом метаморфози, оживляє видатних педагогів, які виступають на цьому суді. Символічними є виступи Білого і Чорного хорів, які виражають ставлення педагогів до вихованців. Воно може бути м'яким, ніжним, як Білий хор, або суворим, як Чорний. Кредом справжнього педагога, взірцем якого є В. Сухомлинський, повинна бути «*вимогливість при ніжності душі*» [Драч, 2006: 230]. Автор знову і знову наголошує, що виховувати потрібно добротою і любов'ю, а Вчитель – еталон доброти і гуманізму: *Це вчителі, найкращі наші люди,* / *Плекають нас для всіх крутих доріг* [Драч, 2006: 236].

Отже, «Дума про Вчителя» – метафоричне втілення ідеї поєднання в образі Вчителя мужності, непримиренності в боротьбі з кривдою і безмежної доброти. Назва твору метафорична, об'єднує в собі образи А. Макаренка, Я. Корчака, Г. Песталоцці, Г. Сковороди. Загалом тематику поеми митцеві диктували проблеми буття етносу і людства. І. Драч майстерно зображує уявний світ у річищі поетики експресіонізму, що зумовило глибину метафоричного мислення митця. Цей художній дискурс увиразнюється сюжетно-композиційною організацією тексту, вмілим чергуванням часо-просторових координат драматичної дії, характером групування дійових осіб, прийомами моделювання художнього світу.

Художній дискурс І. Драча маркований багатоаспектним синтезом нашої сучасності, органічним сплавом її найактуальніших проблем. Так, у драматичній поемі «Соловейко-Сольвейг» наратор порушує питання морального обличчя, почуттів і помислів сучасника, пошуків творчої особистості, її шляхів до духовного вдосконалення. Для художнього втілення такого дискурсу поет вдається до умовних форм моделювання світу й людини, широко застосовує новітню поетику, зокрема аналепсиси, повертаючи героїв у минуле, відновлює події, що відбулися «тоді», раніше теперішнього часу. Такі наративи заповнюють «розриви» у часі і просторі. Митець прагнув до діалогізму з адресатом, спонукаючи його замислитись над часом і своїм місцем у світі.

Поема «Соловейко-Сольвейг» утвердила автора на позиціях драматичного поета. На думку М. Ільницького, «тут найвиразніше виявилась основна передумова драматичного мистецтва — уміння творити яскраві, виразні, складні і неповторні людські характери» [Ільницький 1986: 148], у ній органічно поєднались жанрові форми драми та ліро-епічної поеми. Митець, спираючись на досвід своїх попередників (М. Старицький «Чарівний сон», Леся Українка «Одержима», «Вавилонський полон», «На руїнах», «На полі крові», І. Кочерга «Свіччине весілля») посилює естетичні функції умовності, деформує часові та просторові параметри, зосереджує увагу на асоціативних зв'язках.

За жанром, твір І. Драча – відцентрова поема. В її центрі – внутрішній світ скульптора Марини Турчин, навколо якої експлікуються всі події в творі, однак кожна сцена розгортає нову картину людського буття середини XX століття, розкриває драматичні колізії життя дійових осіб. Сюжет поеми розгортається як ланцюг змальованих подій і як розвиток характерів, конфлікту, духовних шукань героїв, поет оперує цілісними «блоками-картинами» життєвого матеріалу і на цій основі розгортає сюжетну дію. Особливу поетику твору увиразнює сплав піднесеного і повсякденного побутового життя персонажів. З цією метою автор застосовує то

оптику зовнішньої, то внутрішньої, то змінної фокалізації. Людські долі І. Драч зображує у своєрідному психологічному вимірі, висвітлюючи болісні рефлексії над смислом життя героїв.

Сюжет відбиває певні етапи з життя Марини Турчин. Окремі сюжетні вузли моделюють взаємини Марини з персонажами твору (Михайлом Турчином, Іваном Савицьким, Петром, Наталкою, бабою Степанидою). Композиційно поема складається із прологу, двох частин («Весна з соловейком у пазусі», «Літо з сонцем у грудях») та епілогу. Варто зазначити, що сюжет поеми І. Драча вибудовується на зовнішніх та внутрішніх конфліктах. У центрі подій твору – образ Марини Турчин, світ її переживань, почуттів. За сюжетно-композиційною організацією поема «Соловейко-Сольвейг» є відцентровою, оскільки всі події обертаються навколо сорокарічної скульпторки, що зумовлює розгортання дії твору, з кожною сценою експлікуються драматичні колізії життя інших дійових осіб, розширюється і поглиблюється фікційна (уявна) картина світу.

Образи персонажів – яскраві, неординарні, кожен з яких має свою життєву історію, їхні долі химерно переплітаються, впливають одна на одну. Все це поглиблює художню візію і семантику, творить складний комплекс проблем, порушених у творі.

Своєрідність поеми вбачається у назві «Соловейко-Сольвейг». Із запису на магнітофонній стрічці, який звучить особливо урочисто, виконує функцію обрамлення драми, реципієнт дізнається, що «Соловейком-Сольвейгом» називав свою кохану Марину скульптор Михайло Турчин: *«Слухай, Марино, я тебе виліплю. Я тебе витворю, мій Соловейку! / Двадцять літ твого тіла, моя бездоганна Ассоль! / Двадцять зим твоєї білосніжності, моя Сольвейг жадана!»* [Драч, 2006: 329]. Образ Соловейка-Сольвейг інтертекстуально розширює семантичне поле поеми. Автор переосмислює фольклорний мотив образу соловейка – символу весни, кохання, щастя, гармонії у житті персонажів. Окрім того, соловейко в міфології багатьох народів втілює творця світу, символізує повітряну стихію, а повітря, як відомо, легке й може проникати всюди. Птахи, за віруваннями наших пращурів, сполучають світ земний і небесний. В українській міфології цього птаха вважають «святим», «Божим», символом бога-громовика навесні, а також символом волі.

Отже, поет міфологічні уявлення українського народу про творця світу-соловейка синтезував у образі головної героїні Марини, яка наділена «святим», «Богом даним» талантом, яка є творцем художнього світу мистецтва, що єднає її з Михайлом, незважаючи на те, що він уже по той бік життя. Креативне начало зумовлює логіку характеру і поведінку жінки.

Вже у пролозі автор знайомить читача з трагічною долею сорокарічної скульпторки Марини Турчин: «*Смерть чоловіка, смерть матері… Смерть Мавки! / Доле, чи можеш ти зупинитись на хвилю? / Навіщо такий божевільний розбіг ? / Центрифуга життя, яка ж вона не милосердна – / За кожен грам щастя тонну лиха відважує…»* [Драч, 2006: 239]. Поступово окреслюється натура героїні, якій архітектор Іван Іванович Савицький повідомляє, що збито Мавку – найбільше творіння її чоловіка Михайла: «*І Мавка в болоті білим череп'ям / Кличе на поміч, про допомогу волає…»* [Драч, 2006: 328].

Перша частина поеми «Весна з соловейком у пазусі» розпочинається описом волинської майстерні Марини Турчин, що стоїть над озером, а «*з іншого краю озера видно контури дивного птаха, який весь час поривається злітати й злетіти не може – це радар*» [Драч, 2006: 329]. Цей «птах» є своєрідним символом творчості Марини. Не випадково всі події твору відбуваються на березі озера, адже за народними віруваннями «вода є найвеличнішим даром неба Матері-Землі, вона виступає символом морального і духовного очищення», у поемі І. Драча засвідчує багатий внутрішній світ головних героїв. Функціональну роль відіграє назва озера Затишне, що символізує нездійсненність мрій подружжя Турчин про щасливе, довге, родинне життя. Знаковими також є скульптури у Марининій майстерні («В'єтнамська мати» з руками, сплетеними назад, мати сама розстріляна, дитина – жива, визирає з-за спини; «Мати космонавта», «Мати-белерина», «Мати-шахтарка», «Праматір всього сущого», «Майбутня мати», «Матері молодогвардійців» [Драч, 2006: 245]), які уособлюють прагнення героїні пізнати красу і радість материнства, відчути найщирішу у світі дитячу любов.

Прагнення Марини реалізувати себе в образі митця підкреслює гасло, яке читає Петро з невеликого аркуша на стіні майстерні: «*Цінувати камінь як основний найблагородніший і*

найбільш придатний матеріал для скульптури. Цінувати камінь і роботу по каменю. Цінувати долото і молоток. Навіть тоді цінувати, коли моделюється глина і виливається з гіпсу, мати завжди перед очима саме камінь як головний матеріал» [Драч, 2006: 252]. Якщо звернутися до української міфології, то «каміння – один із першоелементів світу (поряд із землею, водою, вогнем, повітрям), який символізує вічність» [Драч, 2006: 218]. У поемі І. Драча камінь, з якого творить свої образи героїня і з яким працював Михайло Турчин, є символом безсмертя мистецтва і краси.

Поет експлікує інтертекст драматичної поеми, апелюючи до «Лісової пісні» Лесі Українки. Просторові координати драматичної поеми І. Драча схожі на топос драми-феєрії поетеси, хоча події відбуваються в обох творах у різні часові виміри. У творі поета – це сучасність, топос – знамените озеро, відоме з «Лісової пісні», а тепер тут стоять бронзові фігури персонажів авторки поеми-феєрії. Водночас хронотоп у творі І. Драча ускладнений, інтертекстуально сягає різних часових площин, пов'язаних з життям Михайла Турчина, Марини, а образи Петра, Наталки сягають художнього світу «Наталки Полтавки» І. Котляревського (ще у школі герої І. Драча виконували ролі цих дійових осіб). Так синтезовано і багатовимірно розвивається сюжет Драчевого твору.

Роботи Михайла Турчина Марина береже як пам'ять про свою молодість: *«Над усім – його «Мавка», сама безпосередність, юність, чистота і одвертість»* [Драч, 2006: 245], в якій символічно живе їхнє кохання, бажання Михайла увіковічнити свою любов: «*Я виліплю твій стан, твої дивні плечі, твої груди…/ Я виліплю двадцять літ твого дивоцвіту, дивовижжя твого, / І поставлю твою подобизну над дорогою в лісі, / На рідній моїй Волині, Мавкою тебе увічню, / Марино, мій Соловейку жаданий!*» [Драч, 2006: 261].

В українському фольклорі мавки – душі померлих дітей, вродливі молоді дівчата, високого зросту, з довгим волоссям, яке завжди уквітчане. Вони постають недобрими звабницями і показуються людям в образі красивих дівчат, і як тільки хто з молодих хлопців уподобає їх, вони зараз же залоскочуть його на смерть. Однак у поемі І. Драча, як і у драмі-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня», образ Мавки наділений особливим глибоким філософським змістом. І. Драч, спираючись на традиції поетеси, творить образ безсмертної, як сама природа, Мавки, що уособлює вічну прекрасну мрію народу про щастя, любов, добро, красу. І якщо зруйнувати цей образ, то «*Мавка стане Килиною*» [Драч, 2006: 257] – злою, підступною, грубою, самовпевненою, «лукавою, як видра» (за Лесею Українкою). Нелюдська хижість, жадоба, ненажерливість – характерні риси Лесиної Килини (в перекладі з латині – «Орлина» від «орел»). Проте І. Драч у своєму творі не допускає такої переміни: «*Над розвилкою доріг у риштуванні стоїть відновлена Мавка. Вона піднята на вищий і міцніший постамент*» [Драч, 2006: 262] як ода красі, добру, мистецтву.

Найяскравішою сюжетною лінією є взаємини колишнього подружжя Турчин. Марина свято береже пам'ять про свого чоловіка, цінує його творчість. Образ Михайла, його колишні взаємини з Мариною автор розкриває за допомогою аналепсисів (спогади Марини про чоловіка), з яких ми дізнаємося про непрості відносини між колишнім подружжям, про складний, неоднозначний характер Михайла, його великий талант.

Образ Марини Турчин замальовується у розвитку: вона глибоко поважає і любить свого колишнього чоловіка Михайла («*Добрішої людини я не знала. / Він народив мене – я з ніг до голови його*» [Драч, 2006: 277]) і водночас бажає «звільнитися від його тіні», хоче сама утвердитися як художник, особистість («*Коли вже скину крила Турчина з своїх плечей?! Ненавиджу. Розбила б це погруддя!*» [Драч, 2006: 284]).

Героїня постійно перебуває у внутрішньому конфлікті з собою, зі своїм «я». Феномен роздвоєння особистості митця неодноразово був об'єктом уваги в українській літературі (поети-романтики, І. Франко, Є. Маланюк). Проте І. Драч, продовжуючи традиції Лесі Українки, розкриває його по-новому: наділяє героїню прагненням до безсмертя у двох його модифікаціях – материнстві («*Я хочу засвітитись в слові «мати*» [Драч, 2006: 290]) й творчості. Для Марини творчість – вияв духовної могутності людини, яка вчить нас бачити і осягати, творити красу світу; материнство ж – це вияв любові, що приносить добро, радість, щастя, а митця підносить на вищий щабель духовності й творчості, надихає на прекрасне.

Перша частина поеми закінчується «Місячним інтермецо» – нічним змаганням героїні з «дивними істотами» – творчими мріями, які чекають свого народження. Знаковим є виступ хору, перша частина якого складається із персонажів «Лісової пісні» Лесі Українки (Той, що греблі рве, Той, що в скалі сидить, Перелесник, Водяник), вони закликають героїню творити їх образи, «*покликання не кидати на поталу*» [Драч, 2006: 289].

Другу частину дивовижного хору становлять виплекані людством і Мариною образи (Беатріче, Жанна Д'Арк, Наталка Полтавка, Чайка), які просять: «*Народи мене, народи!*» [Драч, 2006: 291]. Марина стоїть перед пекучою життєвою дилемою: творчість чи особисте щастя. Вона осягає власний трагізм як жінка, яка, даючи щастя іншим, позбавлена можливості власного. Героїня покликана творити, однак, як і кожен митець, вона «скарана» своїм хистом.

«Літо з сонцем у грудях» – друга частина драматичної поеми І. Драча «Соловейко-Сольвейг», яка розкриває перед нами сюжетну лінію Марини і Петра. Невижите кохання, недовге щастя Марини, її нездійснене в шлюбі з Михайлом материнство, її краса, палка натура, відверте прагнення жіночого щастя – все це робить дещо запізнілий вибух її кохання природним, її стосунки з Петром – здоровими і прекрасними. Незважаючи на неординарність ситуації – 40-річна жінка покохала, і то взаємно, 25-річного хлопця – ніщо тут не видається неприродним чи аморальним.

Епілог твору розпочинається описом згарища, на якому Марина мріє збудувати нову майстерню. Підтримує і допомагає їй у цьому архітектор Іван Савицький.

Завершення історії – записаний на магнітофонній стрічці голос-заповіт Михайла Турчина, який виліпить Марину юною, двадцятилітньою, а вона, у свою чергу, увічнить його образ. Отже, буденне в характерах, долях героїв сягає рівня символічного узагальнення. Усі сюжетні лінії поеми завершуються щасливо. Марині в ім'я любові не треба зрікатися творчості, очевидно, вона поєднає їх, і її нова майстерня сповниться, очевидно, новими художніми шедеврами.

Слід зауважити, що кожен з героїв поеми – окремий людський світ, складний, представлений у переплетінні позитивних і негативних рис, але водночас з виразною домінантою добра.

Найбільший і найвагоміший компонент художності І. Драча – метафоричні ланцюги, які допомагають поглибити драматизм, краще розкрити читачеві душевний світ героїв. Так, у поемі «Соловейко-Сольвейг» образ Сольвейг втілюється в кількох жіночих образах: Сольвейг – норвежка, яка своїм життям продовжує життя Михайла, Оксана, яка бере з рук Михайла скрипку, наче символ життя. Прийнявши символ-скрипку, Оксана передасть її своїй дочці, яка і буде спокутувати гріхи матері, а також її першого кохання до Михайла Турчина. Таким чином, відбувається взаємодія і «взаємопереливання» образних компонентів твору. В поемі І. Драча «Соловейко-Сольвейг» символіка переходить в алегоричність.

У поемі спостерігаємо особливий сплав народних традицій, новітніх засобів і своєрідний підхід до них автора, художника слова. І. Драч порушує й розкриває надзвичайно важливі людинознавчі питання, як-от: вияву мистецтва слова, таланту і бездарності, пошуки творчої особистості, а до того ж значно модернізує, видозмінює природу цього традиційного жанру, який нехтує побутовізмом, тяжіє до романтичної окриленості, символічних картин та образів, філософських узагальнень.

Найбільшим досягненням поетичної драматургії І. Драча є «Зоря і смерть Пабло Неруди», твір, що в підзаголовку має назву «Драматична поема, або Спроба сучасного літературознавства на чілійський лад». У центрі конфлікту – образ видатного чілійського поета-антифашиста, лауреата Нобелівської премії Пабло Неруди.

Художній час поеми торкається найважчих в морально-психологічному та творчому планах моментів життя митця початку фашистського перевороту, часу громадянського вибору Неруди. Головною ідеєю твору є відповідальність митця за свій народ, вплив його на хід історичного процесу, на формування морально-етичних цінностей людства.

Драматична поема «Зоря і смерть Пабло Неруди» густо насичена образами-символами, символічними концептами: двохпалубний корабль, дзвін, метелики, свічки тощо, які виступають своєрідними типологічними паралелями з поезіями Пабло Неруди («Святкова пісня»), активними позасуб'єктними формами вираження авторської свідомості, на які

«працює» головна ідея твору. Цю драматичну поему певною мірою можна характеризувати як віршовану драму, оскільки у ній наявні декілька сюжетних ліній, фабула розвивається кількома річищами, оповідь наратора-усезнавця про події максимально драматично насичена. Їй властива зміна емоційного темпоритму, чергування верліброві вставок, зокрема в мові Чорного і Білого хорів, у прозовій мовній партії поета, що збільшує смислове навантаження кожного речення, подрібнює його на монтажні відрізки, створюючи ситуаційний підтекст твору, очікування майбутнього слова-дії.

Характерним для стилю митця є взаємодія у творі різнородових ознак епосу, лірики, драми як позасуб'єктних форм вираження авторської свідомості, виявлених на суб'єктивному рівні (в монологах дійових осіб). Заголовок твору виступає перефразованою назвою твору самого Неруди «Зоря і смерть Хоакіна Мур'єти». Це назва-ремінісценція, у якій закладене попередження про подібність деяких життєвих фактів. А далі в сюжеті твору розгортається низка ремінісцентних метафоричних ліній, які є символічними, наприклад: лінія Тереси – Джульєтти, Мур'єти і Неруди.

Дійові особи в «Зорі і смерті Пабло Неруди» являють собою не індивідуалізовані характери, а велетенські образи-узагальнення, персонажі-символи: «*Поет – доля, а не професія»; «Капітан – професор секретної поліції, він же сеньйор Ареляно, або Той, що палить книжки. (В арауканському карнавалі йому відповідає Маска-Смерть)»; «Ромео I – слідчий з твердими губами, чорний, жорстокий, віртуоз (йому відповідає Маска-Кабан)»; «Ромео II – слідчий з м'якими губами, солодкий, улесливий, підлий (йому відповідає Маска-Гієна)»; «Ромео III – слідчий з веселим присвистом, який може не пройти практику (йому відповідає Маска-Кажан)»* [Драч, 2006: 331], кожен з яких поліфонічний за своєю природою, виписаний з великою художньою виразністю соціальний тип. Автор, звертаючись до обрядового фольклору, вдається до «карнавалізації», його маски-символи, маски-алегорії стають мотивом втрати свого «я». «Маски-персонажі» І. Драча відтворюють «карнавальне колесо»: обличчя-маска-обличчя. Своєрідним є і поділ хору – Автор, Художник, Режисер, Композитор, що є символами служіння великому мистецтву: «*В калюжах важко кораблю ходити, / лаштуймося на океан»* [Драч, 2006: 333].

Продовжуючи традиції вертепної драми, М. Куліша («Патетична соната»), автор ділить сцену на дві палуби – нижню і верхню. На нижній палубі – хаос, який відтворює рух життя: «*Прапор то опускається САМ ПО СОБІ, то піднімається; жіночі статуї – рости, які можуть оживати, коли захочуть, САМІ ПО СОБІ; Великий Чорний Дерев'яний Ключ, який хоче – висить, хоче – ходить»* [Драч, 2006: 334], а виділені автором слова «САМ ПО СОБІ» увиразнюють, наголошують на «вільному принципі корабля» [Драч, 2006: 334]. Верхня ж палуба – чиста, порожня, що втілює найвищі поривання душі митця. Його новаторством є колажність: в поемі монтуються спогади, вірші, ремінісценції з творів Пабло Неруди. Принцип колажу можемо трактувати як засіб приспати пильність цензури («Велечезне Вухо»). Ці підстави й дозволяють віднести твір до художніх набутків жанру драматичної поеми.

Потужним ліричним струменем вирізняється поема «На дні роси» *(Внутрішній діалог з приводу випуску енциклопедії кібернетики)*, яку трактуємо як ліро-драматичну. У творі звучить потреба відбутися в духовній повнокровності, в синтезі здобутків людства з літературними, культурними, мистецькими надбаннями свого народу. Автор сповнений бурхливої «сонцесяжної» енергії, воздає *«Хвалу жазі пізнання!»* [Драч, 2006: 121], намагається *«Сприймати світ до всіх його глибин»* [Драч, 2006: 119]. Завдяки введенню двох опонуючих «голосів» наратор має змогу експресивно відтворити полеміку щодо художнього осягнення наукового пізнання, їх взаємозближень і взаємодоповнень.

Новаторство І. Драча полягає в тому, що у своєрідному диспуті «фізиків і ліриків» (показові образи «опонентів») письменник уперше стає на бік представника «фізичної» професії. Але в тому то і справа, що Ю. Сушко – не «фізик», бо в його душі поєднуються глибока любов до музики і віра в перетворюючу силу науки. Однак поєднуються не гармонійно, а загострено, мало не конфліктно. Тим-то, напевно, і пояснюється химерність, нездійсненність його творчих мрій. Послуговуючись різноманітними художніми прийомами: довільними пародіюваннями, мистецьким моделюванням наукових проблем, комплексом символічних образів, основу яких

становить неодноразово повторювана в різних варіантах чорно-біла шахівниця як втілення стереотипу, правильності, штучності, використанням фольклорних засобів (легенда про двох соловейків), – І. Драч по-новому відгукується на щойно народжені проблеми технокритичного суспільства. Але головна заслуга письменника полягає в тому, що він зумів у кінопоемі «пропустити» багатогранну проблематику, викликану до життя цим типом суспільства, через глибоко індивідуалізовані людські долі (хоч, правда, і не позбувся надмірної «прозорості»), через переживання героїв, їх важкі роздуми над своєю долею.

Отже, талант І. Драча повністю розкрився у драматичних поемах. Новизна митця в цьому жанрі виявила себе в неординарному стилі, який визначається глибокою метафоричністю мислення.

Література: *Белинский 1948:* Белинский В.Г. Соч. В 3-х т. – Т. 2. – К, 1948; *Белинский 1949:* Белинский В.Г. Эстетика и литературная критика: В 2-х томах. – Т.1.– М.,1949.– 600 с.; *Драч 2006:* Драч І. Ф. Поеми / упорядкув. та післямова А. Ткаченка; Передм. М. Жулинського / Драч І. Ф. – К.: Генеза, 2006. – 512 с.; *Ільницький М. 1986:* Ільницький М. Іван Драч: нарис творчості / М. Ільницький. – К.: Рад. письменник, 1986. – 221 с.; *Каспрук 1973:* Каспрук А.А. Українська поема кінця XIX – поч. XX ст. Ідеї, теми, проблеми жанру. – К.: Наукова думка, 1973. – 247 С.; *Каспрук 1972:* Каспрук А.А. Поема в сучасному літературознавстві. // Радянське літературознавство. – 1972. – № 5. – С. 29-35; *Копистянська Нонна 2005:* Копистянська Нонна Хомівна. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – Л.: ПАІС, 2005. – 368 с.; *Літературознавча енциклопедія 2007:* Літературознавча енциклопедія: у двох томах. Т. 2 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 624 с. (Енциклопедія ерудита); *Літературознавчий словник – довідник 2006:* Літературознавчий словник – довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К.: ВЦ «Академія», 2006. – 752 С. (Nota Bene); *Українка Леся 2008:* Українка Леся. Лісова пісня / Леся Українка. – Харків: Фоліо, 2008. – 636 с.

Скуратко Т.Н. Новаторство поэтической драматургии Ивана Драча

В статье проанализированы идейно-эстетические искания Ивана Драча в жанре поэмы, выяснена типологическая специфика жанровой природы поэм автора, их значение в литературном процессе современной эпохи, очерчен художественный наратив драматических поэм писателя. Лиро-эпос И. Драча рассматривается в контексте развития украинской поэзии XX века.

Ключевые слова: *жанр, драматическая поэма, лиро-эпический наратив, метафоричность, поэтика, теоретический дискурс, хронотоп, образ, сюжет, лирический герой, художественный дискурс, шестидесятничество.*

Микола Сур'як, доц. (Луцьк)

УДК 821.161.2 – 3.09
ББК 83.3 (4УКР)

Художня інтерпретація минулого у романі «Музей покинутих секретів» Оксани Забужко

Статтю присвячено проблемі художньої інтерпретації історії в романі Оксани Забужко «Музей покинутих секретів». Акцентуається увага на жанрових особливостях, використанні усної історії як методу дослідження минулого та історичної пам'яті української нації.

Ключові слова: *жанр, історичний роман, усна історія, історична пам'ять.*

The article is dedicated to a problem of art interpretation of history for novel of Oksana Zabuzhko «Museum of the abandoned secrets». Attention is accented on genre features, use of oral history as to the method of research past and historical memory of Ukrainian nation.

Keywords: *Genre, Oral History, Historical Novel, Historical Memory.*

Роман Оксани Забужко «Музей покинутих секретів», опублікований 2009 року, одразу після виходу отримав безліч схвальних відгуків – і фахівців-літературознавців, і пересічних читачів. Твір проаналізований у численних публікаціях. Я. Поліщук звернув увагу на те, що «проблемна площина роману …концептуалізує образ пам'яті» [11, 189], дослідник говорить, що авторська «візія відтворення пам'яті минулого власне й опирається на культі приватної правди,

живої й плинної, протиставленому «музейній», закостенілій і мертвій правді історії» [11, 192]. Олена Романенко акцентує на тому, що твір Оксани Забужко – це «панорамний роман-рефлексія, темпоритм твору – інтонаційно-рефлективний, зітканий зі снів, спогадів, розмов, внутрішніх монологів героїв» [12, 231], зауважуючи, що проблематика роману тісно пов'язана із тим, у ньому відображене «семантико-психологічне віддзеркалення емоційного та екзистенційного досвіду кількох поколінь українських родин, цілої нації та головних героїв твору» [12, 228]. К. Хижняк говорить про те, що у романі «Музей покинутих секретів» рецепція тоталітаризму подається через осмислення проблеми зради і жертовності [18]. Цікаві висновки зроблені у працях В. Агеєвої [1], Я. Поліщука [10], Н. Дудко [5], Т. Тебешевської-Качак [15], Ю. Зерней [8], Б. Сологуб [14]. Та навіть побіжний огляд праць, присвячених твору Оксани Забужко, засвідчує: досліджень, в яких би було проаналізовано жанрово-стильові особливості твору, осмислення специфіки композиційної будови та змістово-формальних компонентів, – бракує. Цим і зумовлена *актуальність обраної теми*. Мета дослідження – простежити, як позатекстові змістово-формальні компоненти (усна історія) впливають на моделювання композиції, сюжету, розкриття характерів персонажів та жанр історичного роману у вітчизняній літературі початку XXI століття.

«…коли я починала збір матеріалу, притомних публікацій по визвольних змаганнях було ще кіт наплакав, доводилося працювати з живим переказом» [6, 143], – коментувала Оксана Забужко особливості роботи над романом «Музей покинутих секретів». Більше того у післямові до другого видання твору, авторка зазначає: «Коли я починала «Музей…», власне українських публікацій, на підставі яких далося б більш-менш повнокровно виписати історію Гельці Довган і Адріяна Ординського, було мізерно мало. Головними документальним джерелом, на яке я покладалася, лишалась так звана «усна історія» – та, що зберігається у переказах. Тож найпершу й найтрепетнішу дяку складаю ветеранам – свідкам і героям трагедії 1940-х, котрі згодились зустрітися із мною для інтерв'ю і, кожен різною мірою, вділили моїм персонажам частку свого життя» [7, 823]. Відтак, є очевидним, що текст роману і соціокультурний, історичний та художній контекст – специфічні, наділені концептуальними ознаками. Комунікативне функціонування такого тексту можна описати через поняття Кіта Оутлі writingandreading – «письмо й читання», яким послуговується І. Колегаєва, стверджуючи, що у складних відносинах текст – позатекстова реальність відбувається як «поглиблення інформаційного потенціалу тексту (діяльність адресанта) і поліпшення його інтерпретацій (діяльність адресата) за рахунок розширення обсягу й ускладнення структури у межах такого комунікативного феномену, як *мегатекст*». Дослідниця зауважує, що у відносинах текст (роману – у нашому випадку) та коментарів до тексту (наприклад, приміток і зауважень автора) формується особливе поняття – мегатекст. Змістово-формальними маркерами таких відносин є поняття «тут у тексті» та «там, за межами цього тексту», зміна і перехід у межах цих маркерів, як, на прикладі роману «Музею покинутих секретів» Оксани Забужко, І. Колегаєва коментує як «поліпшення тезаурусних запасів читача, на закриття певних лакун у його культурному світогляді» [9, 174]. Розгортання текстового простору – насамперед в уяві читача, розширення його комунікативної компетенції, знань про минуле, його історичної індивідуальної пам'яті – усі ці ознаки присутні у романі «Музей покинутих секретів» Оксани Забужко. Текст твору, його значення та тема множиться у численних автокоментарях та коментарях, які складають цілісний мегатекстовий простір, яким мандрує читач. Усі коментарі авторки до твору, надані в інтерв'ю та післямові, є прямим вказівками на усну історію метод вивчення минулого та джерело пізнання родинного спадку, історичної пам'яті – як індивідуальної, так і національної колективної. Крім того, письменниця пропонує для тих, хто «слабо орієнтується в історичному контексті представлених тут, від 1943-го по 2004-й, сюжетів і, прочитавши «Музей..», захоче розширити свої знання, додаю короткий список приступних широкому загалові книжок (не архівних матеріалів і не вузькоспеціалізованих відомчих публікацій!) із тих, якими користувалася сама» [7, 827]. Письменниця немов запрошує читача до читання мегатексту, яке «метафорично уявляється мандрівкою з путівником у руках. Мандрівник може скористуватися послугами і порадами путівника, а може знехтувати ними і відправитись у подорож-читання основного тексту, оминаючи усі підказки допоміжних текстів. В окремих випадках він може

обмежитися лише путівником, навіть не вирушаючи у подорож. Зрозуміло, що вибір залишається завжди за читачем. Але так саме зрозуміло, що максимум інформаційного потенціалу реалізує саме мегатекстове ціле» [9, 176].

Мегатекстова цілісність роману «Музей покинутих секретів» Оксани Забужко визначається не тільки автокоментарями і коментарями, вміщеними у видання твору, але й тим, що авторка інтерпретує як національний наратив: «Насправді це дуже просто пояснюється: матриці нема! «Нема куди» пам'ятати. За 18 років «умовної незалежності» Україна так і не виробила необхідної умови існування всякої, за Бенедиктом Андерсоном, «уявної спільноти»: єдиного національного наративу – того, що дає кожному громадянинові країни змогу ясно бачити й розуміти, чому його діди й батьки в такому-то році опинялися в такій-то точці історичного пейзажу і в якому історичному сценарії були задіяні. Практично все ХХ століття темніє за нами хаосом «дерев, за якими не видно лісу», – не кажучи вже про якийсь до того «лісу» компас чи мапу. А без такої «мапи», котра єдина й дає країні змогу «не заблудитися» в сьогоденні, щоденна нова інформація вже не аналізується суспільством, бо нема напоготові тих «щільників», куди її належить «вмонтувати». Усі наші спроби конструювання національного наративу розрізнені й безсистемні, державні інституції тим не займаються, все робиться самопливом» [6, 144].

Конфлікт у «Музеї…» розгортається насамперед між колективним масовим історичним наративом та індивідуальним суб'єктивним історичним наративом, логіка розвитку сюжетної лінії – від незнання до знання, й вона оприявлена в епіграфах, якими відкривається текст роману. Цікаво те, що епіграфи, які вказують на те, що твір Оксани Забужко – мегатекстовий простір, сформований із різних допоміжних повідомлень, які розширюють соціокультурний контекст роману, а також спонукають читача читати поміж рядків. І. Колегаєва вказує на те, що «особливість читацького складника у процесі «письмайчитання» в такому випадку полягає у встановленні семантичних перегуків цитованого в епіграфі тексту й основного тексту» [9, 175]. Епіграфи ускладнюють і водночас пояснюють смислову структуру твору, співвідношення його змістово-формальних компонентів, логіку розвитку сюжету та композиційної будови – й усе це за рахунок розширення і поглиблення семантичного простору, який складається, по сутті, із кількох текстових площин. З одного боку, власне твір, який відкривається епіграфом, а з іншого – семантика кількох (у випадку із «Музеєм…») інших текстів, які мають «подвійну спрямованість на вихідний текст і на новий текст» [17, 54].

У романі «Музей покинутих секретів» ця спрямованість різновекторна: епіграфи, яким відкривається книга мають специфічні ознаки. Перший – цитата із виставки «Добробут культури. Реставрація археологічних скарбів у державних музеях Берліна». Берлін, Альтес Музеум, 27.03–1.06.2009» [7, 5]. І має характер офіційного наукового тексту, перегукується із уявленням про історію як офіційну, закріплену у музейних експозиціях, підручниках та інших місцях пам'яті версію національного буття, історичної пам'яті та уявлень про минуле народу. Другий – «Хоч знати, що з нами? Чекай на нас» – Напис 1952 р. на стіні камери у Львівській в'язниці КҐБ (з 2009 р. – музейний комплекс «Тюрма на Лонцького») [7, 5]. І хоч у ньому фіксуємо відгомін офіційності, однак – найперше впадає в око те, що це приховувана, витіснена на периферію пам'яті історія народу та одночасно – усна історія, те, що передавалося із уст в уста як спогад, рефлексія, не зафіксовані ні в історичних джерелах, ні у родинних переказах, споминах батьків та дідів, які передаються наступним поколінням.

Власне, ці дві семантичні площини: офіційної, музейної, історії, та історії неофіційної, усної, витісненої на периферію пам'яті, – формують семантико-стилістичну цілісність та композиційно-сюжетну будову роману. У структурі тексту, як зауважує Оксана Забужко, є два важливих компоненти – stories (сторі) та secrets (секрети): «…мені страшенно кортіло копнути «за межі пережитого», поховану історію, котра на рівні свідомості нібито «нечинна», про котру не знають і вона зберігається хіба що в родинних переказах, та й то уривками. … Історії, тобто «сторі», як каже моя Дарина, – це ще буває, кому бабуся встигла щось розповісти (якщо не боялася!). але й тим немає контексту – нема загального тла, куди ці окремі камінчики можна вставити, як у мозаїку, щоб вони заграли й прояснився їхній смисл, те, чому таке діялося з твоїм дідом чи прадідом. Ясно, що одним ривком такого тла не відновиш, коли за нами ціле ХХ

століття неописаної й непроговореної історії лежить облогом. Звідси й ключова метафора роману – «секрети»… По суті, вся наша історія – це музей таких похованих «секретів»: покинутих своїми хранителями» [6, 48]. Письменниця кілька разів вживає поняття «сторі», зокрема, в уста Дарини Гощинської вкладає слова і міркування, які є концептуальним у загальній будові твору: «Потроху я доходила думки, що людське життя – то, либонь, не стільки і принаймні НЕ ТІЛЬКИ та епічно пригладжена «сторі» з кількома персонажами» [7, 32], а – «затрачений таємний код до якихось глибших, підземних смислів чужого життя, і ось цей ключ трапив до рук мені, а я не знаю навіть, до якого замка він належить» [7, 33]. Отримавши можливість побачити «сторі» свого батька «по-новому, ізсередини» [7, 35], Дарина насамперед виявляє, що «свою валізу він забрав з собою» [7, 36], залишивши на полях книги «внутрішній епіграф до його життя» [7, 37]. Випадково збережене підкреслення (гамлетівська нездатність до рішучих дій при виді торжествуючого зла» [7, 33], дає можливість Дарині у «життєвому сюжеті» батька побачити приховану історію і усвідомити: «Сторі» не було. Належало змиритися з тупою очевидністю: єдиним знаком, що такий чоловік колись жив на світі, була я – в мене був його розріз очей і його група крови» [7, 49].

Далі історія Дарини Гощинської розгортається у межах тези Алайди Асаман: «Ми визначаємо себе через те, що ми разом згадуємо й забуваємо» [2, 69], – через віднаходження спогадів, через спомини-сни – до істини, прихованої від нащадків. Героїня Оксани Забужко опинилася у ситуації, коли простір її власної, індивідуальної історичної пам’яті, не був заповнений усними історіями від батька чи матері, від бабусі чи дідуся («…нічого не лишилося, жодних свідчень про його життя, яким воно було насправді: він не писав приватних листів, не вів щоденника, не зоставив жодних зліпків зі своєї внутрішньої істоти» [7, 52].

Відсутність усних історій (переказів, родинних споминів, щоденників, альбомів) руйнує історичну індивідуальну пам'ять, а також спотворює колективну історичну пам'ять, надаючи можливість владі деформувати її, адже «стосунки епохи з минулим, – як пише Алайда Ассман, – великою мірою засновуються на її взаємозв’язках із медіями культурної пам’яті» [2, 217]. А медіа культурної пам’яті в українській історіографії суворо контролювалися владою. Силу і потребу такого впливу А. Ассман характеризує так: «Що глибшими ставали кризи, то більшою – самовпевненість різних груп інтересів і то численнішими й театральнішими – пам’ятники, які зводять не стільки заради майбутнього, скільки як засіб політичного впливу на сучасників. Вони часто реалізовували бажання увічнити сучасність всупереч історичному процесові» [2, 55]. Цей процес із середини XX століття в українському суспільстві позначений поступовим нівелюванням «українського» та заміною на «радянське». Так, І. Дзюба у програмовій для українського суспільства праці «Інтернаціоналізм чи русифікація?» констатує: «В експозиціях наших музеїв забагато місця відводиться імпозантній халтурі і сірятині заслужених кон’юнктурників, в той час як найновіші мистецькі шукання менш «благополучних» сучасних талантів у них не представлені. …Але й те, що не попало ні під офіційне, ні під самодіяльне табу, що нібито ж допущене в актив української культури, – і те популяризується і доводиться до масового глядача й читача дуже й дуже недостатньо. Внаслідок цього чималі шари населення дуже мало знають про величезні багатства української культури, не цікавляться нею і вважають її чимось не вартим уваги. …маємо в певному розумінні цілковиту антитезу до цього: стійке ігнорування української культури, зокрема книжки, й неподільну підміну їх російською культурою та книжкою, – якщо не всюди, то принаймні серед значних верств міського населення і особливо у «верхніх шарах» суспільства та з боку громадських органів, які зовсім не пропагують української культури серед населення, надто серед молоді» [4, 265].

Метафору пам’яті як колекції із приватних «сторі» Оксана Забужко поєднує із метафорою пам’яттю «секретів» як колекції прихованих «загублених дрібничок» [7, 52]. І тут велику роль відіграє образ та «сторі» Влади Матусевич, яка говорить: «Я ж працюю з предметами, – чи радше, з тим, що від них лишилося, – які були в домашньому вжитку» [7, 81]; «працюю зі зруйнованим побутом, ніби зі зруйнованим домом, чи що, – намагаюся сконструювати з нього нову цілість» [7, 82]. Відтак поняття «музей», як і дотичні до нього – пам'ять – колекція – спогад – побутові речі, є концептуальним у будові роману «Музей покинутих секретів». Усі усні історії, які ляжуть в основу зібраної Дариною Гощинською,

історії свого роду та роду Адріяна будуть нанизуватися на їхні вчинки, події їхнього життя, пригоди, спомини та сни, по суті, перед читачем розгортається історія формування власного, особистісного музею Гощинських-Довганів, а також – нова якість історичної пам'яті, зафіксованої не у музейних артефактах, а оприявлених у вигляді спогаду-сну, рефлексії. Персонажі (Дарина і Адріян) як медіуми-провідники отримують можливість із спільного простору непам'яті отримати інформацію і створити власний простір індивідуальної пам'яті. Це корелюється із ідеєю, висловленою Оксаною Забужко в одному із інтерв'ю: «В «Музеї...» для мене найголовнішою була та тема «зв'язку часів», яку вперше означив ще Посланець в «Інопланетянці»: «Вся минула і майбутня історія людства відбувається зараз тут». Мертві, живі й ненароджені реально присутні в кожній точці життєвого потоку ОДНОЧАСНО, тільки живі ще й кожної миті роблять вибір – і за мертвих і ненароджених, як виявляється, також» [6, 144]. Спогади людини (або у термінах сучасної історіографії – усна історія) є тим способом формування «особистої музейної експозиції», в якій буде зафіксовано історії роду та пам'ять про минуле. Тому важливим структуротворчим компонентом роману «Музей покинутих секретів» є спомин, спогад-візія, сон-рефлексія, який дає змогу героїні «розгледіти і втримати в собі той візерунок, який вони складають» [7, 128]; «нанизуючи на себе людей, розділених уже не роками, не поколіннями, а – століттями і далі, куди вже не розгледиш: ця жива тканина виплітається з нас і крізь нас, тече, міниться, буруниться, і нема як, зі своїми жалюгідними кількадесятьма роками земного віку, підплигнути над нею, щоб угледіти згори її розметаний по безмежжю, і настільки ж складніший за мапу зоряного неба, рисунок» [7, 128].

Отримавши можливість «це все бачити – в цілості, з горішньої точки» [7, 129], Дарина Гощинська конструює простір власного музею пам'яті, його колекції, вириваючи із поза простору, із втрачених фактично усних історій, уламки картини минулого, і складаючи із них, немов Влада, картини своєї індивідуальної історичної пам'яті.

Композиційна структура твору, відтак, розділяється на два взаємозалежні рівні: 1) історії як музейних артефактів, можливо, прихованих, та 2) історії як події, що її проживає людина. Перше – це secrets (секрети), друге – stories (сторі, історії). Перехід із сторі в секрети, із секретів – у сторі – це, за Оксаною Забужко, суто індивідуальний досвід, адже stories (сторі, історії) окремих людей не фіксувалися навіть у спогадах, які переходили від батьків до дітей. Показові у цьому відношенні сторінки роману, присвячені викликам до КДБ, яке переживає Влада, як пише письменниця, «потім вона впізнавала ту саму зараженість ума в мемуарах дисидентів… а тоді їй здавалося, що вона взагалі одна на світі, …мільйони людей переходили через те саме випробування, а проте ніякого к о л е к т и в н о г о досвіду не існувало» [7, 281], він навмисне стирався із пам'яті поколінь. Звідси героїня та авторка роблять важливий висновок: «…не вірити колективному досвіду, ніякому в принципі, бо то все лажа й гониво для заморочки трудящих, а покладатись можна тільки на «сторі» окремих людей» [7, 282].

Єдиним прийнятним резервуаром колективної історичної пам'яті для Гощинської та Довганя стає stories (сторі, історії) їхніх родичів, а також сни-спогади, рефлексії, в яких справжнє минуле приходить у деталях. Про це зізнається Дарина, вбираючи у себе і своє минуле сни Адріяна. Й це відкриття стає для неї справжнім полегшенням: «…десь у віртуалі поховано велетенський, незміренний – нескінченний, о власне! – архів відзнятих плівок, які хочуть бути переглянутими – а в який саме спосіб, то вже деталі, наріз неістотні. Взагалі, треба визнати, в цій думці є щось заспокійливе. Щось, що обіцяє чоловікові, патетично висловлюючись, шанс на не самотність» [7, 177].

Нашарування secrets (секретів) та stories (сторі, історії) створює глибинну модель пам'яті, але вона не можлива без усних історій, представлений у вигляді музейних експонатів, артефактів, описаний і представлений у цілісному просторі масового історичного дискурсу. Stories (сторі, історії) пояснюють та ілюструють, як особистість вибудовує власну ідентичність, які сенси минулого свого роду і народу вважає суттєвими. Витіснення їх на периферію пам'яті спотворює картину дійсності, вилучає із пам'яті людини, модуси пам'яті у такому випадку свідчать про деформоване або цілісне самосприйняття та визначення власної ідентичності. Усвідомлення трагедії і свого покоління, й покоління свого батька, своїх бабусь та дідів до Дарини приходить через усвідомлення того, власний історичний дискурс розгортається на

території невпорядкованій у жодному музейному просторі, він непрозорий, недоступний, й відкривається тільки через «моделі пригадування» (А. Ассман) [2]. Якби ж йшлося про структурований та впорядкований музейно-архівний простір, де чітко зафіксовані історія роду і народу, там йдеться про «метафори збереження» [2]. Пам'ять і культура українського народу, зафіксована у вигляді усних історій та деформована у музейних, архівних просторах, загалом – офіційному історичному дискурсі, як каже Дарина Гощинська, «стоїть на хибних засадах. Вся історія, якої нас учать, складається з лементу – дедалі оглушливішого, і вже з трудом розрізняльного – навзаєм себе перекрикуваних голосів: Я є! Є! Є!.. Я – такий-то, зробив те-то, – і так до нескінчености… Але всі ці голоси насправді лунають на тлі вигорілих пустот – на тлі мовчання тих, кого позбавили змоги крикнути «Я є!»: закляпили рота, перерізали горло, спалили рукопис… Ми не вміємо чути їхнього мовчання, живемо так, ніби їх просто не було. А вони були. І наші життя зліплені і з їхнього мовчання також» [7, 709].

Чути минуле, носити його в собі як спомин, мати у себе фото своїх предків і впізнавати на знімку їхні обличчя, фіксувати у пам’яті назви (бо «тільки назви нам і зостаються, самі імена, як порожні оправи перснів із вийнятими коштовними вічками» [7, 261] – це провідні ідеї роману Оксани Забужко «Музей покинутих секретів». «Поверхня часу», якою несеться сучасна людина, не дає змоги їй пам’ятати минуле, ЗМІ допомагають «забувати», а приховані stories (сторі, історії) та secrets (секретів), витіснені на периферію пам’яті – уможливлюють пізнання буття та самого себе, загалом дають змогу утриматися на тонкій нитці часу, перекинутій через минуле.

Приховування минулого, витіснення його, стирання спогадів – змінює форми репрезентації пам’яті, наповнює простір пам’яті псевдосакральними компонентами історичних музеїв, пантеонів героїв. Відбувається навіть привласнення історії (як у Бухалова). Конструювання, репрезентація та вивчення пам’яті – важливі складові компоненти самоусвідомлення. Ці ж тези коментує Оксана Забужко: «Більшовики недарма починали з того, що одбирали в нас саме цю пам’ять, родинну, зменшуючи в такий спосіб у масах здатність до опору. Значною мірою історія кожного з головних героїв «Музею...» є якраз драмою прийняття свого спадку: усвідомлення і погодження з ним. У випадку Влади це обернулося трагічним фіналом, Адріянові й Дарині поталанило більше, а от Бухалових – і батька, й дочку – мені шкода найдужче, і психологічно вони мені далися найтяжче» [16, 145].

Позитивний соціальний та інтелектуальний досвід усної історії, зафіксований у романі «Музей покинутих секретів» Оксани Забужко, описаний Геліндою Грінченко як ланка, яка «встановлює нерозривний зв'язок між індивідуальними досвідом і соціально-історичним контекстом» [3, 40]. Усна історія, як пишуть дослідники, сприяє вивченню «взаємообумовленої дистанції і зв’язку між ним, між офіційним дискурсом і щоденним дискурсом, між значущою для оповідача його правдою й узурпованим традиційною історіографією викладенням того «як це було насправді» [3, 41]. Усна історія як жанрова матриця історичного роману оприявлює силу secrets (секретів) та stories (сторі, історії), їх взаємообумовленість та визначає начала, які присутні у тексті твору.

Жанрові ознаки усної історії та роману Оксани Забужко «Музей покинутих секретів»

Жанрові ознаки усної історії	Жанрові ознаки Оксани Забужко «Музей покинутих секретів»
Суб’єктивне осмислення історичних подій, подій минулого, спогадів та ін.	Розгортання спогадів у інтерв’ю, розмовах, які веде Дарина Гощинська, а також у снах-візіях, рефлексія Дарини та Адріяна
Ретроспективність подій (запис відбувається через кілька років після того, як подія відбулася)	Оповідь у романі – ретроспективна: із поверненням у минуле не тільки Дарини чи Адріяна, але й їхніх родичів.
Документальність – подана крізь призму історії пересічної людини – очевидця чи учасника історичних подій;	Письменниця прямо вказує на достовірні усні історії – спогади та інтерв’ю учасників подій, записані нею під час роботи над романом (див., наприклад, післямову «Від автора» [7, 824].

	Загалом у романі два документальні джерела – усні історії та архіви.
Наявність у оповіді двох часових планів: суб'єктивного та об'єктивного. Перший пов'язаний із оцінкою подій, яку, безперечно, дає інтерв'юер усної історії, другий – із описом власне історичних фактів. Це забезпечує подвійну точку зору на описувані історичні факти та події;	Сукупність подій та логіка їх розвитку в романі Оксани Забужко – це не тільки об'єктивні історичні факти, зафіксовані в офіційній історії, але й сукупність подій, які вибиралися письменницею з огляду на формування індивідуального досвіду та ідентичності персонажа. Для них притаманне «часове простеження в далеке минуле і внутрішнє дроблення» (Гелінда Грінченко). Два часових плани у романі «Музей…» – це водночас сторі та секрети, які не механічно сполучаються, а є цілісним ментальним конструктом, у межах якого осмислює свій індивідуальний історичний досвід Дарина Гощинська, зводить його до небагатьох елементів та моделює із них власну історію.
Наратор – перша особа однини, оповідь ведеться від імені «я». Звідси – монологічний характер оповіді, хоча містить приховані внутрішні діалоги між учасником інтерв'ю та тим, хто проводить опитування;	Монологічний характер оповіді, Оксана Забужко дає можливість звучати «голосам» минулого: спогадам, фото, документам та ін. Монологи Дарини містять і велику кількість міркувань не тільки про історичну пам'ять, але й про сучасність.
Концептуальність, яка є наслідком того, що у усній історії висловлюється власний погляд на історичні події оповідача, й історія набуває завдяки цьому індивідуально-суб'єктивного, але – концептуального авторського забарвлення.	Змістовий потенціал, закладений у спогадах учасників радянсько-німецької війни 1941–1945 рр., не викладається у хронологічній послідовності, натомість Оксана Забужко віддає перевагу перестановці епізодів, що забезпечує формально-змістовну спрямованість тексту. Виділяються і акцентують саме ті спогади, епізоди, події та обставини, які фіксують трагедію особистісного історичного досвіду батьків Дарини Гощинської, родини Адріяна Довганя. Так моделюється індивідуально осмислене історичне мислення, в якій мовчання, паузи, інтонаційне оформлення (в тому числі довгі речення, ліричні відступи у межах одного логічного речення чи судження, перестановка епізодів, загалом – інтонаційне варіювання оповіді) – усе це розставляє смислові і маркує значення, на яких акцентує письменниця. .
Усна історія зазвичай розповідається через значний час після історичних подій, тому в ній неодмінно є не тільки фактаж, але й оціночні судження, тому вона має специфічну достовірність – у світлі авторського бачення минулого;	Авторське бачення минулого орієнтоване на викриття білих плям – не тільки в офіційній історії, але й спогадах окремих персонажів.
Усна історія має психотерапевтичну функцію: сповідальний характер розповіді та	Травматичний досвід української історії, зокрема велика кількість не висловленого,

комунікативні властивості тексту усної історії містять у собі приховану психотерапевтичну складову. Зазвичай усна історія – це травматичні спогади, витіснені не тільки на периферію свідомості оповідача, але й на периферію історії, їх воліють не пригадувати, не помічати і не включати до офіційного історичного дискурсу, панівного у суспільстві.	замовчуваного, спотвореного радянською історіографією, – це історія кризи української ідентичності. Подолання її руйнівних наслідків та шляхи цього подолання накреслила Оксана Забужко як шлях історіозації минулого. Йорн Рюзен називає цей процес поширеною практикою долання «руйнівних наслідків травматичного досвіду» [13, 210]. Травматичне минуле у такому випадку стає історією, описаною у архівах пам'яті, осмисленою в усних історії, зафіксованої у історії роду і народу, а тому може зайняти місце «серед історіографічних інтерпретаційних зразків, у межах яких ми розуміємо себе» [13, 220].

Порівняльна таблиця пояснює близькість між усною історією як методом дослідження минулого та жанровою матрицею історичного роману Оксани Забужко «Музей покинутих секретів», формально-змістові ознаки цього твору доводять: переважна більшість жанрових ознак усної історії у романі української письменниці присутня. Тому «Музей…» класифікуємо як твір, у якому трансформуються не тільки жанрові ознаки історичного роману, але й усної історії, ознаки останньої – домінують і розширюють інтерпретаційні моделі історії, оприявлені у творі Оксани Забужко – зокрема та українській історичній романістиці початку XXI століття – загалом. Отже, усна історія (спомин, сон-рефлексія, інтерв'ю та ін.) – це та домінантна жанрова форма, яка стала протожанром для історичного роману «Музей покинутих секретів» Оксани Забужко. Жанрова матриця усної історії визначає внутрішнє конструювання твору, будову його композиції, логіку розвитку сюжету, більше того – ідейно-смислові акценти та художній образ історичної пам'яті (як індивідуальної, так і колективної, деформованої радянською історіографією).

Досвід катастроф минулого, які пропускає через власне «я» Дарина Гощинська, пов'язує її буття із буттям та подіями інших поколінь, моделюючи перерваний колись ланцюг поколінь, а відтак, перекидає місток від минулого – через об'єктивну історію, явлену у снах-візіях, споминах, інтерв'ю, – до сучасності, а ширше – нової колективної ідентичності українців як «результату культурних дій, звернений до пам'яті» [13, 224] про минуле.

Література:

1. Агеєва В. Оксана Забужко в «музеї» УПА [Електронний ресурс] / Віра Агеєва // Сучасна українська книгосфера. –17 березня. – 2010. – Режим доступу: http://avtura.com.ua/revie w/94/
2. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / Аляйда Ассман; пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. – К. : Ніка-Центр, 2012. – 440 с.
3. Грінченко Г. Усна історія як метод і джерело дослідження / Гелінда Грінченко // режим доступу: http://histans.com/LiberUA/Book/OST/3.pdf
4. Дзюба І. М. Інтернаціоналізм чи русифікація? / І. М. Дзюба. – К.: Видавничий дім «КМ Academia», 1998. – 276 с.
5. Дудко Н. Оксана Забужко про любов і про УПА [Електронний ресурс] / Наталя Дудко // Ратуша. Львівська газета. – 28 грудня. – 2008. – Режим доступу: http://ratusha.lviv.ua/zabuzhko_pro_upa.html
6. Забужко О. «Вся наша історія – це музей похованих секретів» / О. Забужко // Український журнал. – 2008. – №9. – С. 46–49.
7. Забужко О. Музей покинутих секретів: роман. Вид. 2-е, доп. / Оксана Забужко. – К.: Факт, 2009. – 832 с.
8. Зерній Ю. Як суспільства пам'ятають: властивості та механізми функціонування історичної пам'яті / Юлія Зерній // Стратегічні пріоритети. Науково-аналітичний щоквартальний збірник. – 2008. – №4 (8). – С. 35–43.
9. Колегаєва І. М. Текст і мегатекст як члени єдиної комунікативної родини / І.М. Колегаєва // Лінгвістика XXI століття: нові дослідження і перспективи. – К.: Логос, 2012. – С. 170–178.

10. Поліщук Я. Жінка, пам'ять, мова [Електронний ресурс] / Ярослав Поліщук // ЛітАкцент – світ сучасної літератури. – 3 червня. – 2010. – Режим доступу : http://litakcent.com/2010/06/03/zhinka - pamjat - mova/
11. Поліщук Я. Реінтерпретація пам'яті в сучасному українському романі / Я. Поліщук // Наукові записки. Серія «Філологічна». – Острог: Вид-во Національного ун-ту «Острозька академія», 2012. – С. 183– 204.
12. Романенко О. Семіосфера української масової літератури: Текст. Читач. Епоха / Олена Романенко. – К.: Якубець А. В., 2014.– 362 с.
13. Рюзен Й. нові шляхи історичного мислення / Пер. з нім. В. Кам'янець \ Йорн Рюзен. – Л.: Літопис, 201. – 358 с.
14. Сологуб Б. «Музей покинутих секретів»: усе тільки починається [Електронний ресурс] / Богдан Сологуб // Буквоїд. – 12 квітня. – 2010. – Режим доступу : http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2010/04/12/0 74123. html
15. Тебешевська-Качак Т. Історія, що стає літературою у стилі Оксани Забужко [Електронний ресурс] / Тетяна Тебешевська-Качак // Буквоїд. – 9 лютого. – 2010. – Режим доступу: http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2010/02/09/083513.html
16. Терен Т. Оксана Забужко: «Я написала роман народу, позбавленого написаної історії» / Т. Терен // Рідний край: Науковий, публіцистичний, художньо-літературний альманах / Полтавський держ. пед. ун-т ім. В.Г.Короленка. – Полтава: АСМІ, 2010. – 2010 № 1(22). – С. 142–146.
17. Тураева З. Я. Лингвистика текста. Текст: Структура и семантика / Тураева Зинаида Яковлевна. – Изд. 2-е, доп. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 144 с.
18. Хижняк К.В. Мотиви зради та жертовності у тоталітарній моделі світу в прозі О. Забужко / К.В. Хижняк // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. – 2011. – № 963. Сер.: Філологія. – Вип. 62. – С. 157–159.

Статья посвящена проблеме художественной интерпретации истории в романе Оксаны Забужко «Музей брошенных секретов». Акцентируется внимание на жанровых особенностях, использовании устной истории как методу исследования прошлого и исторической памяти украинской нации.

Ключевые слова: *жанр, исторический роман, устная история, историческая память.*

Телешман С.І., асп., (Чернівці)

УДК 821.161.2-14Ткач.09
ББК 83.3(4укр)6-8Ткач43

Природа в поезії М. Ткача

У статті досліджено образи природи в поезії М. Ткача, які поділено за приналежністю до певної стихії. Переважання «земної» групи зумовлене тяжінням ліричного героя до землі як рідної землі. Звідси – чільне місце сільського й гірського пейзажів, що протиставляються урбаністичному як красиве – потворному, сакральне – демонічному. Відтак, з одного боку, присутні образи поля, хліба, зерна, колоска і мотив уславлення хліборобської праці, а з іншого – філософськи наснажений образ гірської дороги і мотив сходження на верховини, що визначає динаміку художнього світу.

Ключові слова*: сільський пейзаж, гірський пейзаж, образи природи.*

The author researches the images of nature in M. Tkach's poetry, which are divided by membership of a particular element. The predominance of the «earth» group is caused by the connection between lyrical hero and his native land. Hence, we have the prominence of country and mountain landscapes that are opposed to urban ones as beautiful to ugly and sacred to demonic. That's why there are images of field, bread, grain and spikelet and the motif of the praise of grain-growing work, on the one hand, and philosophically filled image of mountain road and the motif of climbing the tops, which determines the dynamics of the art world, on the other.

Key words*: country landscape, mountain landscape, images of nature.*

Навряд чи можна було б ідентифікувати художній світ М. Ткача без Ткачевого пейзажу, і навряд чи без нього цей світ зберіг би свою привабливість. Аналізуючи досі не досліджувану на

відповідному поетичному ґрунті специфіку пейзажу, бачимо перед собою і глобальніше завдання – прийти в такий спосіб до розуміння підвалин світогляду автора.

М. Ткач – поет рідного краю (народився в с. Лукачани на Буковині). Звичайно ж, не в сенсі масштабів таланту. Йдеться про те, як життєве джерело стає джерелом творчості, звідки черпають наснагу і серце, й розум, і очі теж. Саме «лукачанськість», «буковинськість» формують творче обличчя поета, визначають його самобутність: «Михайло Ткач настільки буковинський, наскільки Павличко – галицький, а Олійник – полтавський» [Драч 2013: 470].

Із закоріненості й залюбленості в малу батьківщину постає поезія поля і гір. Їй пасують слова Р. Семківа про В. Симоненка: «Це острівець запашного квітучого лугу серед байдужого, міцного у своїй монолітності асфальту, епізод свіжого ранку в полі за селом чи лірика вечірнього сонця над розлогим неурбанізованим ландшафтом. Тут не дзеленчать трамваї, не чути заводських гудків і автомобільних клаксонів – тут можна відчути спокій…» [Семків 2010: 6].

Незважаючи на природу доби, політику режиму, тривалу міську біографію, урбаністичних пейзажів у М. Ткача одиниці (зроблено сковородинський вибір: «Не пойду в город богатый. Я буду на полях жить…» [Сковорода 1983 :42]). Та й загалом урбаністичного пропорційно мало. Але достатньо, аби бути тією самою «ложкою дьогтю», що псує смак неурбаністичного пейзажу: «Скотилося сонце за гору круту, / Прощаються люди з ланами, / І вечір натягує сутінь густу – / Встає пеленою між нами. // Закурюють дружно хати чепурні, / Вечері пливуть аромати, / І раптом по всьому селу вдалині / Спалахують світлі квадрати» [Ткач 1956: 42]. Однак цей зразок не показовий у контексті всієї поезії, де надано перевагу світлу сонця над електричним. На відміну від заідеологізованої поезії, де сонце виступає символом правди, волі, щастя, у пейзажних замальовках, за фольклорною традицією, актуалізується автологічне значення: «сонце – небесне світило».

Відзначаємо продиктований українським менталітетом синкретизм сільського пейзажу і хліборобської теми, що особливо виразно простежується в епізодах сівби, сходу й заходу сонця тощо: «На ватру заходу в жаркий багрець / Скотило небо круглий буханець / І, наче в темну піч, / Сховало в ніч» [Ткач 1961: 16] (в «Етюді про хліб» І. Драча замальовується схожа картина з тією лише відмінністю, що порівнюється випікання хліба зі сходом сонця, а не навпаки [Драч 2007: 32]). Механізація хліборобської праці зумовила виникнення механізованого пейзажу: «Он там комбайни вийшли в путь, / А там дзвенять в напрузі коси, / Грузовики в село ідуть, / Співає поле стоголосе» [Ткач 1956: 50].

Сільський і гірський пейзаж протиставляються урбаністичному як гарне – потворному, сакральне – демонічному. Порівняймо: «Наче бджоли, забриніли промені / І вп’ялися в росяний нектар. // Звівся ранок чистий на добро мені, / Світ благословив, як володар» [Ткач 1961: 7] та «Мов тупочолі тварі одноокі, / Щодня таранять темінь передрань. // Хребці-вагони хряскають, аж доки / У досвіт блисне передмістя грань» [Ткач 2002: 24] (про електрички). Звернімо увагу на вияви урбаністичного в ранній і зрілій (механізація села) та в пізній ліриці (механізація міста). Аналізуючи розвиток метафори в радянській літературі, М. Коцюбинська посилається на вірш Г. Коляди «Еволюція машин», де сказано, що спочатку «машини сприймалися як «волохаті гевали-ведмеді», які «рикали так, що довкола стогін і полох був, а тепер стали «піснею» і «життям» [Цит. за: Коцюбинська 1960: 151]. Творчість М. Ткача припала на другий період («тепер» автора) і загальній тенденції, як ми помітили, не суперечила. Але цікаво, що з часом, коли відбувається переосмислення багатьох життєвих і літературних принципів, поет переосмислює і це явище, зупиняючись на оцінній позиції своїх попередників та навіть частково наслідуючи їхню образність.

М. Ткач використовує типові інструменти романтиків: образи одинокого дерева, сходження на гору, бурі на морі, вітру та ін. [Петрухіна 2002: 130]. Л. Петрухіна виділяє сім типів «романтичного» пейзажу: схематичний, описовий, відчуттєво-перцепційний, медитативний, ментальний, пейзаж як витвір мистецтва і фантастичний. В ліриці М. Ткача пріоритетні схематичний, що репрезентує фольклорну традицію, а саме – через наявність архетипів, використання постійних епітетів і психологічного паралелізму («Акварелі», «Без тебе», «Грає вітер на дуду», «У садах, у гаях солов’ї…»); та відчуттєво-перцепційний, де

«лірична ситуація представлена з точки зору спостерігача і складається з двох основних елементів: «я», або ліричний герой, та «середовище» [Петрухіна 2002: 127] («Марево», «Наче бджоли, забриніли промені…», «В Карпатах», «Світло»).

Пейзаж у творах, об'єднаних темою хліборобської праці й образами поля, хліба, хлібороба, зерна, жита, колоса, хати, криниці; творах, що демонструють любов українців до рідного краю, шанобливе ставлення до праці на землі та хліба, гостинність, а отже – засвідчують риси національного характеру («Вдивилась хата вікнами у поле…», «Як запарують ріллі кучеряво…», «Стріляє лан колоссям молодим…», «Полудень», «Уже достигло жито на підгір'ї…», «В селі жнива…»), – ми схильні називати ментальним. Крім того, не заперечуємо можливості переходу з однієї групи в іншу. Так, медитативний пейзаж із «Ясенів», зі здобуттям піснею всенародної любові та її входженням до фольклорної скарбниці, набуває ознак ментального. Адже індивідуальне тут сприймається як загальне, а образ ясенів стає національним маркером.

Картина природи в ліриці М. Ткача апелює не лише до зорових асоціацій. Більшою мірою слухові (варто відзначити музикальність Ткачевих пейзажів, де вся природа «грає», «видзвонює», а надто – «співає»), меншою – нюхові й тактильні образи – вдихають у поезію життя, надають їй емоційності, інтимності: «Повітря аж пече від спеки […] // «Пить-пить», – кричать перепелиці. // І по обіді розколовся грім, / Сипнув згори цілющим збіжжям, / Зерно умилось в колосі тугім, / І вже запахло хлібом свіжим» [Ткач 2002: 262].

Динамізм пейзажу властивий Ткачевій поезії лише почасти, як і певна його «сюжетність»: наростання напруги (у наведеному зразку – очікування дощу), кульмінація (гроза), спадання напруги (село після грози). Є в поета і «спокійніші» картини, не те щоби позбавлені руху, але наче до краю сповільнені, умиротворені: «Блідою хмаркою у полі / Понад хлібами звис димок, / А в небі котиться поволі / Тужавий сонячний клубок. // І непомітна пряжа злотна / Бринить над ланом, мов жива, / Покоси білі, як полотна, / Встеляють гонами жнива» [Ткач 1961: 50].

Більшість образів природи можна поділити на чотири групи – за приналежністю до певної стихії. З причини наскрізної патріотичної наснаженості лірики М. Ткача «земна» група – найчисельніша. Спорідненість образу землі як ґрунту із образом Батьківщини (рідного краю) оприявнюється через спільне для обох порівняння з матір'ю: «І лежала земля / В мене прямо під серцем. // І, немов до засмаглих / Грудей материних, / Припадав я до неї, / Обнявши синівно» [Ткач 2002: 301]. Образ грудей окреслює архетип землі як матері-годувальниці.

У Ткачевому художньому світі земна поверхня представлена і рівнинами, й горами. Навколо символічного образу гори (гір) групуються дотичні образи вершини, перевалу, гірської стежки (плаю). Близький до образу гір образ горбів, крім традиційного значення перешкод на життєвому шляху («Обійду, перейду круті горби» [Ткач 2002: 46]), вбирає в себе енергетику «маминого світу»: «Де колиска твоя, / Буду сходити я / Під горбом у вишневім гаю» [Ткач 2002: 78].

Серед поширених «рівнинних» образів – образи саду, поля, степу, лугу, гаю, долини, діброви, лісу. Із образом поля пов'язані образ урожаю, що «як скарб золотий» [Ткач 1956: 44], образи пшениці та жита: «А над полями пшениці й жита / Крокує сонце на повен зріст» [Ткач 2002: 250]. М. Ткач описує виключно хліборобські культури і вкладає при цьому цілковито позитивну семантику, з тяжінням до сакральності. Контрастом слугують образи куколю та полину.

Образ дерева у поезії «Я – дерево, що виросло край поля» подано через мало не «анатомічний» опис: коріння, листя, гілля, кора. Відомо, що в кінці XX ст. мотив перевтілення став надміру затребуваним. Проте немає причин вважати, що М. Ткач піддався літературній моді. Ототожнення себе із деревом не можна назвати характерним засобом самовираження для ліричного героя його поезії. Загальне поняття «дерево» в М. Ткача поступається назвам конкретних дерев (ця тенденція до конкретизування бере початок із літератури романтизму [Петрухіна 2002: 128]): бук, дуб, вишня, яблуня, тополя, верба, береза, ясен, сосна та ін. Першість за вживаністю та вивершеністю належить образові смереки, часто персоніфікованому

(показові в цьому сенсі поезії «Смерека» і «Трембіта», де подано діалог смереки з ліричним героєм та персонажем відповідно).

До часто вживаних флористичних образів належать також образи калини і квітки. Конкретизовані образи квітів – троянди, незабудки, фіалки тощо – не відзначаються яскравістю, крім хіба оспіваної розмарії («Квітка розмарія»). Згадаємо ще один із пізніх творів – «Мальва на асфальті». Не тому, що образ мальви тут особливо вдалий (це не так) чи у зв'язку з наявністю урбаністичного пейзажу (його представлено кількома невиразними елементами), а через асоціацію з відомою піснею «Балада про мальви», написаною земляком М. Ткача поетом Б. Гурою (автор музики – В. Івасюк). Хоча від «Балади…» не взято ні теми, ні символізму і, вочевидь, спеціально введено нехарактерне урбаністичне тло, але вибір жанру та образна співзвучність відсилають до твору-попередника.

Світовідчуття ліричного героя розкривається і через стосунки зі світом фауни, по суті – орнітологічним, бо ж узагальнений образ птаха й образи птахів (жар-птиці, журавля, лелеки, лебедів, солов'я, зозулі, жайворонка, качок, гусей, фламінго) становлять тут абсолютну більшість (виняток – образ коня: «Балада про коня», поема «Руки на штурвалі»). Розглядаючи їх у контексті земної стихії, ми цим самим робимо важливу заяву: акцент падає не стільки на семантику польоту, скільки на прив'язаність до місця, землі, рідної землі («До свого гніздечка всю свою пташину / Соловей скликає там, де виріс я» [Ткач 2002: 26]).

Образи птахів постають у традиційному вигляді: пара лебедів символізує кохання і вірність («Білі лебеді»), журавлі й лелеки – любов до Батьківщини й тугу за нею («Моя Україно»), ластівка – весну («Прилетіла ластівка»), зозулі «кують роки» («Для миру»), снігурі – «червоногруді» («За літом подзвін золотий…»), синиця – «в жмені» («Шукаємо корінь жень-шеня…»). Звично потрактований і єдиний негативний образ – ворона: як ворога й лиха («Погляди»).

Найуживаніші гідроніми у віршах М. Ткача – Черемош, Прут, Дніпро та Дністер. Рідко або вкрай рідко зустрічаються Вілія, Дунай, Збруч, Чорне море, Азовське море, Байкал, Волга, Буг, Селенга тощо. Найвідоміший образ річки – той, що в пісні «Марічка», привабливий насамперед «людяністю» («сміється неспокійна річка» [Ткач 1956: 66]) та неоднозначним трактуванням (символ любові й перешкоди). Порівняння річки зі змійкою (у дебютній збірці «Йдемо на верховини») та стрічкою (в останній книзі вибраного «Струна») показове: виявлення подібності за формою для поета важливіше, ніж, скажімо, надання об'єктам кольору. Бо через кольороознаку важче передати динаміку, рух, життя – те, за що вболіває автор. «Живий» колір вдається видобути із асоціації зі сріблом («В Карпатах», «Потік», «Легенда про Дівичі скелі»).

Вогненною семантикою наділені образи небесних світил. Приписування астральним тілам божественної сили («На небеснім пергаменті писану зорями долю / Золотою печаткою Місяць завірив мені» [Ткач 2002: 12]) не виливається у дистанціювання їх від людини і створеного людськими руками. Навпаки, з допомогою метафор установлюється тісний, майже тілесний зв'язок: сонце «вилазило на плечі» [Ткач 2002: 313], «місяць розбивсь об віконне скло» [Ткач 2002: 274], «крильми зоря у вікна б'є» [Ткач 2002: 340]. Прийом олюднення уможливлює втілення навіть «приземленіших» асоціацій: «Ще колискову грає місяць на валторні, / А десь розправив ранок гостроребрий міх / І вже зорю роздмухує у горні» [Ткач 2002: 259]. Але й у цих випадках витримане шанобливе ставлення до зображуваних об'єктів, що нагадує про їх сакральну природу.

Поет актуалізує народнопісенну символіку образів місяця (хлопець) й зірки (дівчина). Присутні також усталені образи вечірньої, досвітньої зірки, зірки кохання та полинової зорі (Чорнобиль). Патріотично наснажений образ провідної зорі («Та завжди провідною була мені зірка, / До якої з колиски тяглася рука» [Ткач 2002: 14]) близький до Драчевого: «Та зоря з Теліженець як є / Ще стоїть у мене в головах» [Драч 2007: 589]. Але очевидне і прагнення до оригінального осмислення, що виявляється у віднайденні вдалих метафор, епітетів, порівнянь, похідних образів: зорі – «курчата» [Ткач 1961: 28], «місяць-крутобров» [Ткач 1956: 63], «зірниці впали листям золотавим» [Ткач 1961: 11], «влітали в пазуху дзвінкі зірки» [Ткач 2002: 33], «яблуневозорі шати» [Ткач 2002: 34].

За словами Г. Башляра, будь-який повітряний образ «володіє певним майбутнім, він має вектор злету» [Башляр 1999: 39]. Цікаво порівняти притаманний Ткачевій ліриці вектор сходження (простежується вже у назві збірки «Йдемо на верховини») із вектором злету. Власне, з математичного боку це один вектор. Але мовний аналіз не дає права проігнорувати семантику легкості та свободи у слові «злет». Світоглядний максималізм автора виражається, зокрема, і в культивуванні труднощів. Тому він із твору у твір просилює нитку мотиву сходження чи, ближче до істини, мотиву героїчного сходження на вершини героїчної доби. Як наслідок, у читача може виникати відчуття дисонансу, бо ж поезія М. Ткача за своєю суттю не така – не героїчна, не монументальна, не титанічна, не тяжка. Стилістика і художні засоби, емоційний темпоритм лірики – ті речі, в яких підсвідомості, внутрішнім, сказати б, «неколективізованим» пориванням митця, його індивідуальності надано більше влади, – передають цілком особливу атмосферу, атмосферу доброї музики – світлу й легку. З цього погляду вектор злету для Ткачевої поезії органічніший.

Але як тоді розв'язати внутрішню боротьбу героя між прагненням до неба і закоріненістю в землю? Наголошувалося, що тяжіння до землі виявляє тяжіння до рідної землі, малої батьківщини, Вітчизни. Тож посередництвом «етапного» образу «знайомого», «свого» неба («небонька»!) («Тут крила виросли / І в небо винесли – / Кращого небонька нема» [Ткач 2002: 363]) за «повітряними» образами закріплено приналежність до Буковини, України: «На буковинськім сизім небокраї / Леліє срібна букова струна» [Ткач 2002: 196], «Не забув я, що Дніпро / Мене хрестив під небом України» [Ткач 2002: 26].

Внутрішній стан ліричного героя часто передають образи неба і хмар, що контрастують один з одним. Хмара уособлює болісні душевні переживання або перешкоду на шляху до щастя: «Відпливла хмарина темно-сива […] Надійшла пора моя щаслива» [Ткач 2002: 229]. Відповідно прагнення до щастя сформульоване як прагнення безхмарного неба: «Я шукаю світу поміж хмарами» [Ткач 2002: 227]. В образі неба зосереджена сакральна семантика. Його названо святим, високим, чистим, без дна і краю. Акцентовано на семантиці кольору: голубий, синій («Ой не ріж косу», «Згадай рідний край», «Там, де ми ходили», «Не питай», «Прилетіла ластівка»). В поезії М. Ткача ці кольори містять конотативне навантаження (позитивна оцінка): згадаймо «мрію голубу» [Ткач 2002: 237], «ласку голубу» [Ткач 2002: 231], очі коханої, що «голубіють диво-цвітом» [Ткач 2002: 231] і «сині роси» [Ткач 2002: 224].

Позитивний образ вітру сформований у пейзажних замальовках: «Від спеки душно урожаю, / І тільки злегка вітерець / Його обличчя освіжає» [Ткач 1956: 50]. Вітер може трактуватися як друг, порадник: «І був їм другом у дорозі / Попутний вітер з-за Дністра» [Ткач 1956: 31]. По інший бік кладемо відомий образ «норовистих вітрів» із пісні «Сніг на зеленому листі» [Ткач 2002: 373]. Очевидно, негативне семантичне нашарування має образ сильного вітру. Дещо осібно в цій же оцінній площині розміщуємо зразки, в яких підкреслене символічне звучання та психологізм образу вітру, що уособлює зрадливого коханого: «Над красою, що я мала, / Насміявся вітер» [Ткач 2002: 362]. Через антропоморфічне бачення світу М. Ткач долучається до традицій українського поетичного міфотворення.

Висновки. У Ткачевій поезії природа жива, активна, чуттєва, взаємодіє з людиною і сама схожа на людину. Не на будь-яку, не на людський вид загалом, а на добру, чисту, гармонійну, людину землі, праці та водночас витончену натуру. Бо це – віддзеркалення душі поета, точніше – пейзаж його душі. Направду, «кожний пейзаж є пейзажем душі» (А.-Ф. Ам'єль) [Цит. за: Петрухіна 2002: 128]).

Література *Башляр 1999:* Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт воображения движения / Г. Башляр / Пер. с франц. Б.М. Скуратова. – М., 1999. – 344 с.; *Драч 2013*: Драч І. Альфа і омега Михайла Ткача / І. Драч // Фольварочний В. Сніг на зеленому листі. – К., 2013. – 495 с. – С. 470 – 471.; *Драч 2007*: Драч І. Берло / І. Драч; [передм. І. Дзюби]. – К.: Грамота, 2007. – 912 с.; *Коцюбинська 1960:* Коцюбинська М. Образне слово в літературному творі / М. Коцюбинська. – К.: Вид-во АН УРСР, 1960. – 188 с.; *Петрухіна 2002:* Петрухіна Л. Пейзаж у контексті теорії літератури (на матеріалі слов'янської поезії) / Л. Петрухіна // Проблеми слов'янознавства. – 2002. – Вип. 52. – С. 125 – 134.; *Семків 2010:* Семків Р. Лірик тиші і грому / Р. Семків // Симоненко В. Вибрані твори / [упоряд.: А. Ткаченко, Д. Ткаченко]. – К.:Смолоскип, 2010. – 852 с. – С. 5 – 7.; *Сковорода 1983:* Сковорода Г. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи / Г. Сковорода ; [упорядкув., вступ. стаття і прим.

І.В. Іваньо]. – К. : Наук. думка, 1983. – 542 с.; *Ткач 1961:* Ткач М. Житній вінок / М. Ткач. – К.: Молодь, 1961. – 72 с.; *Ткач 1956:* Ткач М. Йдемо на верховини / М. Ткач. – К.: Молодь, 1956. – 79 с.; *Ткач 2002:* Ткач М. Струна / М. Ткач. – К.: Київ. правда, 2002. – 488 с.

В статье исследованы образы природы в поэзии М. Ткача, которые разделены по принадлежности к определенной стихии. Преобладание «земной» группы обусловлено тяготением лирического героя к земле как родной земли. Отсюда – особая роль сельского и горного пейзажей, которые противопоставляются урбанистическому как красивое – уродливому, сакральное – демоническому. Поэтому, с одной стороны, присутствуют образы поля, хлеба, зерна, колоска и мотив прославления земледельческого труда, а с другой – философски насыщенный образ горной дороги и мотив восхождения на вершины, что определяет динамику художественного мира.

***Ключевые слова**: сельский пейзаж, горный пейзаж, образы природы.*

Тетяна Ткаченко, к.філол.н., доц., докторант (Київ)

ББК 83.3 (4Укр)
УДК 821.161.2–32.09 «18/19»

Образки Павла Крата

У статті розглядаються особливості малої прози Павла Крата. Досліджуються тематичні домінанти творів письменника, формальні та змістові складники, художні зображально-виражальні засоби. Вивчається образна полісемантика, символіка кольорів, рефлексії персонажів, ідіостиль автора.

***Ключові слова:** образок, антитеза, паралелізм, градація, риторичні формули, рефрен, рефлексія.*

The article deals with the peculiarities of the small prose by Pavlo Krat. It investigates the thematic dominants of the writer's works, the formal and sensible components, the artistic figurative and expressive means. The research clarifies the color's symbolism, image's polysemantic, character's reflection and the features of author's individual style.

***Key words:** sketch, antithesis, parallelism, gradation, rhetorical formula, refrain, reflection.*

Постать Павла Крата (1882–1952), письменника і журналіста, громадського діяча в історії української культури залишається недооціненою. Студій щодо його життєвого шляху, поетичного і прозового доробку вкрай мало. Можна назвати лише окремі розвідки Олеся Гай-Головка, Яра Славутича, В. Полєка, В. Мацька. Тому дослідження творчої спадщини митця, власне малої прози, актуальне.

Збірка 1912 року, надрукована у Канаді, містить три художні тексти. Назва книжки «Коли легше буде? і інші оповідання» виступає лейтмотивом як окремих творів, так і всієї збірки загалом. Автор об'єднав три історії життя різних людей спільними антитетичними чуттєвими акцентами – любов до землі та біль і страждання через нездатність чи зневіру подолати негаразди.

Перший твір «Коли лекше буде?» має підзаголовок «З українського життя». Власне цим уточненням можна означити усі тексти автора, який порушує актуальні тогочасні соціальні, політичні, національні та економічні питання.

Головним художнім засобом у першому творі постає антитеза. Наратор зіставляє природу і людське буття на прикладі життєвого шляху Остапа Сосновського. Молодий чоловік прямує до свого наділу поля, відчуваючи суцільні протиріччя: весняна краса вкотре відродженої землі та усвідомлення приреченості свого животіння. Остап милується розквітом, що наче дарує надію на добрі зміни, але водночас герой зрікається радощів, оскільки «серце в його боліло… Боліло тому, що була весна, що було так хороше, а ще й тому, що якесь лихо стояло над ним, якого він, хоч і чув, та не міг збагнути, побачити, бо воно стояло за спиною» [Крат 1912, 2: 4]. Звідси, на ґрунті зовнішнього контрасту відбувається внутрішній конфлікт. Болісні переживання Остапа мають матеріальні втілення, котрі виказують справжнє бачення його існування.

Контрапунктом, який виступає переходом від чарівної природи до життєвої рутини, стає могила. Не випадково саме на ній герой зупиняється і констатує безмір панських ланів та мізерію селянських наділів. Образ старої могили є багатозначним. Вона виступає символом сталого устрою станової дискримінації, смиренного існування бідних селян, безвихідного становища ще молодого за віком двадцятисемирічного чоловіка, який вже перетворився на знесиленого зневіреного старця, а може, й на живого мерця, котрий облишив будь-які сподівання.

Чуттєвість внутрішнього монологу Остапа посилює пісня. Письменник наводить ритмізовані уривки задля унаочнення болю персонажа. Пісня стає умовним діалогом між Остапом і землею, що постає дідівським здобутком, кривавицею, «кістками зоране, грудьми зволочене, кровю іззіляне». Завдяки подібним вкрапленням відбувається смислова градація. Докори полю за неможливість нормального життя поступово набувають всезагального звучання людського страждання через тотальну соціальну несправедливість. Так, письменник утворює своєрідні бінарні пари, протиставляючи квітчання верби ріденькій підмерзлій ярині, дзвінкі співи жайворонків тужливій пісні селянина, сонячні усміхи суму серця, буяння життя мовчазній могилі. Натомість невтомна праця бджіл ототожнена з нескінченною мужицькою роботою. Проте на відміну від створінь природи, які працюють на власну громаду, на себе і для себе, ще й обдаровуючи людей, Остап змушений віддавати найкраще панам, виборюючи клапоть своєї землі, де можна зібрати замало для родини врожаю.

Назва твору водночас є рефреном художнього тексту. «Коли легше буде?» стає риторичним питанням-зверненням і до поля, і до вищої сили, і до самого себе. Адже чоловік, тільки-но побачивши панські фаетони, одразу знімає шапку та вклоняється, не сподіваючись бодай на якусь реакцію подорожніх. У такий спосіб автор підкреслює визнання правомірності устрою власне сільською громадою, котра не опирається, не діє, натомість лише безмовно приймає свою злиденність і зверхність т.зв. еліти без образи, а з докорами навколишньому, що не може відповісти за зроблений вибір покори. Трагізм долі бідного селянства, висвітлений у роздумах Остапа Сосновського, зосереджено в закінченні твору, а саме у двох питальних словах – чому і коли. Вони, вочевидь, залишаються без відповіді, оскільки чоловік її не шукає і тому не знаходить.

Безвихідь, зневіру, сум увиразнює також колір-домінанта твору – чорний. Якщо природа вражає розмаїттям, що складає блакить неба, зелень рослин, синь озимої пшениці, червона латка ярини, лілові хмарки, золото сонця, то мужицьке існування затиснуте понурим монотоном. Письменник вказує на чорні хрести, асоціює чорноту з думками Остапа й зрештою забарвлює в чорне його постать, ототожнюючи із цією всепоглинаючою порожнечею самого героя.

Крізь призму рефлексій персонажа письменник розкриває дисгармонію світу. Він вихоплює епізод із буття бідного селянина Остапа Сосновського, та за допомогою яскравих образів, символіки кольорів, залучення ритмізованих вставок, риторичних питань Павло Крат висвітлює життєві колізії та світоглядні орієнтири не тільки осібного героя, але й соціальної верстви загалом, розширюючи межі показу від Майорщини до України, універсалізує порушені проблеми.

Крім того, у творі йдеться про Великдень, що також утворює смислову антиномію між воскресінням Христа, відродженням природи і незмінністю марного буття Остапа.

Отже, проаналізований образок є виявом не лише сконденсованих переживань і роздумів типового представника бідного селянства, але й узагальненою картиною тогочасної України.

Другий твір під назвою «Діти» має підзаголовок «З мобілізаційних випадків». Письменник відображає розпач родин, які втрачають чоловіків-резервістів через воєнні ігрища державників. Персоніфіковані образи лиха, що «вдаряє об землю», села, котре стогне від людського горя і сліз, царської руки, яка «віки вичавлювала з його соки, тепер засунула свої пазурі в живу його душу» [Крат 1912, 2: 8], забезпечують емоційну напругу протягом усього твору. Трагізм події посилюється констатацією неминучої смерті за далеку чужу Маньчжурію та суцільною мобілізацією попри об’єктивні застереження, лише з огляду на бідність резервістів, які не здатні захистити себе і свої родини: «Ось іде молодий парубок, рік як

повернув з війська; стара мати в розпуці висне йому на шию… Ось на возі старий білий дід, везе двох синів – дома нікого […] Брали похапцем: старих, хорих, з великою родиною…» [Крат 1912, 2: 8, 10]. Наратор підкреслює марність будь-яких сподівань на повернення, що підтверджує рефрен «на заріз», означення резервістів «мерцями», ототожнення процесії прощання з односельцями з «похороном».

У центрі уваги оповідача родина Василя Ченєги, в якого напередодні мобілізації під час пологів помирає дружина. Незважаючи на те, що сиротами лишаються троє малих дітей, їхнього батька забирають на війну. Зображаючи благання Василя офіцерові, наратор звертає увагу на ницість військового керівництва, яке насолоджується у тилу азартними іграми і розвагами, зриваючи свою злість за спізнення на обід на резервістах. Для начальників та справників мобілізація постає засобом прояву зверхності над людьми, яких вважають за безмовне стадо, використовуючи на війні як м'ясо.

Антигуманізм верхівки, нівеляція життя осібної людини, станова дискримінація, тотальна моральна деградація соціуму – всі ці проблеми відображено в епізоді з буття Василя. Недаремно події твору тривають лише кілька діб. Але за цей час у долі селянина відбуваються разючі зміни. Письменник фіксує перипетії, готуючи реципієнта до кульмінації як художнього тексту, так і життя героя: народження дитини, смерть дружини, мобілізація, втеча заради малечі, шлях із дітьми до річки, самогубство.

Якщо Остап, розуміючи безвихідь, продовжує існування попри зневіру, то Василь, усвідомлюючи небезпеку голодної смерті власних дітей, вдається до суїциду як єдиного виходу-втечі. Самогубець, якому дорікає тільки річка, – загнаний звір, який може або постійно тікати, або піти на війну-загибель, залишивши дітей помирати.

Смерть батьків – спочатку мами, потім тата – стає змістовим обрамленням твору. Водночас найменування збірки і попереднього твору також лунає в образку: «Діти мовчать… Підійшов до греблі, каміння начинив і бігом до річки… Ідіть у воду, лекше вам буде…» [Крат 1912, 2: 11]. Тому фінал твору відкритий, адже доля дітей невідома: чи вони підуть у річку за порадою батька, чи замерзнуть над греблею, чи повернуться до села, сподіваючись на добрих людей та перетворяться на таких самих зневірених селян, як Остап або згодом потраплять до лав резервістів і загинуть на чужій війні. Можливо, настанова чоловіка є відлунням і відповіддю на роздуми Остапа Сосновського, який усвідомлюючи жалюгідність існування перебуває на розпутті життя.

У «пораді» батька дітям втопитися задля порятунку від голоду помітні паралелі з новелою Василя Стефаника «Новина». В обох творах головними персонажами виступають батько і діти. До проблеми бідності у Павла Крата додано примусову мобілізацію. Проте Гриць Летючий, на відміну від самогубця Василя Ченєги, топить молодшу дочку, відпускає на прохання старшу і повертається до села, щоб отримати належне покарання. Василь Стефаник актуалізував проблему тотальної байдужості, коли зубожіння родини та її загибель відбувається за мовчазної згоди односельців. Тут доцільно вбачати проекцію на дегуманізацію соціуму загалом. Натомість Павло Крат зображує трагедію українського села, яке гине, постачаючи людей на забій, а байдужість чиновників спровокована зокрема й бездіяльністю, приреченістю українства.

У художньому тексті чимало риторичних звертань і вигуків, що вербалізують почуття персонажів. Вони є наскрізними у творі, виявляючи розпач батька («Василь заломив руки і стогін – о-о-о-о! з лютим болем видерся з його грудей […] Що з вами буде?!» [Крат 1912, 2: 8]) і тугу за рідною землею («Уб'ють на чужині, а ся грудочка на тобі, мов рідна матуся ляже… Одна єдина грудочка!..» [Крат 1912, 2: 9]). Інтонаційно забарвлені конструкції забезпечують динамізм і напругу викладу, що посилюються рефлексіями героя. Міркування Василя уміщені в риторичні формули та еліптичні конструкції, що висвітлюють стан афекту, в якому перебуває батько-резервіст-утікач.

Остап Сосновський та Василь Ченєга є представниками бідного українського селянства. Вони виступають жертвами тотальної станової дискримінації, яскравими й універсальними прикладами доль та виразниками болю колоніального народу, який окупанти трактують худобою чи то для важкої праці, чи то для військових вправ.

У перших творах Павло Крат презентує чоловіків, які обрали не спротив, а втечу і зречення. Натомість в останньому тексті збірки розкрито образ дівчини, яка, незважаючи на вік (16-18 років), намагається подолати гніт можновладців, ризикуючи власним життям. Крім того, слово «жертва» набуває нових значень, стаючи полісемантичним.

Соціальний аспект поступається національному. Катом є не окремо панство, не державники, не армійські чиновники, а царат і його уособлення – Росія. Відповідно дівчина-каторжанка постає символом України. Недаремно письменник використовує фольклорні образи, порівнюючи втечу молодої галичанки від російських поліцаїв, «двох-голова», як переслідування шуляками горлиці. Особисті втрати дівчини, згадки про ув'язненого брата-гімназиста, замордованого дядька градуюють не лише до обширів усіх політв'язнів, але й охоплює Галичину зокрема та Україну загалом.

Супровід втікачки контрабандистом підкреслює абсурдність системи покарань імперії, яка ототожнює злодія та патріота, оскільки обидва борються проти спільного ворога, який набуває всесвітнього масштабу. Адже йдеться не про сюхвилинну проблему визначеної країни, а про загальнолюдські питання цінності особистості, її життя і свободи, що проектуються на загальнонаціональний рівень – право на самобутність, етноідентифікацію та вільний розвиток незалежної держави. Окреслена географічна територія, країна-окупант персоніфікується, виступає інфернальним осердям, «холодною пелькою прірви», що поглинає Україну. Письменник візуалізує алегоричну «гадину», формуючи образ-картину Росії переліком найвиразніших втілень режиму: «дитина 16 років – з словом правди на устах пішла, аби побити тими словами люту кривду – зодягнену в порфиру та вісон, оточену барикадами салдацких багнетів, кадилами попів, жандарами, шпигами та в'язницями» [Крат 1912, 2: 13]. У творі наявні рефлексії героїні, але письменник витворює своєрідний діалог, наче роздвоює внутрішній голос: з одного боку, дівчині шкода лишати свою країну, рідних і побратимів, зрештою, власне життя. Натомість, з другого боку, вона усвідомлює, що нема сенсу повертатися до в'язниці та чекати смерті, радше варто спробувати продовжити боротьбу, здобувши волю.

На відміну від двох попередніх творів, де показ природи та внутрішнього світу антитетичний, то в цьому тексті автор вдається до художнього паралелізму: похмура ніч, пронизливий вітер і крижана вода суголосні чуттям героїні, виснаженої тортурами та переслідуванням; хвиля річки «б'ється своїми грудьми на російський берег» так само, як дівчина кілька років поспіль боролася за право нації бути почутою, здобуваючи незалежність. Крім того, коли втікачі гинуть, місяць ховається за хмарами, аби російські кати не змогли потішитися вбивством каторжанки. Хоча варто зауважити, що презентовано дві імперії – Росію та Автро-Угорщину, де друга визнається прихильнішою до українства. Невипадково письменник використовує протиставлення: російський берег – вільний берег. Уникаючи політичного означення другого берега, Павло Крат, імовірно, мав надії на здобуття незалежності Західною Україною за сприяння лояльнішої імперії. Водночас в образі дівчини та її рідних він відображає поступ українців у боротьбі не тільки за свободу країни, але й за об'єднання в єдину державу, доводячи, що передусім власне українська громада зобов'язана і здатна подолати окупацію.

Питання, зазначене у назві збірці, у цьому творі здобуває символічного звучання. Своїм життєвим вибором дівчина доводить, що легше буде тільки за умови консолідації зусиль кожного у спільній боротьбі чи то за зміну соціального устрою, чи за скасування шовіністичної політики, чи за незалежність батьківщини.

Остап Сосновський свідомо стає живим мерцем. Ще молодий чоловік вже не бачить майбутнього і нічого не прагне змінити у своєму житті. Він лише нарікає на долю та несправедливість, визнаючи зверхність панів і звертаючись у неосяжні простори з риторичними питаннями-докорами. Василь Ченєга, опинившись у пастці мобілізації та усвідомивши невідворотність голодної смерті дітей, вдається до самогубства. Невдача з молінням-проханням чиновника виступає поштовхом до втечі й констатацією безвиході. Він обирає шлях звільнитися від усіх тягарів, залишаючи свою малечу напризволяще. Емоційна напруга, що провокує кульмінацію, самогубство, унеможливлює відповідь. Натомість безіменна дівчина

зважується на відчайдушну спробу зробити бодай щось в обороні не лише особистого звільнення чи помсти за катування близьких, але насамперед – свободи свого народу і відродження «змордованої країни».

Доречно звернути увагу на те, що зображаючи типових представників селян, які або визнають власну приреченість вічного рабства чи обирають втечу-суїцид, Павло Крат конкретизує їх власними назвами. Водночас дівчину, яка активно протистоїть негараздам і своїм, і своєї нації, письменник залишає без імені. Вочевидь, у такий спосіб автор підкреслює зразковість подібної поведінки – не скиглити, а діяти. Крім того, смисловим осердям розуміння цього образу виступає назва твору. Поняття «жертва», заявлене у попередніх художніх текстах, дещо змінює семантику. Остап є жертвою соціальної дискримінації, Василь – чиновницького свавілля та територіальних імперських апетитів можновладців. Однак обидва чоловіки виступають жертвами самих себе, зрікаючись опору, боротьби, пошуку інших шляхів подолати труднощі. А безіменна героїня стає жертвою шовіністичної політики Росії, пасивності й браку згуртованості її народу, який, до речі, також утілюють Сосновський та Ченєга, зрештою вона обирає самопожертву, стаючи сакральним приношенням у війні проти тотального зла, втіленого в етноциді й геноциді. Недаремно збірка завершується віршем «Фінал Москви», в якому лунає заклик до боротьби:

«До вас, до голодних, нужденних братів,
Ми кличемо: слухайте ради,
Кінчайте роботу, що ми почали,
Упавші зведіть барикади». [Крат 1912, 2: 15]

У збірці «Коли легше буде? і інші оповідання» презентовано невеликі образки – епізоди із життя селянина, резервіста, каторжанки. Але у маленькому за обсягом творі Павло Крат розкриває широкий спектр подій крізь призму сприйняття головних героїв, використовуючи задля цього рефлексії персонажів, антитезу і паралелізм, акцентуючи домінанти зображуваного історичного контексту.

Варто зазначити, що такий прийом письменник представив у творі «Візита «Червоної Дружини», який пов'язаний із образком «Жертва». Художній текст має фрагментарний виклад. Події охоплюють постреволюційний період, коли ще спалахували селянські виступи, а українство претендувало принаймні на автономію. Розповідь складається із образків, які, зрештою, формують цілісну картину протистояння повстанців-борців за рівноправність й національну незалежність і дідичів-тиранів.

Обрамленням твору виступає сьогодення учасника «Червоної Дружини» Карана, який перебуває у Канаді й актуалізує власні спогади. Тому проблематика художнього тексту розширюється крізь призму його сприйняття, зокрема, письменник порушує питання особистісного, соціального, політичного, національного й загальнолюдського рівнів, коли поєднує індивідуальні й суспільні перипетії у споминах героя.

Про центральну подію Павло Крат зазначає у підзаголовку твору – «Образ з революційних розрухів на Полтавщині в літі 1906 року». Відповідно письменник зображує окремий епізод із діяльності одного з численних загонів селян і свідомої інтелігенції, що виступали за утворення демократичної республіки, ліквідацію царизму й проти русифікації. Очільник дружини Каран є представником тієї еліти, яка розуміє потребу зміни устрою та бореться за самовизначення своєї нації. Герой виступає проти свого колишнього кола. Крім того, письменник залучає любовну лінію, де кохана Наталка також належить т.зв. дворянству. Але побачення закоханих завжди відбуваються на лоні природи, яка і благословляє закоханих, і допомагає повстанцям. Отже, в образі Карана розкрито поступ інтелігенції від пасивного зібрання чи відверто деспотичних утілень влади до свідомого борця за свій народ і країну.

Каран, відчуваючи обов’язок за громаду, розривається між суб’єктивними особистісними бажаннями й зовнішніми об’єктивними реаліями. Адже його батьки і дівчина через діяльність сина і коханого ризикують добробутом і життям. Та вища громадська мета боротьби виявляється сильнішою: «Невже усе пропало? Невже народ, та сила безмежна не ворухнеться, не струсить з себе могутньою рукою усю ту налиплу комашню?» [Крат 1912, 1: 7]. Чоловік навіть використовує Наталчине свято для нападу на дідичів. Поетапний опис

успішного заходу Каранової дружини переплітається із розмовою закоханих, роздумами героя та появою опосередкованих учасників події.

У рефлексіях Карана письменник порушує болючі актуальні для українства питання. Він звертає увагу на руйнівну дію абсолютизму, кріпацтва, утримання окремих «придвірних» армій, наголошує на поміркованості, зневірі й байдужості більшості українців, меншовартості як самознищенні, відсутності єдності, зраді.

Усі зазначені проблеми охоплює постать, життя і творчість якої стає лейтмотивом твору. Йдеться про Тараса Шевченка. Саме на могилі Кобзаря у Каневі на березі Дніпра збирається ватага повстанців і, маючи благословення від Пророка, вирушає боронити Україну. Земним втіленням духовного наставника виступає дідусь, який оберігає таємницю дружини, щоб «могли його онуки знов до схід сонця поховатись по лісах».

Інтертекстуальні зв'язки помітні у парафразах («Ой, геть, думи, не мордуйте!», «Мовчи, скарго погана, не торкай!»), в актуалізації проблеми самознищення українців, у продовженні визвольних змагань, які нерозривно пов'язані з перебудовою устрою та подоланням колоніальної свідомості. Варто зауважити, що за епілог до художнього тексту править уривок з поезії Тараса Шевченка «І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм в Украйні і не в Украйні моє дружнєє посланіє». Проте Павло Крат називає обрані слова «Панам». У такий спосіб лунає застереження ренегатам, які зраджують і націю, і предків, і себе. Адже семантика «пана» окреслює не тільки можновладців, але й егоцентриків (сам собі пан), якими керує споживацький інстинкт.

Доцільно звернути увагу на символіку кольорів у творі. Прикметними є назви зібрань дідичів і повстанців. Перших письменник визначає «чорною дружиною», вибудовуючи проекцію з чорносотенцями, шовіністичним нацистським утворенням, що виникло саме після революції 1905 року. Дружина Карана має «червоне» забарвлення. Воно вказує на методи боротьби чоловіків, що, здебільшого, полягає у підпалі панських маєтків, а також на криваві причини й наслідки (численні жертви з обох боків протистояння) визвольних соціальних і національних змагань.

Повстанська душа залишилася в Карана й на чужині. Він втік від каторги й смерті до Канади, втративши Наталку і більшість побратимів, але організував страйк через жахливі умови й злидні робітників. Та це лише перепочинок, оскільки повстанець планує повернення з новими силами на Батьківщину. Для чоловіка обіцянка стає сакральною місією: «Прийде час і вже близько він, спадуть пута, встане гнів народний, за вас, мученики… Амінь» [Крат 1912, 1: 19].

Слід зауважити про вибір найменування головного героя твору. За історичними даними, Каран був нащадком Геракла, засновником династії македонських царів і держави. Як давньогрецький провідник за допомогою череди здобув перемогу, так український Каран стане очільником і проводирем відродженого українства.

Проаналізувавши художні тексти Павла Крата, можна виснувати, що письменник послуговується різними зображально-виражальними засобами (антитеза, паралелізм, рефрен, парафраз, алегорія) задля розкриття характерів персонажів, порушує широкий спектр соціальних, національних і філософських питань, використовує фрагментарний виклад, мозаїчну побудову нарації, вкраплюючи у твори спогади, екскурси, рефлексії персонажів, завдяки чому в образках, окремих епізодах із життя особи, презентовано долю героя та України в історичних колізіях доби.

Література

1.Крат П. Візита «Червоної Дружини» / Павло Крат. – Вінніпег : Руська друкарня Я.Н. Крета, 1912. – 19 с.

2.Крат П. Коли легше буде? і інші оповідання / Павло Крат. – Вінніпег : Видавництво «Червоний прапор», 1912. – 18 с.

3.Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – («Енциклопедія ерудита»)

В статье рассматриваются особенности малой прозы Павла Крата. Исследуются тематические доминанты произведений писателя, формальные и смысловые составляющие, главные художественные изобразительно-выразительные средства. Изучается символика цвета, образная полисемантика, рефлексии персонажей, идиостиль автора.

Ключевые слова: *образок, антитеза, параллелизм, градация, риторические формулы, рефрен, рефлексия.*

Микола Ткачук, проф. (Тернопіль)

ББК 82. 3 (4 УКР)
УДК 801: 82 . 161.2

Суб'єктно-об'єктна дискурсивна практика лірики Євгена Плужника

У статті висвітлюється тематика, образна система, жанрова природа та художній світ поетичних творів Євгена Плужника. Особлива увага приділяється суб'єктно-об'єктній сфері лірики митця, функції інтрадієгетичного оповідача, роль автора та ліричного героя, ліричного персонажа в моделюванні картини світу.

Ключові слова*: автор, дискурс, проблематика творів, жанровий репертуар, ліричний герой, ліричний суб'єкт, рольова (персонажна) лірика.*

Mykola Tkachuk Subject-object discursive practice of Eugene Pluzhnic lyrics
The article explores themes, image system, genre nature and artistic world of poetic works by Eugene Pluzhnic. The special attention is paid to subject-object sphere of the artist's lyrics, intradiegetic narrator function, author's and lyric hero's roles and lyrical hero in world picture modeling.
Key words*: author, discourse, work's problematics, genre repertoire, lyrical hero, lyrical subject and role (character) lyrics.*

Євгена Плужника сучасники порівнювали з Павлом Тичиною і називали найвидатнішим серед митців національного відродження: «О часе велетнів! Прости утому / Мені, найменшому з твоїх синів! / І невідомому в світах нікому / Мені, найменшому з твоїх синів…» Ліричний герой поета звернувся до творчої постаті *Тараса **Шевченка***, який вказує шлях митцю до нового відродження України. До митця приходить втома і зневіра, тоді він пильно вдивляється в портрет Шевченка, осягає його заповіти, велич і життєдайну силу, віру в оновлення буття: «Такий спокійний дивиться він з рами. / О, це за всіх замислене чоло, / Що, наче символ, стало над часами – / Того, що в нас нове перемогло! / І крізь обличчя, кождій хаті рідне, / Немов виразно бачу я в імлі: / Вже близько час – за нього ж день розквітне – / І на його оновленій землі! / Тоді я знов часам назустріч – згоден, / Бо чую я часів жаданих крок! / – Щасливий нарід, що його відродин / Був на землі воістину пророк»[5, с.118]. Вірш написано від імені ліричного «я», тобто ліричного героя. Проте в ролі суб'єкта дії виступає не тільки ліричний герой, але й світ Шевченка; цей світ впливає на героя, визначає його естетичну програму. Таким чином ліричний суб'єкт постає не тільки суб'єктом дії, а й об'єктом впливу зовнішніх сил, спостерігачем, наратором-усезнавцем, який моделює художню картину світу від оптики ліричного «я» до Всесвіту. Авторська позиція не обмежується візією ліричного героя, а й автора, тобто спостерігається у форматі одного вірша поєднання суб'єктивного й об'єктивного начал, а відтак ліричний герой осягає внутрішній стан творчої особистості митця.

Вірш «Шевченко» відтінює особливості поетичних творів Євгена Плужника, зокрема їх незвичайну ліричність, що представляла в українській поезії новий тип ліризму, головною рисою якого є орієнтація на «іншого», взаємопроникнення «особистого» та «суспільного» начал, в яких людина і середовище постають не як суб'єкт і об'єкт, а як немов два суб'єкти – «я» і «душа світу».

У вірші ліричний оповідач є інтрадієгетичним, функціонує в тексті як ліричний герой у дієгезисі, що його представляє і через оптику якого змаловує образ поета-пророка. Інтрадієгетичний[1, с.234] герой у наративі Плужника постає як метадієгетичний персонаж у власному наративі, а тому є точним і об'єктивним, чітко моделюючи кожну деталь. Присутність авторського «я» як другого персонажа у наративі віршів поета зумовлена тим, що автор утверджується в тексті у формі бінарної опозиції між «я-автором» і «я» ліричним персонажем: «Знаю, сіренький я такий, / Мов осінній на полі вечір… – Тягарем минулі віки / На стомлені

плечі! / Серце задушили мені – мовчи! / О, майбутнє моє прекрасне! Чуло серце тебе вночі, / Що ж, – нехай собі серце гасне! / Хтось розгорне добу нову – / І не біль, і не гнів, не жертва! Воскресінням твоїм живу, / Земле мертва» [5, с.123]. Ліричний суб'єкт не дистанціюється від образу автора, який асоціюється з поетом: наратив веде автодієгетичний наратор. «Читаю Сінклера й ходжу на біржу праці. / А виріс мрійником серед гаїв на Пслі… / Та від минулого тільки шкільний Горацій, / А про майбутнє – кілька тисяч слів. / Колись наважуюся – заплющу серце й вуха! / Мета однакова – чи ця чи та. / Ах, про майбутнє все я переслухав, / А Про минуле все я перечитав!» [5, с.142]. Інтертекстуальне поле вірша розширює семантику художнього світу та ліричного героя, взаємодія яких помітна. Проте ліричний герой виявляє свій характер, виражає себе експліцитно: він належить до кола дійових осіб і є учасником подій. У творі наявні історичні алюзії й автобіографічні ремінісценції.

Такий наратив з автобіографічною алюзією дає ключ до розуміння образу ліричного героя, його поетичне висловлювання у творі. Ліричний суб'єкт перебуває в ієрархічно підпорядкованих комунікативних рівнях, на яких функціонують автор і рецепієнт. На рівні зовнішньої комунікації суб'єктом викладу виступає фікційна (уявна) особа – наратор, котрий наділяється правом для розгортання оповідного ліричного дискурсу. Спостерігаються переходи між авторськими та геройними планами. У рольових творах завжди присутні внутрішньо пов'язані двоє суб'єктів, хоча межа між ними хитається від граничноої розмежованості до повної нерозрізненості[2, с.112-114].

Сучасне літературознавство застосовує термін «ліричний суб'єкт» [2, с.114], який є близким до ліричного «я» авторського плану. В *еготивних*, тобто написаних від першої особи творах, наявні такі його формати: перша особа (ліричне «я») може ототожнюватися з реальним автором; чуже «я» – перша особа не ототожнюється з реальним автором; узагальнене (перша особа «ми») відноситься до людини чи до людства, або до іншої «великої групи» людей. Цікава форма ліричних суб'єктно-об'єктних структур «я», «ти», коли «ти» – часто це звертання до себе й до іншого, об'єкт мовлення перестає бути винятковим об'єктом і набуває права на свій кут зору: герой є нестільки об'єктом зображення, скільки суб'єктом мовлення: «Там, унизу, і море, і сади, / А тут, на скелі, тільки камінь голий… / Кора землі затверднула відколи, / Може, ніхто не заблукав сюди!» / Благоговій! Сядь нишком – і сиди! / Бо зайвий звук, найменший кожен порух – / І замете усі твої сліди / Легкий, як час, тисячолітній порох! / І буде знову так, мов ти й не був, – / Тільки граніт гарячий та строкатий… Навіть недокурка того не відшукати, / Що ти – у захваті – на прискалку забув!» [5, с.291].

Громадянський пафос проймає лірику Євгена Плужника: ним наповнені поезії, в яких змальовується національна революція на Україні, яку ліричний герой відтворює у всесвітньому масштабі: «Чуєш? / Сходить в красі безмежній / Твій великий – для всіх – посів! / Ворскла, Альпи, Берлін, мис Дежнів» – Всі. / До землі припади-но вухом – / Чуєш ти? – / Вся земля / Велетенським рухом – до твоєї мети» [5, с.105]. Автор застосвує взаємно співвідносні висловлювання «я» і «ти», в якому об'єкт мовлення наділений своїм поглядом на світ і людину. Образ світової революції та пафос у ранніх віршах Плужника гіперболізований, але душевно щирий, сповнений вірою в гуманістичний світ і духовне піднесення повсталого народу: «Я знаю: / Перекують на рала мечі. / І буде родюча земля – Не ця. / І будуть одні ключі / Одмикати усі серця. // Я знаю! / І буде так: / Пшеницями зійде кров, / І пізнають, / І пізнають, яка на смак / Любов. / Вірю» [5, с.122]. У вірші «Торгуємо усім, чим тільки можна…» ліричний герой заявляє: «Та знаю, вірю – через дні і муку! – / Ось підпереже землю мить така, – / І над базаром стисне руку / Упевнена долонь робітника» [5, с.146], образ якого абстрактний. Проте у цих текстах тісно переплітаються інтенції власне автора і героя, які не зливаються, хоча авторське слово наповнюється автобіографічними рисами.

У Плужника образ автора постає як модель ліричної оповіді – форма ліричного суб'єкта. Авторська позиція передбачає заглиблення у внутрішній світ ліричного героя, плекання творчого начала у самостійний образ, змалювання повноправного образу героя. Відомий дослідник Михайло Бахтін розглядав автора як ієрархічно організоване явище. Його «первинний автор», утілюючи авторську свідомість, є суб'єктом активності і впливає на читача, а «вторинний автор» – це образ, змодельований первинним автором, котрий репрезентує низку

образів, утворених його словом та інтенцією. Літературознавець інтерпретує лірику як розчинення суб'єкта в об'єктивному світі, заперечуючи традиційне визначення лірики як відображення об'єктивного світу через оптику суб'єкта. У ліриці Плужника відношення «я» та «іншого» набувають діалогічності, тобто його лірика діалогічна, передбачає іншого суб'єкта. У текстах Плужника відбувається персональний збіг героя й автора за межами твору, тобто спостерігаємо ліричну самооб'єктивізацію. Оскільки рецепієнт не названий, не наділений ніякою конкретикою, то можна передбачити, що перед нами *внутрішній діалог*, що відбиває роздуми ліричного героя: «Стережися неба нічного! / Порожнечі його німій / Мало зору твого і много – Якщо душу відкриєш їй! / Зачарує. Приспить. Зруйнує. / Звідки?.. Нащо?.. Навік… Кудись… / … І м'ятеться, м'ятеться всує / Твій бентежний дух… Стережись!» [5, с.293]. Свідомість героя роздвоюється, рецепієнт занурюється в «потік свідомості», що охоплює сферу суб'єктивного та об'єктивного начал.

Уже в збірці «Дні» авторське «я» є об'єднувальним началом. Ліричний герой інтегрує окремі епізоди, деталі як у часі, так і в просторі. У такий спосіб створюється картина і дві перспективи, що окреслюють множину спостережень, позицій, поглядів, що підсумовують зорові враження. При цьому спостереження ліричного оповідача перебуває поза зображуваним та всередині його авторської свідомості – у змодельованому світі. Говорячи словами Бориса Кормана, у поезіях Євгена Плужника ліричний герой є у творі одночасно носієм свідомості і предметом змалювання, суб'єктом й у той же час об'єктом[3, с.527-538]. Ліричний герой – складна форма суб'єктної лірики, вона окреслюється як форма, наділена «синтетичністю», двоплановістю, неоднорідністю, наповнена біографічними рисами та емоційно-психологічною емоційністю, а також своєрідною діалогічністю.

Українську поезію Євген Плужник підніс до загальноєвропейського рівня, збагативши її інтелектуалізмом, філософічністю та гуманізмом. Поет органічно поєднав у собі класичну традицію з модерними пошуками та експериментами, сполучивши елементи експресіонізму й імпресіонізму. Головна засада новаторства Плужника у зверненні до живих процесів життя, передових ідей доби, йти з ними вногу.

Його перу належать поезії, драми, переклади, мовознавчі праці. Гуманістичне вболівання за людину, за саме право її на життя, яке нехтувалося жорстоким світом воєн та революцій, протест проти обездуховлення особи, експресивно-масштабні образи й тропи, глибокий психологізм – відбивали умонастрої часу й характер художнього мислення митця.

Народився Євген Павлович Плужник 26 грудня 1898 року в слободі Кантемирівці, колишнього Богучарського повіту, на південному сході Воронезької губернії. Це Слобожанщина з родючими чорноземами, багатими українськими звичаями й обрядами, традиційними ярмарками. Батько його був хліборобом і небагатим купцем, родом з Полтавщини, зібравши певну суму грошей, прагнув дати дітям освіту. Згодом поет напише: «Я – як і всі. І штани з полотна... / І серце моє наган... / Бачив життя до останнього дна / Сотнями ран! // Ось і не треба газетних фраз! / – Біль є постійний біль! / Мовчки зросте десь новий Тарас / Серед кривавих піль!» [5, с.124]. У родині було восьмеро дітей, які, успадкувавши від матері сухоти, періодично покидали світ. Це наклало відбиток і на характер Євгена. Він був допитливою й самозаглибленою дитиною, навчився рано читати від старших брата Івана та сестри Ганни, а тому цілі дні просиджував за книгами. Особливо любив «Кобзаря» Тараса Шевченка.

Євген навчався в кількох гімназіях: спочатку у Воронежі, а згодом у Ростові, Боброві, яку закінчив 1918 році й переїхав з батьком у с. Великі Багачки, де працював учителем у початковій школі і де організував драматичний гурток із залученням сільської молоді. Українське національне відродження зумовило життєвий шлях Євгена Плужника, його пошуки себе як творчої особистості, прагнучи самореалізуватись. 1920 року Євген Плужник прибув до Києва, навчався рік у ветеринарно-зоотехнічному інституті, а згодом – у музично-драматичному інституті імені Миколи Лисенка, але залишив навчання, знайшовши своє покликання у поезії.

Мрійливий і сором'язливий митець не наважується оприлюднювати свої поезії. Його дружина, Галина Коваленко, показала спроби пера чоловіка критику Юрію Меженку та

Максиму Рильському, які запросили молодого поета на збори київських літераторів, аби він ознайомив їх зі своїми творами. До Плужника прийшло визнання. З 1924 року він стає активним учасником літературної організації «Ланка». Усього десять років тривала літературна творчість Євгена Плужника, але це був період творчого горіння митця. Поет тяжко хворів на сухоти, місяцями був прикутий до ліжка, неодноразово оперувався лікувався в Криму чи на Кавказі. Поет знаходив сили для творчості. 1926 року вийшла перша збірка поезій «Дні», яка викликала значний резонанс серед читачів і принесла Плужникові славу елітного митця. Про нього із захопленням писали Юрій Меженко, Максим Рильський, який відзначив, що пафос цієї знаменитої книжки – «не зневіра, а уповання, не зречення од боротьби, а заспів до неї». Натомість більшовицька критика не сприйняла мистецької глибини художнього світу збірки, твердила про зневіру і втому як вияв «суті занепадницької буржуазії», що, мовляв, відбилися у творах поета. Через рік з'явилася друга – «Рання осінь» (1927), а третя – «Рівновага» (1933), написана 1933 року, побачила світ тільки через десять років. Євген Плужник написав п'єси «Професор Сухорат» (1928), «У дворі на передмісті» (1929), роман «Недуга» (1929), переклав українською мовою деякі твори Миколи Гоголя, Антона Чехова, «Тихий Дон» Михайла Шолохова, спільно з Валер'яном Підмогильним уклав словник «Фразеологія ділової мови» (1926).

Євген Плужник розділив долю митців «Розстріляного відродження». У добу сталінського терору проти діячів української культури його було безпідставно арештовано 2 грудня 1934 року і засуджено до десяти років таборів. Незважаючи на зогострення туберкульозу, поета вивезли на Соловки. В останньому листі до дружини Євген Павлович написав: «Присягаюсь тобі, я все одно виживу!» Однак вижити йому не судилося: 2 лютого 1936 року поет помер і похований у братській могилі політв'язнів.

Дивовижну цілеспрямованість характеру і зосередженість на внутрішній природі явищ і почуттів поєднував цей митець слова. Він змальовував «*великим планом*» світ людської душі, її реагування на драматизм долі особистості й часу. Це визначило характер його естетичних шукань. Збірка «Дні» засвідчила, що за своїм стилем і художнім мисленням Євген Плужник – поет-експресіоніст. Експресіонізм (*лат*. expression – вираження) – це стильова течія модернізму, що виникла в Німеччині на початку XX століття[7, с.223-224]. У річищі цього стилю творили Бертольд Брехт, Станіслав Пшибишевський, Леонід Аедреєв, Георг Кайзер, Василь Стефаник, Осип Турянський, Микола Куліш, Іван Дніпровський, Тодось Осьмачка, Микола Бажан, Юрій Клен, під пером яких набув свого виразно національного окреслення; він набув в українській літературі, зокрема в драматургії Мирослава Ірчана, Миколи Куліша, Івана Дніпровського, у поезії Тодося Осьмачки, Миколи Бажана, Юрія Клена, Євгена Плужника. Основна засада експресіонізму – неприйняття антилюдяного світу, загострене суб'єктивне світобачення, бурхлива реакція на зло й знедуховлення людини. Експресіоністи прагнули «подолати» грубу реальність за допомогою звільнення емоційної енергії суб'єкта та його проникливої сили духу. Тому їм притаманні виразна емоційність, вибуховість почуттів, гіперболізація «я», ірраціоналізм.

Однак Плужник мав могутній талант лірика, здатного синтезувати різні стилі, тож його твори містять ознаки поетики імпресіоністів та неокласиків. щоб замикатися в одному експресіонізмі. Його творчій манері притаманні, за словами Миколи Бажана, філігранна витонченість образів, досконалість побудови поезій, інтелектуальна гра нюансами емоційної та звукової сфери. Збірки поета відбивають його тяжіння до філософії екзистенціалізму, що почала формуватись в Європі. У його творах категорії самотності, страху та страждання покликані висвітлити антигуманність світу, з'ясувати, чому життя гірке і знецінене, яке місце людини в історії, підказати духовні орієнтири. Сила Плужника-екзистенціаліста – в гуманізмі, стоїцизмі, увазі до інтенсивного духовного життя людини, у порушенні важливих і хвилюючих проблем буття людини XX століття.

Лірика Євгена Плужника відбивала настрої доби, змальовуючи трагізм буття людини в жорстокому світі катастроф, революції та братовбивчих воєн. Митця непокоїла доля людини, сенс її буття. Безглуздому й немилосердному кровопролиттю поет протиставив людинолюбство. Він осуджує і «білий», і «червоний» терор, так звану «класову боротьбу», від якими б гаслами

вона не прикривалась. Твори збірки «Дні» показують масштаб соціальних потрясінь і людських трагедій, відзначаються пристрасним утвердженням гуманістичного ідеалу. «Як страшно! Людське серце до краю обідніло» [6, с.70] (рядки із «Скорбної матері» Павла Тичини) – епіграф до збірки, який відбиває проблематику творів і трагічне світосприйняття митця. З цією метою він звертається до поетики експресіонізму, прагнучи найглибше вплинути на емоції читача.

Для Плужника як митця-експресіоніста світ позначений людськими стражданнями, болями, невинними смертями. Про громадянську війну в Україні він пише як про вселюдське лихо, всесвітні суспільні катаклізми. У центрі його ліричних мініатюр – картини розстрілів, безжально обірваного молодого життя, трагічна доля людини, безглуздя ситуації, коли брат убиває брата: «А хто з них винний, а хто з них правий! – / З-під однакових стріх» («Сідало сонце») [5, с.127]. З глибоким психологізмом ліричний наратор-усезнавець змальовує епізоди розстрілів, спричинених «тотальною», «звичною жорстокістю», дією антигуманних сил: «Зціпив зуби. Блідий-блідий! / За байраком село палало. / Хтось прикладом у спину – йди! / Вас чимало! // Сухо чмихнув старий наган / (Перша нота нової гами...) / Надвечірній лягав туман / Над житами» [5, с.134]. Ліричний суб'єкт розгортає свій наратив у гомодієгетичному річищі, у таких формах, як спогад, видіння, апеляція до рецепієнтів, теперішніх і майбутніх поколінь. Наратор-усезнавець виступає фокалізатором подій, що протікають на його очах: «Не схибить куля – не стогнатимуть довго. / Подивилися, – поле! Ромен з трави… Передній, мабуть, ходив, – так човгав: – Черевики скривив. // Сховалось сонце. Сутеніло помалу. / Час би й росі! / А хтось далеко десь генералу: / – У с і» [5, с.127]. Своєрідність лірики Євгена Плужника полягає в тому, що його ліричний суб'єкт, наділений автобіографічними рисами, зближується з авторським планом, а також віддаляється від нього. Ліричний суб'єкт митця у процесі розвитку ліричного сюжету декілька разів змінюється, інколи одягає маску: «Я натомився вічно знати / В собі самому – двійника… / Душе! Обридлива яка ти! / І непримирлива яка! / Я марно злагоди чи згоди / З тобою сподівавсь дійти, – / Як тінь, недомисел природи, / Мене перекривляєш ти! / І що ясніший я, то мушу / Усе темнішу тінь тягти… / Душе (якщо я маю душу)! / Яка непереможна ти!» [5, с.308] Ліричний суб'єкт цього твору протистоїть світові зла і кривді, його проймає іронія й самоіронія, спроба звільнитися від «хвороби віку». У його художньому світі живуть справжні й літературні герої, які висвітлюють характер шукань ліричного суб'єкта; перед його очима пропливають їхні постаті й маски: «Фрідріху, чим не Орфей ти?.. / Клякнуть навколо ж усі, / Скоро візьмешся до флейти / Смерком у Сан-Сусі… / Ніжне яке piano! Раз-два-три… раз-два-раз… / Вищим натурам лиш дано / творчий пізнати екстаз!.. Слухай, Вольтере! Слухай! / Друг-бо твій з тих музик, / Хто неслухняним вуха / Боляче скубати звик! / Чуєш, як взяв forte ?/ Люди! Людці… Людва… / … К чорту, Вольтере-чорте! / …Ать! Два!» [5, с.315] Ліричний суб'єкт виступає від свого імені, його позиція відкрита, але наявний срказм, який змінюється печаллю. Твір адресований не конкретному читачеві, а людству.

Поет володів даром своєрідних переходів у наративі художніх текстів від одного наративного рівня до наступного, що відбувається завдяки наративному акту, в результаті якого ексрадієгетичний наратор віддає право голосу інтрадієгетичному нараторові, якщо він не проінформований деякими деталями оповіданих історій.

На погляд Жанни Ящук, вірші Плужника «нагадують свідоцтва емоційного літописця, котрий мужньо констатує, однак нічого не поціновує. Ситуація настільки складна, що оцінювати будь-що – відповідальність непосильна для автора, проте змодельовані події епохи вражають до глибини душі, дивують так, що про них не можна не писати. При цьому війна трактується як соціальне лихо. В уявленні про перевагу суб'єктивної ідеї у свідомості авторського «я» – в бутті або у свідомості ліричного героя дають нам художнє втілення трагічності конфлікту між суб'єктивним і об'єктивним сприйняттям ситуації ліричним героєм» [9, с.68].

У річищі поетики експресіонізму поет нехтує конкретним на користь узагальнення, майже алегорії: хто ця жертва? Молодий чи старий? Інтелігент чи селянин? Читач тільки знає: герой «зціпив зуби» перед розстрілом – зібрав силу волі, мужньо дивиться в очі катам, знає, що помирає за незалежну Україну. Такі епізоди зображено в поезіях «Уночі вели його на розстріл»,

«Притулив до стіни людину», «Зустрів кулю за лісом». «Ще в полон не брали тоді» та інші. Горе чатує на просту людину скрізь. Ці ліричні драми сповнені гострого болю за невинними жертвами революції, це крик душі митця: смерть переслідує людину на кожному кроці, трагедія чийогось обірваного життя волає до совісті кожного. Такі епізоди – ланка грандіозних суспільних потрясінь. Це «фільми революції» (Мирослав Ірчан), трагедія знекровленої нації, сини якої зустрічають «наречену – кулю за Дніпром» («Був ще хлопчик лагідний і тихий»). У народних піснях про смерть козака образом нареченої була могила, у Плужника – «куля за Дніпром». Тільки степ не байдужий до смерті сімнадцятилітнього юнака, його «ранній біль простер». Ці образи наповнені експресією, граничним лаконізмом: «Пригнали до стінки людину, / Витяг нагана... / Придивляйсь, дітлоха, з-за тину, – / Гра бездоганна!» Експресіоністська поезія Плужника була лірикою болю, душевного крику й будувалась на поетиці «короткого удару» (Максим Рильський), щоб такими емоційно разючими образами передати жахливу руїну України. Цим стиль Євгена Плужника нагадує творчу манеру Василя Стефаника.

Євген Плужник застосував складні суб'єктні форми у своїй ліриці: він вдавався до гомодієгетичного оповідача, автора-розповідача, ліричного персонажа і героя рольової лірики. У поезії «Уночі його вели на розстріл» мовлення передається ліричному герою, першоособовому наратору: «Відбулось. Мета моя далека, / Я такої смерті не боюсь! – / Зійде кров, немов всесвітня Мекка, / Для твоїх майбутніх синіх блуз». Сині блузи носили пролетарі, які боролися за свою свободу, рівність і братство. Проте їхніми плодами після революції скористалися, говорячи словами Миколи Хвильового, інсургенти, дегенерати, які безжально розстрілюють невинних людей. Жорстокість революції, війни і повстання 1917 – 1920 років неминуче призводять до знецінення людських цінностей. Ліричний герой безпощадно розвінчує війну як злочин проти людства: «Впало – ставай до стінки! – / Сперся плечем на ганок… / Тільки й згадав: у жінки / Грошей нема, / Грошей нема на ранок. / І ні жалю, ні болю. / Бачив – наган наставив… / Ніби виконував ролю / В нецікавій виставі. / Тільки й думок – на ранок / Хліба нема у жінки... Ганок. Труп біля стінки» [5, с.128]. Друзі поета жартували: «Так розстріляти, як Євген Павлович, ніхто не може». Крізь картини кровопролиття, оптику емоцій, переживань, підтексту, прийому умовчання розкривається глибина драматизму буття людини і народу. Ліричний герой Плужника відтворює смерть людей, які гинуть через ідеологічні протиріччя, коли брат встає на брата, так звану «класову боротьбу», яку насаджували більшовицькі лідери.

У такій атмосфері чуйна людина страждає через відчуження, банальність і власне безсилля. Ліричний герой майстерно відтворив драматичну картину світу і типаж персонажів, порушив серйозні питання доби. Експресивна домінанта підпорядкована структурі циклу. Єдність йому надає рух думок і переживань, зростаючий драматизм: «Мабуть, дуже йому боліло: / Все облизував губи. Потім затих. / Невеличке на розі тіло / Не спитають більш, – за яких! / Дуже просто. Гостренька куля / Заступила йому далечінь. / – Серце днями собі намуляв, – Спочинь! / Подивіться, кому кортіло»; Подивитись за межі дат, – / Непотрібне на бруці тіло, / А над тілом – плакат» [5, с.131].

Значну роль у творах Євгена Плужника відіграє *автор-оповідач*. У його монологах увага зосереджується на зовнішніх подіях, на інших людях. Епічні картини розгортаються у ліричному вимірі, тобто суб'єктивно, емоційно. У цих поезіях ліричний автор прямо не висловлюється, він немов розчиняється у свідомості ліричного героя, як «Бог у творінні». Змальована постать автора-оповідача, характеристика його рис уможливлюють висвітлити грані авторської свідомості. В концепції Плужника війна – найбільше лихо на землі. Його ліричний герой розповідає про загибель молодих людей, трагічно обірване життя. За словами Леоніда Новиченка, поет «протестував проти марно пролитої крові», його «вірші зачіпають за живе, хвилюють, мучать і ми не можемо не відчути в них зерен людської правди», «шануємо його настійне нагадування про невід'ємне право людини на життя і щастя» [4, с.14].

У ліриці Плужника особистісний характер лірики виростає у поезію самобуття, самопізнання: спостерігається подвійність структури ліричного суб'єкта, адже ліричний герой постає у ролі об'єктивного світу як виразника глибинних авторських емоцій і переживань. Ліричне «я» набуває рис «я»-колективу, узагальненого «я – ми»: «Промерзлий шлях. Швидкі

тачанки… / І ось душа мала-мала!.. / Від серця б щирого слова віддерти – Такий натомлений! Один! Один…» Суб'єктно-об'єктна організація лірики Плужника насичена розмаїтими формами поетичного висловлювання: це монологічно завершений самодостатній текст, в якому панує «своє» слово: «Знаю, сіренький я весь такий, / Мов осінній на полі вечір… / – Тягнем минулі віки / На стомлені плечі!..». Вірш становить собою ліричний монолог, в якому знайшла одна смислова позиція ліричного суб'єкта. Наявні інші монологічні й завершені тексти з внутрішнім діалогом. У цьому випадку знаходить своє вираження діалогічність мислення у межах єдиної ліричної свідомості.

Значних здобутків Плужник досягнув у жанрі медитації, органічно поєднавши філософські роздуми з глибокими психологічними одкровеннями. У цих поезіях він порушував складні проблеми буття: життя і смерті, невлаштованості людини у світі, трагізм її існування, жертовності в ім'я майбутнього. Такими мотивами пройняті медитації «І вийшов на поле, а поле – мертве...», «Там, де полягли вони за волю», «Люблю в уяві декілька сторінок» та інші. Поет змалював болючі дисонанси між проголошеними творцями «нової доби» гаслами гуманізму та їх реалізацією, вольовими пориваннями народу і «приборканням» новою владою України. Поет осмислює сучасні тенденції буття й минуле рідного народу, і його серце огортає невимовна туга за майбутнім: «О днів прийдешніх обрії безмірні!» — вигукує ліричний герой медитації «У дужих дні...».

Ліричний герой медитації «... І ось ляжу – родючий гній» пильно вдивляється у свій час, хоче розгледіти знаки «доби нової», впіймати у всьому свою присутність. Водночас герой полемізує з безжалісним і кривавим часом («О жорстокий! І весь у крові!»), який знецінює життя людини. Образи ниви, «колосся-муки», «часу ратая» стають образами-символами, визначають народження майбутнього, утверджують віру в незнищенність духу творення.

Ліричний герой роздумує над екзистенціальними проблемами буття, своїм місцем у сьогоденні й поступі історії та народу. Твір будується на опозиціях: ліричний оповідач – жорстокий час, в якому він живе. Герой готовий на самопожертву, впасти родючим ферментом на «скривавлений переліг», йти зі своїм часом у ногу, аби збагнути його заповіти, аби утвердити прекрасне майбутнє. Він пильно вдивляється у свій час, хоче розгледіти знаки «доби нової», впіймати мить свого щастя. Водночас ліричний герой полемізує з безжалісним і кривавим часом («О жорстокий! І весь в крові!»), який знецінює життя людини, перетворюючи її в гній. У поезії образи ниви, «колосся-муки», «часу-ратая» експлікуються і стають образами-символами, позначають народження майбутнього, утверджують віру в незнищенність духу творення. Монологічно завершені тексти з вираженим внутрішнім діалогом – окремий різновид структури тексту.

У таких поезіях змальовано *діалогічний тип* мислення у форматі внутрішнього мовлення: це – діалог «свого» і «свого» голосу, комунікативна форма внутрішнього мовлення, з характерним для нього адресатом / адресатами, які мають право голосу. У таких суб'єктно-образних структурах формуються нові відношення суб'єкта й об'єкта наративу, коли виникають і набувають стійкості форми діалогічних суб'єктно-об'єктних висловлювань, як-от: «я» і «ти», зовнішній світ (об'єктивний) і внутрішній світ, що у деяких віршах поета набуває права на свій погляд на події та висловлювання ліричного героя чи ліричного персонажа: «Злізаю з воза і одним плечем / Допомогаю коням з півгодини… / Не розбереш, що по виду тече: / Гарячий піт чи дощові краплини».

Жанр медитації Плужника «Для вас, історики майбутні» (1926) відзначається внутрішнім конфліктом, незгодою ліричного героя з поверховими поглядами на роль поета в суспільстві, його місця в історії та духовному бутті народу. В поезії «Для вас, історики майбутні» ліричний герой не погоджується з оцінкою прийдешнього історика, який примітивно розглядатиме творчість митців 20-х років XX століття як ілюстрацію до подій: «Якийсь дідок нудний напише, – Війна і робітничий рух... / О, тише! / – Біль не вщух!» В історіософській візії героя ці незабутні події – «не рядки холодних слів», а пережита і пропущена крізь серце трагедія, свідоцтво пролитої крові за волю: «О, золоті далекі будні / Серед родючих вільних нив!» – вигукує герой, бо тоді виборювалась свобода України, а тому для нього ці дні «*золоті*». Такий епітет зустрічаємо і в поемі Павла Тичини «Золотий гомін».

Свою творчість Плужник вимірював глобальними категріями. На його погляд, біографія митця та історія нації не підлягають корекції у майбутньому, бо митець історичне майбутнє передчуває сьогодні, йому дано «в смузі днів сіренькій і нудних / часів нових початок розпізнати» («Суди мене судом твоїм суворим...» (1933). Медитаціям Плужника притаманні інтимно-особистісні інтонації, глибокий психологізм, за допомогою якого він відтворює моментальні стани людської душі. Бентежать читача щирі зізнання і сповідь поета: «Суди мене судом твоїм суворим, / Сучаснику! – Нащадки безсторонні / Простять мені і помилки, й вагання, / І пізній сум, і радість передчасну, – / Їм промовлятиме моя спокійна щирість» [5, с.313], історія нації, їх вибір не підлягає корекції та спотворень у майбутньому («...не дозволять мрійникам робити / Якихсь купюр історія і дні»), бо митець історичне майбутнє передчуває сьогодні, йому дано «в смузі днів сіренькій і нудній / часів нових початок розпізнати». Проте його хвилює питання: чи зрозуміють у майбутньому колишні дні як «*золоті дні волі*» України й окремої людини, чи відчують їх біль, страждання як головну сутність цих днів? У цьому й полягає ідейний пафос поезій «Для вас, історики майбутні», «Суди мене...»

Поетичну світобудову Плужник не мислить без природи, яка є не тільки предметом рефлексій ліричного героя, а й рівноправним персонажем його емоцій. Природа поетом одухотворюється, залишаючись у вічних зв'язках стихій, у своїй холодній величі й таємничості. Пейзажні перлини Плужника відрізняються від традиційної описової лірики, в якій на першому місці були чудові картини краєвидів. Його поезії – це медитації, в яких проблема людини і природи, космосу сповнюється філософського змісту. Як вдумливий аналітик, ліричний герой зосереджено і проникливо дивиться на природу, і це погляд модерної людини ХХ століття, котра прагне збагнути закономірності буття, дух життя, його відвічний рух («Передчуття спокою», «Даремно шукаю розради», «Падає з дерев пожовкле листя», «Чіткіші лінії» та інші).

Ліричний герой Плужника милується красою зоряного неба, слухає, як у «безодні вічності безмірній світ отвору тиша вигримля», коли у всесвіті «блакитний безум» і коли «м'ятеться всує твій бентежний дух». У такі хвилини «і вже душа не хоче буть земною, / закохана у несказанну вись!» («Блакитний безум») [5, с.280]. Ці рефлексії є особливо напруженими, по-експресіоністськи вибуховими. Його герой перед обличчям невмирущої природи порушує вічні питання буття людини, що завжди були у центрі справжньої поезії.

У медитації «*Вчись у природи творчого спокою*» світ природи постає у динаміці, своїй красі та поезії. «Вересневі дні», журавлі, що відлітають у вирій, сама осіння атмосфера викликають у ліричного героя роздуми про начала буття: людину і природу. Хоча вони й споріднені, але пов'язані двояко: прямо – від природи до людини, обернено – від людини до природи. Це зв'язки не формальні, а символічні, духовні. Велична осінь у пору дозрівання символізує у вірші стан духовної зрілості. Плужник вірить у цілющу силу й розум природи, тому що в ній немає манівців, здатних звернути людину зі шляху істини: «Вчись у природи творчого спокою / У дні вересневі. Мудро на землі, / Як від озер, порослих осокою, / Кудись на південь линуть журавлі. / Вір і наслідуй. Учневі негоже / Не шанувати визнаних взірців, / Бо хто ж твоїй науці допоможе / На певний шлях ступити з манівців? [5, с.225].

Навколишній світ постає у динаміці, красі та поезії; «осінні дні», озеро, поросле осокою, та лелеки, що відлітають у вирій, сама осіння атмосфера викликають у ліричного героя роздуми про начала буття: людину і природу. Стилістично ця поезія нагадує неокласичний стиль Максима Рильського, до художніх шукань якого Плужник придивлявся. Поет майстерно використовує звукопис у першій строфі: *ри ро оро ере ро ер оро ра,* за допомогою якого відтворюється і звукова наповненість, і плинність картин вересневих днів, яку завершує ключ журавлів, що линуть у небі над чудовою осінньою землею. Особливою експресією наповнюються наказові форми дієслів, адже нарататор (передбачуваний адресат) – учень, якому «негоже не шанувати визнаних взірців»: *вчись* у природи, *вір і наслідуй*, які пов'язують смислову організацію тексту в цілість. Риторичне запитання «Бо хто ж твоїй науці допоможе / На певний шлях ступити з манівців?» стає кульмінацією ліричного сюжету, виконує функцію своєрідного емоційного пуанту твору.

Змалювання моря – традиційна у письменстві тема. До поетичної мариністики зверталися Тарас Шевченко («Гамалія»), Леся Українка («Кримські спогади»), Богдан Лепкий

(цикл «З-над моря»), Петро Карманський («Пливемо по морі тьми»), Павло Тичина («З кримського циклу»), Олекса Влизько («Дев'ятий вал»), Михайло Драй-Хмара («Море») та інші. Тема моря по-своєму цікаво звучить у збірках «Рання осінь», «Рівновага» Євгена Плужника: «Синє море обгорнули тумани», «Ракетою піднісся і упав», «Над морем високо», «Блакитний безум», «Вирує море» та інші. Море у Плужника то синє, «обгорнуте туманами», тихе, але сповнене «небезпеки і оман» («Синє море»), то неспокійне, бурхливе, піднімається «вище й вище кожен вал новий» («Ой гудуть, дзвенять міцні вітрила»). Мариністичні фрески поета нагадують симфонію, у якій почуття ліричного героя й морські краєвиди зливаються в один візерунок, характеризують макрокосмос і мікрокосмос душі ліричного героя, його бунтівливу вдачу. Водночас морська стихія є втіленням вічності, що підносить душу людини до космічних вершин, до абсолюту світла «Злітай, душе! І, мов нове світло, / Осяй глибини й простори ці!»

«Ніч… а човен – як срібний птах!..» – це мариністично-символічна поетична мініатюра, сповнена неоромантичного світовідчуття. Ще у романтиків образ човна набув символічності й позначав долю людини у бурхливому морі життя. Такий образ наявний в «Абідоській нареченій» Джона Байрона, «Парусі» Михайла Лермонтова, «Човнику» Віктора Забіли, «Човен» Євгена Гребінки, в поезії «Вітер з гаєм розмовляє» Тараса Шевченка, в яких він є символом свободи самотньої людини, трагічний аспект її буття. Пафосом пошуку, неспокою, захопленням гармонією космічної сфери й морської стихії поезія Плужника споріднюється із поезіями романтиків.

Проте образ човна Плужником трансформується, переосмислюється і наповнюється новим смислом. Човен уподібнюється до срібного птаха, стає alter ego (з латин. – друге «я») митця, а тому ліричний герой вигукує: «Що слова, коли серце повне!.. Не спіши, не лети по сяйних світах, / Мій малий ненадійний човне!», відчуваючи велич і гармонію світів, де герой – як срібний птах, а човен Всесвіту – його частинка. Це – символи піднесеної душі ліричного героя, його романтичної мрійливості й закоханості в чарівний світ, від краси якого перехоплює подух. Він, як колись Фауст у Йоганна Вольфгфганга Гете, хоче зупинити цю мить щастя. За допомогою трьох крапок перед реплікою героя передано його глибоке внутрішнє хвилювання, його прохання-звертання: «... Не спіши, не лети по сяйних світах, / Мій малий ненадійний човне!», адже доля мінлива, невпинно поспішає, і герой не знає, що вона принесе йому за мить. Композиційно поезія складається з двох строф, але саме у другій строфі експресивна гама почуттів ліричного героя досягає своєрідного апогею: «І над нами, і під нами горять світи... / І внизу, і вгорі глибини... / О, який же прекрасний ти, / Світе єдиний!» [5, с.278]. У цих візіях «Я» героя рівнозначне Світовому Розуму, перебуває між минулим і майбутнім, поза звичною течією життя як крапка у системі координат, розмежовуючи те, що було, від того, що буде, раціональне від ірраціонального.

У цьому контексті ремінісценції з вірша Павла Тичини «Не Зевс, не Пан...» Павла Тичини невипадкові. Як і Тичина, Плужник у своєму обожненні Всесвіту і природи стає пантеїстом, доходить до космічного виміру нової людини. Таким же радісним світосприйманням, захопленням красою моря й насолодою від гармонії у світі відзначаються поезії «Вирує море», «Як все живе», «Прекрасен світ вночі», в яких звучить ідея величі Всесвіту, морської стихії і безсмертя людини. Природа вічна, але й динамічна. Вона у русі своїх змін. І ці природні цикли несуть життя, встановлюють безперервність буття. Людина включається в життя природи своєю працею, долучається до її невпинного руху. Особливо, коли охоплена вірою, мрією, волею до творення. У цій картині ліричний герой Плужника рівнозначний автобіографічному суб'єкту; ліричний герой постає суб'єктом дії, його вчинки розгортаються у просторі, не обмежений будь-якими рамками.

Складна структура суб'єкта засвідчує авторське «я», котре не обмежується невизначеним абсолютом «світового ока» – пророка. Авторське «я» не стільки перебуває «над світом», скільки є складником цього світу, його невід'ємною частиною. У віршах Євген Плужник вдається до змінної фокалізації: відбиваючи не тільки погляд «зверху», але й зсередини у межах одного тексту. Спостерігається наявність у тексті «четвертого виміру», об'ємного зображення, коли точка зору спостереження автора перебуває поза змальваним світом і водночас всередині його: «Прекрасен світ вночі, / Безформний. Безвиразний. Смерті

ложе. / … Мовчи й мовчи! / Хто й що сказати може? Всю порожнечу потойбічних сфер, / Ввесь безмір світотвору невеликчий, / Хіба не вичерпано їх тепер / Підручником для семирічки? Воістину прекрасний світ вночі» [5, с.280]. Взаємостосунки «я» і «ти», «ми» ускладнюються, проте ліричний герой усвідомлює себе частинкою спільноти, відчуваючи свою неповторну індивідуальність. У його віршах наявна нероздільність «я» поетичного та реально-історичного начал, що знайшло своє відбиття в образі автора та ліричного героя, неповторної біографічної індивідуальності. Образ автора як естетичного факту і поета, що творить фікційний світ, взаємопов'язуються у моделюванні естетичної реальності. Автор зумів сягнути глибокого прозріння суті явищ доби і буття героя. Він вірив у життєдайну силу творів мистецтва, що виховує у людях віру і творчі сили.

У ліриці Плужника суб'єктною формою вираження авторської свідомості є ліричний герой, близький митцю, Плужнику-людині. Для цього героя характерним є усвідомлення трагізму буття, переконання у потребі всього, що він зробив для всіх, а не тільки для друзів. Це – цілісний характер, який розвивається у поетичному сюжеті творів. Ліричний герой наділений умінням по-філософськи осмислювати себе і світ. Думки про творчість, свободу у свідомості ліричного героя пов'язані з гуманістичними цінностями. Він вірить у перемогу нового світопорядку, основаного на засадах нового світсприймання, спроможного перетворити життя кожної людини і всього людства.

Глибокий світ почуттів відображає любовна лірика Єгена Плужника. Для поета кохання – подарунок долі, одне із життєстверджуючих начал буття, яке вимагає від людини самовдосконалення, творчості і внутрішньої свободи. Справжня любов наснажується високими духовними цінностями, адже потребує «живої душі», «гарячого серця», самовідданості, готовності до дії й самозречення. Особиста драматична доля письменника наклала відбиток на його лірику, тому поезії Плужника відтінюють гіркі, позбавлені романтики реалії тяжко хворої людини, сірі лікарняні будні, боротьбу за життя. Злиття з інтимним щоденником спаленої болем і коханням людини, відтворенням її ревнощів, безнадії, жалю за спливаючим щастям. Інтимна лірика Плужника складна за внутрішньою структурою, адже в ній відтворено боротьбу різних «голосів» у душі ліричного персонажа. У цих поезіях сильним є елегійне начало душевних дисонансів, сум'яття, але перемагає у них глибока щирість героя, відчуття щастя і добра: «Немов хтось інший молодість мою / Переживав за мене».

Поетичний образ коханої постає у третьому розділі збірки «Рівновага». В ореолі синього дня, річки й човна дівчина уподібнюється до «*голосу флейти над рікою*», з яким «*так легко навмання плисти*» («Ах, флейти голос над рікою»), а в поетичній мініатюрі «Не чуючи» її образ змальовано бентежним, замріяним, тривожним, жінка болісно переживає долю милого. Перші зустрічі в саду, в альтанці, на лоні чудової природи, перші поцілунки й прощання знову й знову пригадуються героєві, він ще раз глибоко переживає ці світлі почуття («Місток замшілий і хисткий», «Як він спустів, садок»). Поет натхненно, як у добу Петрарки й Данте, змальовує портрет коханої, помічаючи дорогі риси: *тендітну лінію плеча, вуста, душу чисту, профіль ніжний*. Через портрет героїні він передає її внутрішній світ, глибину почуттів, вірність коханому. Але водночас у душі героя нуртує шал, віра й зневіра: «Шалій, шалій, від розпачу сп'янілий! / Що розпач той?! Річ марна і пуста! / ... Як пізно ми серця свої спинили! / ... Як роз'єднали рано ми вуста! О друже мій! Останні трачу сили, / В країні тій уявній живучи, / Де образ твій, утрачений і милий, / Де голос твій... Мовчи! / Мовчи! / Мовчи!» [5, 330]. Звертання ліричного героя до коханої сприяє «об'єктивізації» ліричного суб'єкта, а його присутність у тексті сприяє додатковій характеристиці ліричного героя. Інтимні почуття героїв зимальовуються на тлі чудової природи, коли ліричне «я» і всесвіт, по якому йдуть закохані і стають частиною свтобудови.

Лірика Євгена Плужника, за словами Юрія Коваліва, афористична, «на ущільненій площині ліричних медитацій, нагромаджувалася енергія вибухової сили, майже завжди все завершувалося катарсисом, подекуди несподіваним… Особливо цікавими, нетиповими видаються його сердечні мотиви, позбавлені «яблуневоцвітних» слів у конкретно-реальних, простих образах, як у присвяченому дружині Галині Коваленко вірші «Цілий день». Кохання розгортається крізь внутрішню конфліктність почуттів, воно «полягає у парадоксальному

поєднанні взаємної любові і неможливості щастя як такого для себе», тому в його ліриці закохані, не руйнуючи «екзистенції один одного» переживають «спалах життя над проваллям смерті» [8, 23].

За своїм жанром «Річний пісок слідок ноги твоєї» (1927) ця поезія нагадує класичну любовну *елегію*. Ліричний сюжет розгортається на тлі мальовничих пейзажів, які відтінюють душевні почуття і сум'яття героя. Елегія будується як нетлінний спогад-рефлексія. У царині пам'яті ліричний герой відшукав незабутній образ коханої, через ці візії розширюючи можливості психологічного проникнення у внутрішній світ, моделюється його дівчина. Унаслідок цього перетинаються два часові пласти буття героя і протилежні несхожі душевні стани: недавні щасливі дні й піднесені почуття, які він пережив, коли поряд була кохана, і жаль, душевний біль за втраченим відчуттям гармонії у світі та душі: «Немов поклала ти мені на груди / Долоні теплі, і спинилось все: / І почуття, і спогади, і люди, / І мертвий лист, що хвилями несе... / Немов ласкаві вересневі феї / Спинили час – і всесвіт не тече...» [5, с.253]

Ліричний герой Плужника занурюється у світ душевних переживань, в уяві звертаючись до коханої, ведучи з нею розмову, немов сповідається їй. Так побудовані, до речі, класичні елегії «Озеро», «Самітність» (1820) французького поета Альфонса Ламартіна, «Туга», «По трьох літах» Поля Верлена. Проте український поет наповнює елегію не тільки емоційним напруженням і глибокими почуттями, а й роздумами над плинністю і вічністю буття: «Бо я дивлюсь і бачу: все навіки / На цій осінній лагідній землі, / І твій слідок малий – такий великий, / Що я тобі й сказати б не зумів!»

Образ коханої у ліриці Плужника – «єдиного друга», хоча й «далекого» – предмет духовного поклоніння, любові і шляхетства. Він поетизується, обожнюється, стає особливо дорогим і рідним. Цей образ окреслюється на тлі «ріденького лісу», «тремтливої ріки», лелек, вітру, хмар золотавого піску на березі, де недавно ступала мила, а метафора «який тут спокій стереже мене» підсилює душевну рівновагу, коли герой може самозаглибитись, оцінити світ своїх переживань. У його візіях конкретно-предметний образ «слідок ноги» милої набуває символу, стає «великим», тобто дорогим, неповторним, як сліди богині, самого життя. Це – символ вічної краси й кохання, який бентежитиме душу завжди.

Твори Євгена Плужника наповнені внутрішнім горінням і відзначається витонченістю думок і почуттів, образів і жанрових форм. Його поетичні тропи, на перший погляд, здаються «простими», проте за їхньою звичайністю постає сконденсована сила образів, експресія почуттів, неповторна поетичність. Мистецької довершеності Плужник досяг власним баченням світу й людини в ньому, внутрішньою цілісністю переживань та напруженістю думок, що, немов вулкан, виштовхують хвилями спресовану енергію, вольовий порив митця, які концентричними колами розгортаються в художньому світі митця. Не випадково Микола Бажан творчість цього поета відніс до найбільших духовних цінностей української літератури XX століття.

Література:

1. Genette G. Narrative discourse . – Itaca, New – York: Cornell University Press, 1983. P. 234.
2. Бройтман С. Лирический субъект // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. – М.: Изд-во Кулагиной, 2008. – С. 112 – 114.
3. Бройтман С. Субъектная структура русской лирики XIX – начала XX века в историческом освещении // Известия АН СССР. – Серия литературы и языка. – 1988. – Т.47. – № 6. – С. 527 – 538.
4. Новиченко Л. По той бік спокою. Поезія Євгена Плужника // Плужник Є. Вибрані поезії. – К.: Рад. письменник, 1966. – С. 14.
5. Плужник Є. Поезії. – К.: Рад. письменник, 1988. – С. 124.
6. Тичина П. Скорбна мати // Тичина П. Зібр. творів: У 12 т. – Т. 1. – К.: 1983. – С. 70.
7. Ткачук М. П. Експресіонізм // Літературознавчий словник-довідник. / За ред. Р.Т.Гром'яка, Ю.І.Коваліва. – К.: Академія. – 2007. – С. 223 – 224.
8. Токмань Г. Лірика Євгена Плужника як софійний і мистецький феномен. – К., 2001.
9. Ящук Ж. «… Я справжнім болем догорів». Особливості екзистенціальної художності Є. Плужника // Слово і час. – 1994. – № 2. – С. 68.

В статье исследуется тематика, образная система, жанровая природа и художественный мир поэтических произведений Евгена Плужника. Особое внимание уделяется субъектно-объектоной сфере поэта, функции интрадиегетического нарратора, роль автора и лирического персонажа в моделировании картины мира.
***Ключевые слова**: автор, дискурс, проблематика произведений, жанровый репертуар, лирический герой, лирический субъект, ролевая (персонажная) лирика.*

Ткачук Тамара, доц. (Івано-Франківськ)

УДК 82.091:821.162.1+821.161.2
ББК83.3 (4 УКР)

Специфіка засвоєння доробку С. Пшибишевського Ольгою Кобилянською і Лесею Українкою

У статті проаналізовано специфіку рецепції творчості польського письменника С. Пшибишевського Ольгою Кобилянською і Лесею Українкою. Відзначено, що листи О. Кобилянської і Лесі Українки підтверджують підвищений інтерес до творів С. Пшибишевського в Україні упродовж 1896–1903 років.
***Ключові слова:** рецепція, модернізм, епістолярій, художній доробок.*

In the article is analyzed the specifics of reception of Polish writer S. Pshybyszewski by Olga Kobylianska and Lesia Ukrainka. It is noted that letters by O.Kobylianska to Lesia Ukrainka confirm an increased interest to the works of S. Pshybyszewski in Ukraine during 1896-1903 years.
***Key words**: reception, modernism, correspondence, artistic achievements.*

Літературно-художня спадщина С. Пшибишевського займає важливе місце в історії розвитку загальноєвропейського літературного процесу. Попри наявний в українському і зарубіжному літературознавстві досвід студіювання творчості польського митця, вона зберігає свій актуальний гносеологічний потенціал. У польськомовних критичних студіях, починаючи з 1896 року, та в роботах німецьких дослідників, де з 1892 року творча спадщина С. Пшибишевського стала об'єктом вивчення, немає жодної інформації стосовно сприйняття художнього доробку письменника в Україні. Вітчизняні науковці Г. Вервес, В. Гаккебуш, Т. Гундорова, В. Лесин, І. Михайлин, В. Моренець, Є. Нахлік, С. Павличко, В. Панченко, Н. Паскевич, Ф. Погребенник, Я. Поліщук, Р. Радишевський, М. Рудницький, С. Хороб, С. Яковенко, Я. Ярема та інші, вчені української діаспори Л. Луців, О. Черненко зосередили увагу на значущості творчості письменника в українському літературному процесі кінця XIX – поч. XX ст. Проте специфіка рецепції творчості польського письменника Ольгою Кобилянською і Лесею Українкою не досліджувалася. А саме літературно-критична рецепція двох українських письменниць є важливим етапом в освоєнні творчого доробку С. Пшибишевського в Україні.

У п'ятому томі творів О. Коблянської зафіксовано шість покликань на творчість С. Пшибишевського. Перша її згадка про письменника міститься в листі до Осипа Маковея від 15 червня 1899 року, у якому письменниця наголошує на власному несприйнятті новітніх модерних творів, зокрема негативно відгукується про «De profundis» («З глибини») С. Пшибишевського, висловлює сумніви щодо непомильності власних суджень, мотивуючи їх емоційними враженнями своєї душі: «Мала-м недавно в себе Przybyszewsk'ого діла. Одне ще сяк-так читала-м, але друга річ була цілком неможлива – «De profundis». Може, знаєте? Абсолютно не могла-м то читати, душа не приймала» [Кобилянська 1963: 414]. Жіноча душа О. Кобилянської не сприймала маскулінних творів С. Пшибишевського з апологією зла, страждання та занепаду.

У листі до Ольги Франко від 22 червня 1899 року (саме в цей час творчість С. Пшибишевського була найбільш популярною в Європі) О. Кобилянська наголошує на

контрасті між творами українських письменників і новітньою «штукою». Авторка відзначила, що після прочитання «таких Przybyszewskich і Huisman'ів» вона звернулася до «Поеми про білу сорочку» І. Франка і зауважила: «мені стало, неначе б я опинилась між білими квітами. Скільки преніжної чистоти! Скільки ідеальної краси!» [Кобилянська 1963: 415]. Отже, письменниця відчула різкий контраст, що полягав у протилежності аполлонівського та діонісійського начал творів «З глибини» С. Пшибишевського і «Поеми про білу сорочку» І. Франка. Для неї чужими є декадентські мотиви: «Не знаю, не можу я всяких тих декадентів читати. Може, я «старосвітська» і некультурна, може, не розуміюсь на хворобливій штуці їх, я се радо признаю, але моя душа не приймає їх» [Кобилянська 1963: 415 – 416]. Вважаємо, що саме різне розуміння краси С. Пшибишевським та О. Кобилянською, імпульсивність у творах польського митця стали причиною різкої критики, яку висловлювала українська письменниця. Як декадент, С. Пшибишевський «проголошує еру загнивання і розкладу» [Рубчак 1991: 21], убачаючи спосіб порятунку людства саме в занепаді, деструкції, а це було несумісним з уявленнями про красу О. Кобилянської, з її ліричною душею, з неоромантичним способом мислення, з пантеїстичним сприйняттям природи.

О. Кобилянська не сприймала також описи тваринних інстинктів, біофізіологічної мотивації поведінки персонажів, до яких вдавався письменник. У листі до Христі Алчевської від 14 березня 1910 року вона пише про В. Винниченка те, що цілковито могло би стосуватися й С. Пшибишевського: «Шкода мені його (В. Винниченка. – Т.Т.) таланту, що він задержується на обробленні нижчих інстинктів, котрим ані не діється, ані не діялася кривда, вмісто спинятися на шляхотніших точках або прикметах людської вдачі» [Кобилянська 1963:611].

Варто відзначити, що творча манера українських письменників (М. Коцюбинського, В. Стефаника, І. Франка та інших) формувалася на основі національної літературної традиції, відчутті органічної єдності зі своїм народом, з одного боку, та складними явищами, які утверджувалися у світовому мистецтві, з іншого. Тому як щодо І. Франка, М. Коцюбинського, О. Кобилянської, В. Стефаника в українській літературі, так і стосовно Я. Каспровича, Л. Стаффа, К. Пшерви-Тетмаєра – у польській, – доцільно говорити про хитання між «своїм і чужим», національними проблемами та модерними тенденціями. Зазначені категорії, конструюючи нову якість, демонстрували не тільки здатність взаєпоборювати одна одну, але й синтетично поєднувалися у творчості письменників. С. Пшибишевський у ранній період творчості уникнув соціальної та національної заанґажованості у вирішення проблем польського народу, оскільки свою діяльність він розпочав у Німеччині. Однак у пізніших творах («На дорогах душі» (1900), «Сини землі» (1901)) він акцентує на індивідуальному «фенотипі» митця, який поєднаний із генотекстом рідної землі. Така зміна ідеологічного підґрунтя творчості С. Пшибишевського свідчить про еволюцію його естетичної свідомості порівняно з ранньою німецькомовною есеїстикою.

Отже, можна виділити кілька причин критичного ставлення Ольги Кобилянської до творчості С. Пшибишевського. Брак духовності в героїв польського письменника, акцентування на деталях їхнього інстинктивного життя, описи психопатологій, оголеної сексуальності, інцестуальні мотиви, уведення у твори «femme fatale». Жінці у власних творах польський апологет теорії «мистецтва для мистецтва» відводив другорядну роль у суспільному житті, наголошуючи на її сатанинській, грішній, розпусній сутності, висловлюючи міркування, що «жінка є нічим, і в цьому її сила» [Przybyszewski: 35]. Проти такого ставлення до жінки впродовж усього життя боролася О. Кобилянська як прихильниця емансипації.

Листи О. Кобилянської свідчать про популярність С. Пшибишевського в Галичині, навіть про захоплення його творами, що письменниця пояснює провінційністю «рутенців», тобто українців, указуючи на незнання ними видатних митців Європи, таких як М. Метерлінк, Б. Б'єрнсон. У листі до Осипа Маковея від 6 січня 1903 року вона пише: «До всяких можливих і неможливих Пшибишевських молилися – чому? Я гадаю, що впрост то тому, що він їм до душі промовляв» [Кобилянська 1963: 529 – 530]. О. Кобилянська дає високу оцінку впливові творів С. Пшибишевського на читачів, підтверджуючи вміння польського письменника активізувати реципієнта, задовольняти читацькі смаки, себто «промовляти до душі». Твори С. Пшибишевського, на думку О. Кобилянської, проникали в душу читача, хоч це й не

заперечує апперцептивного (тобто досвідного) рівня їх сприйняття.

За С. Пшибишевським, основне завдання автора – проникнути в найвіддаленіші пласти людської душі, викликавши шквал переживань та емоцій. Популярність доробку С. Пшибишевського в Галичині була не випадковою. Він шокував і притягував молодь своєю відкритістю, щирістю, оголеною правдою, намаганням розкрити перипетії переживань людської душі, проникненням у приховані, заборонені сфери людського буття, що до того часу в літературі не практикувалося.

Відгуки письменниці на твір С. Пшибишевського «З глибини» відзначаються емоційністю та загальним несприйняттям. Проте в художній творчості О. Кобилянська демонструє суголосне із С. Пшибишевським бачення митця і мистецтва як континуумів, незалежних від натовпу. Листи В. Стефаника та О. Кобилянської підтверджують підвищений інтерес до творів С. Пшибишевського в Україні упродовж 1896 – 1903 років, коли письменник був особливо популярним у Польщі.

Інформативно важливими для з'ясування особливостей засвоєння доробку С. Пшибишевського в Україні є також епістолярій Лесі Українки (зокрема за 1900 рік) та її критичні зауваги стосовно творчості польського письменника, висловлені в 1901 році в статті «Заметки о новейшей польской литературе» [Українка Леся 1977]. Факт, що поетеса зробила багато перекладів творів митців західноєвропейської літератури відомий усім, але про те, що вона редагувала переклади творів С. Пшибишевського, згадує тільки М. Мороз [Мороз 1992]. До написання згаданої вище статті Леся Українка вже була ознайомлена із творчістю С. Пшибишевського та навіть перекладала його твори.

У листі до редактора російського журналу «Жизнь» В. О. Поссе, що датується 9 грудня 1900 року, авторка «Кассандри» пише про те, що посилає переклад із С. Пшибишевського, зроблений не нею, але за її редакцією і з її примітками, та просить, щоб його надрукували [Українка Леся 1977: 197]. В архіві журналу «Жизнь» зберігся переклад «Апострофа к Королю-Духу на пороге нового столетия: поэма в прозе Станислава Пшибышевского памяти Юлиуша Словацкого». Під перекладом підпис – «М. К.», а переклад містить правки та примітки, зроблені рукою Лесі Українки. Хто ховався під криптонімом «М. К.», сказати важко. В. Максимова твердить, що це брат Лесі Українки Михайло Косач, але це так само може бути і Михайло Кривинюк. Сама поетеса творчість С. Пшибишевського характеризувала так: «Пшибишевський поет не в технічному значенні цього слова, оскільки він не пише віршів..., але він поет, і причому поет-імпресіоніст за своїми прийомами і за своїм способом мислення. Завдяки тому, що він як поет *дуже талановитий* [виділено нами. – Т. Т.], володіє образами, вміє створювати із них нові (більше чи менше) комбінації – лише і можна зрозуміти його значний вплив на напрями новітньої польської поезії» [Українка Леся: 117].

Зважаючи на прагнення Лесі Українки вивести українську літературу на світові простори із «закутка і запічка», захистити «широкі європейські інтереси» О. Кобилянської, цілком зрозумілим видається і зацікавлення поетеси твором С. Пшибишевського. Саме у «Генезі з Духу» польський письменник апелює до молодого покоління творців, пропонуючи їм звернутися до експресіонізму як новаторського літературного стилю. «Генезійську теорію» Ю. Словацького він розглядає в системі природничих наук, убачаючи в його філософії геніальне передбачення майбутніх відкриттів, зокрема «нове розуміння міфу», що закладає нові світоглядні підвалини для експресіоністського мистецтва.

Польський письменник писав: «Не маю більшого прагнення, як те, щоб «Генеза з Духу» стала для молодшого покоління своєрідною святою Біблією» [9, 86]. Містичний вимір дійсності – це джерело нового духовного мистецтва [Przybyszewski: 35: 86]. Митець, на думку С. Пшибишевського, є медіумом несвідомості (Абсолюту), він покликаний відтворювати духовну дійсність. Творча особистість повинна керуватися синтетичними знаннями зі сфери філософії та природничих наук, які конструюють модальні матриці для інтуїтивних картин. Польський теоретик по-новому прочитував для поляків концепції Ю. Словацького, відзначаючи найважливіші інтенції експресіонізму як авангардистської течії.

Зацікавлення Лесі Українки саме цим твором польського письменника зумовлене зусиллям С. Пшибишевського з упровадження у польський літературно-культурний простір

неоромантичного й експресіоністичного типів художнього мислення. Міркування С. Пшибишевського стосовно боротьби між імпресіонізмом та експресіонізмом, а також його цінні настанови для молодих поколінь письменників стосовно творчих орієнтирів, очевидно, зацікавили Лесю Українку. Проблеми поборювання між «старим» і «новим» були актуальними як в українському, так і в польському літературознавстві. Не випадково в назві твору С. Пшибишевського Леся Українка підкреслила «На пороге нового столетия», вказуючи на світоглядні й естетичні зміни, які відбуваються в літературі та мистецтві Європи на зламі епох.

Ключовою для поетеси була лексема «Дух», яка, на наше переконання, має вагоме значення в назві твору як вказівка на свободу творчої особистості (важливої максими для Лесі Українки). Творчий дух, який перемагає інертну матерію, пропагування вільного вираження письменником свого власного внутрішнього світу, опора на інтуїтивність, про які пише у творі «Генеза з Духу» С. Пшибишевський, мотивували вибір письменницею саме цього твору для наукових міркувань, внесення правок до перекладу, здійсненого невідомим автором. У листі до матері О. П. Косач від 7 лютого 1903 року (Сан-Ремо) Леся Українка акцентує на необхідності відсічі С. Єфремову та усім антимодерністам, називаючи їх «духа не разумеющими» [Українка Леся 1977: 39]. Отже, в основі модернізму, на переконання поетеси, є дух. Далі вона акцентує, що для такої відсічі необхідно, простудіювавши німецький і французький новоромантизм, «посередині між Францією і Німеччиною поставити польську модерну літературу (chef – Пшибишевський), а в пряму залежність від С. Пшибишевського – Крушельницького і С°, виразно одрізнивши од них Кобилянську» [Хороб 2002: 39]. Мешкаючи на Лівобережній Україні, Леся все ж демонструє глибоку обізнаність із мистецьким життям у Галичині, зосібна з перекладом твору С. Пшибишевського «Свят-вечори», здійсненого А. Крушельницьким.

Важливими у цьому контексті є критичні міркування поетеси про сучасну їй польську літературу, висловлені у статті «Заметки о новейшей польской литературе», яка була надрукована в петербурзькому журналі «Жизнь» 1901 року саме в період популярності С. Пшибишевського в Росії. Слід зазначити, що цей журнал виходив у Петербурзі з 1897 до 1901 року за редакцією В. Поспєлова під фактичним керівництвом журналіста, громадського діяча В. О. Поссе. Журнал друкував твори відомих європейських письменників.

Аналізуючи новітні явища у польській літературі кінця XIX – початку XX століття, Леся Українка вживає терміни «модернізм», «декадентство», «метафізичний натуралізм», «новоромантичний стиль». Відомо, що Леся Українка саме в неоромантичному стилі вбачає майбутнє літератури. Це пов'язано передусім із тим, що на зламі віків в українській літературі ще не існувало чітко визначених термінів і естетично усталених меж того чи іншого напряму чи стилю.

Завдяки творчій активності Лесі Українки як критика та перекладача, українська громадськість могла ознайомитись із творами відомих письменників, зокрема й С. Пшибишевського. У статті «Заметки о новейшей польской литературе» Леся Українка доносить до українського читача мистецьке кредо С. Пшибишевського, згодом даючи критичну оцінку його теорії. Поетеса титулує теоретика «вільного мистецтва» «жерцем нової релігії мистецтва», «поетом-імпресіоністом», який «як поет дуже талановитий, володіє образами, уміє створювати з них нові» [Українка Леся: 117] [1], проте пізніше тонко підкреслює всю суперечливість його поглядів (що, зрештою, і стало причиною його швидкого забуття) [Українка Леся: 117]. Леся Українка зосереджує увагу на тому, що польський теоретик, вважаючи, що справжній митець має бути абсолютно вільним, водночас називає велику кількість «табу», яких йому потрібно дотримуватися, творячи «чисте мистецтво». Літератор, скажімо, не має права зображувати натовп і звертатись до проблеми черні.

Отже, дослідниця робить висновок, що творча особистість, за С. Пшибишевським, не є абсолютно вільною, і це ще один доказ суперечливості поглядів польського письменника. З дивовижною передбачливістю Леся Українка напророкувала швидке забуття письменника. Поринаючи у вир своїх ідеалістичних суджень, польський літератор часто висловлював суперечливі погляди, що викликало іронію та несприйняття з боку критиків. Однак Леся

[1] Переклад наш – Т. Т.

Українка зазначає, що метафізичний натуралізм визнає алогічність. На її думку, автор «Confiteor» створює «мистецтво грудки», відрікається від щастя і краси заради «сили». „...Пшибишевський лине у відкрите море протиріч власної теорії, які перелічувати було б надто довго і в яких докоряти зовсім нічого, оскільки, по-перше, метафізичний натуралізм, в принципі, визнає усіляку нелогічність...» [Українка Леся: 5 120]. Парадоксальність як одна з рис творчості польського письменника визначена об'єктивно, оскільки С. Пшибишевський часто доводив власні міркування до самозаперечення. Не можемо погодитись із Е. Віснєвською, яка критику Лесі Українки назвала суворою [Wisniewska: 11]. Судження української поетеси є радше об'єктивними, вони характеризують її як вдумливого аналітика, свідчать про глибоку обізнаність авторки «Лісової пісні» із тогочасним розвитком літератури. Леся Українка прагнула ознайомити українську громадськість з усіма існуючими напрямами і течіями європейської літератури.

В одному з листів до М. Драгоманова щодо важливості ознайомлення української молоді із зарубіжною літературою Леся Українка пише: «Я надіюсь, що, може, якщо більше знатимуть українці чужу літературу, то, може, зникне з нашої літератури той невдалий дилетантизм, що так тепер панує в ній» [Українка Леся 1977: 73]. Аналізуючи подібні судження Лесі Українки, С. Хороб зазначає: «Леся Українка всіляко бажала оновити наше письменство такою мірою, як того вимагають час і обставини тодішнього суспільно-духовного життя в Україні. І розрив з побутово-етнографічними тенденціями, що заважали цьому процесові, для неї означало не що інше, як різке несприйняття естетики й поетики застарілих, тенденційних форм авторської художньої свідомості» [Хороб 2002: 413].

Письменниця прагнула донести до українського читача всі без винятку літературні новини, розширюючи в такий спосіб інформативне поле українського літературознавства, прагнучи вивести його зі стану замкнутості лише у власних проблемах, а тому їй належить першість в ознайомленні співвітчизників з естетичною концепцією С. Пшибишевського.

Відверте несприйняття бунтарських ідей С. Пшибишевського зумовлене відмінністю особливостей українського модернізму і того типу модерності, який він упроваджував у художній творчості. Зокрема, польський письменник відштовхувався від німецької культурної традиції, яка ментально відрізняється від слов'янської. Наприклад, міф надлюдини, проповідь бунту проти традиції, апологетизацію зла і страждання в переважній більшості негативно сприйняли українські письменники, які тяжіли у власній творчості до ідейності, до пошуку національної самоідентичності, проте без відвертих волюнтаристських позицій, крайнього індивідуалізму.

Здійснене дослідження доводить, що українські письменники пильно стежили за розвитком світового літературного процесу й ніколи не намагалися самоізолюватися в обмежених рамках провінційного консерватизму та ретроградства. Вони цікавилися наймодернішими тенденціями у світовій літературі й саме в такому контексті сприймали творчість одного з найоригінальніших новаторів кінця XIX – поч. XX ст. – Станіслава Пшибишевського.

Література: *Кобилянська 1963*: Кобилянська О. Ю. Твори: В 5 т. – Т. 5: За ситуаціями. Статті та спогади. Автобіографії. Листи / О. Ю. Кобилянська [упоряд. Ф. П. Погребенник]. – К.: ДВХЛ, 1963. – 751 с.; *Мороз 1992:* Мороз М. О. Літопис життя та творчості Лесі Українки / М. О. Мороз. – К. : Наукова думка. – 1992. – 373 с.; *Поліщук 1998*: Поліщук Я. О. Міфологічний горизонт раннього українського модернізму: Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. – 296 с.; *Рубчак 1991*: Рубчак Б. Пробний лет (тло для книги) / Б. Рубчак // Розсипані перли: Поети «Молодої Музи» – К.: Дніпро. – 1991. – С. 18 – 41.; Українка 1977: Українка Леся. Заметки о новейшей польской литературе // Українка Леся. Зібр. творів: У 12-ти т. – Т.8 – К.: Наукова думка, 1977. – С. 100–128.; *Українка 1977*: Українка Леся. Листи. Зібрання творів: У 12-т. – Т.11. – К.: Наукова думка, 1977.; Українка Леся 1977: Українка Леся. Листи. Зібрання творів: У 12-т. – Т.12. – К.: Наукова думка, 1977.; Хороб 2002: Хороб С. І. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – 413 с.; Przybyszewski S. Ekspresjonizm, Słowacki i Genezis z Ducha. – Poznań : «Zdrój», 1918. – 147 s.; Przybyszewski S. Listy. T. 1-3 – Wrocław: Zakł. Nar. im. Ossolińskich, – 1918–1927, 1954. – 654 s.; Wiśniewska E. Stanisław Przybyszewski w korespondencji Wasyla Stefanyka // Słowianie w świecie antynorm Stanisława Przybyszewskiego. – Wrocław : Ossolineum, 1981. – S. 207 – 215.

В статье проанализировано специфику рецепции творчества польского писателя С. Пшибышевского Ольгой Кобылянской и Лесей Украинкой. Отмечено, что письма О. Кобылянской и Леси Украинки подтверждают повышенный интерес к произведениям С. Пшибышевского в Украине в течение 1896-1903 годов.

Ключевые слова: *рецепция, модернизм, эпистолярий, художественное наследие.*

Наталія Науменко, проф. (Київ)

УДК 821.161.2-1.09
ББК 63.3. (4Укр)

Мистецька синестезія в оформленні сучасних поетичних збірок

У статті аналізуються принципи декорування збірок українських поетів, виданих упродовж останніх тридцяти років. Показано, що на посилення естетичних вражень від прочитаного вірша працює кожен елемент оформлення книги – від шрифту й художньо виконаних колонтитулів до заставок та мініатюр, безпосередньо пов'язаних із темою твору.

Ключові слова: книга, поезія, художнє оформлення, шрифт, графіка.

This article represents the analysis of artistic principles used in decoration of Ukrainian poetic collections issued during the last three decades. There was shown that the esthetic impression of the read poem gets significantly amplified thanks to every element of a book design, starting from the fonts and artistically shaped running titles up to openings and miniatures connected directly with a topic of a written work.

Keywords: book, poetry, artistic design, font, graphics.

Мистецтво оформлення книги – одне з найвищих мистецтв. Більше того, це – вияв мистецького синтезу, в якому поєднуються елементи пластичні, майже скульптурні, з візуальними: шрифтом та ілюстрацією. Оздоблена палітуркою, іноді – рельєфною, книга вже першими сторінками охоплює цілий внутрішній світ. Підпорядковане певному ритмові, оформлення книги організовує наше сприйняття прочитаного [20, с. 93].

У давні часи візуальному оформленню книги приділяли виняткову увагу. Великий чорний шрифт (устав або напівустав) із поодинокими вкрапленнями червоних рядків, заставки з фантастичним рослинним орнаментом, виписані вигадливою в'яззю заголовки – усе це створює ауру минулого та свідчить про велику любов, із якою в давнину виконувалися книги. Філігранний синкретизм мистецтв виявлявся на кожній сторінці, в оформленні якої брали участь і письменники, і живописці, і графіки.

Розвиток видів графічного мистецтва зумовлював нові принципи декорування літературно-художніх видань (ксилографії, або дереворити; літографії, малюнки пером тощо). В українському письменстві кінця XIX – початку XX століть способи створення візуального образу часто самі перетворювалися на літературні жанри (бризки пензля, акварель, шкіц, образок тощо), і для їх типографського втілення добиралися відповідні засоби – шрифт, фарба, складання тексту віршовими та / або прозовими рядами.

Графічне оформлення книги зумовлюється її формозмістом. Інтервали між віршовими строфами, пробіли, відступи, буквиці є не що інше, як сигнали про зміну ритму читання; рубрики (назви розділів, циклів або окремих творів), колонтитули, прикінцеві виноски, примітки – сигнали для орієнтації усередині видання [7, с. 318]; заставки, ілюстрації, шрифти, віньєтки – додаткові чинники естетичного впливу книги та увиразнення думок і почуттів автора. Всі композиційні елементи книги пов'язані між собою та становлять із її текстом єдине функціональне ціле.

Мета цієї статті – висвітлити особливості мистецького синтезу (взаємодії словесних, графічних, живописних елементів) в оформленні збірок поетичних творів, виданих упродовж останніх тридцяти років, та установити їхню роль у творенні естетичної сили вірша.

«Безпрограшне», за визначенням М. Тимошика, видання [див. 18, с. 77], поетична збірка у зазначений проміжок часу виступає в трьох іпостасях: **науковій**, де з найбільшою повнотою,

попередніми редакціями й варіантами представлено доробок поета; **науково-масовій**, де зібрано найбільш знакові твори, супроводжені вступною статтею, яка іноді сама по собі є художнім твором; **масовій**, де подано окремі твори [18, с. 103 – 104].

Поезія – особливий вид мистецтва, а тому підготовка поетичної книги до друку вимагає належного оформлення. Визначальну роль у книзі відіграє **текстовий блок**, який складається з буквених рядків. За висловом В. Фаворського, простори чистого паперу читач відчуває на берегах книги, тому чим вони ширші, тим книга приємніша для сприйняття: «У спусках та завершеннях тексту, на білих сторінках із незначним вмістом тексту, у титулі та шмуцтитулах – усюди у книгу неначе вривається чисте повітря, біле поле паперу у його первозданному вигляді» [20, с. 104]. Надто ж це стосується книги поезій, оскільки текстовий блок вірша часто набагато менший за блок прози.

Якщо у живописця в руках – ціла палітра фарб, то художник-графік, як правило, послуговується лише одним кольором, що створює для нього певні труднощі. Графік ніби живе в «умовному» світі, позбавленому барв, і, користуючись небагатими засобами, створює, однак, трепетну й живу картину світу. В оформленні книги графік бере участь не лише як ілюстратор, а створює концепцію орнаментально-шрифтового вирішення палітурки, титульного аркуша, інших елементів оздоблення книги.

Графічна ілюстрація до окремого твору – без сумніву, торжество світляної стихії: прокреслене, часто кількома штрихами, зображення займає меншу частину чистого аркуша, лишаючи решту поля для гри природного або штучного світла. Витончену гру світлотіні у книзі П. Воронька «Осениця» (1984) репрезентують такий вірш і прикладена до нього ілюстрація (автор – О. Мікловда):

Осінній день бухикав хрипко, / Укрившись хутром листяним. / За сторчаком хворостяним / Зурмила бджіл прощальна скрипка, / Де молоденький сонях цвів / Між лисих макових голів. / Мак співчував йому: – Чого це / Так запізнився, йде ж зима? – / А сонях, влюблений у сонце, / Лиш посміхався крадькома. / І ощасливлена бджола / Солодкий сміх його пила [2, с. 92]

Деталі чорно-білої мініатюри [див. 2, с. 93] при уважному погляді оприявнюють зелено-жовто-коричневу кольористику вірша, у якому «хрипкий» голос осіннього дня втілено зображенням хмари, відділеним абстрактною площиною (дзеркалом?) від освітлених сонцем соняшника та маківки. Звукову метафору «прощальна скрипка бджіл» на малюнку відбито в зображенні цілком «автологічної» скрипки, яка, однак, наче проростає з-під землі.

Картину доповнює метелик, про якого у вірші не йдеться, але який привносить у твір додаткову символічну конотацію – людська душа, яка проходить декілька стадій розвитку, аби піднестися до розуміння природних станів і явищ («…сонях, влюблений у сонце, лиш посміхався крадькома»). Натомість бджоли художник не зобразив, даючи тим самим змогу читачеві розпізнати її обриси серед розмаїтих природних образів.

Зображення на титульному аркуші, за В. Фаворським, повинні мати «віньєтковий» характер: це – ажурні ворота, «які дають змогу заглянути у дивосвіт книги» [20, с. 101] ще перед тим, як у неї вчитатися. Своєю чергою, зображення на останній сторінці палітурки є своєрідним «висновком» із написаного та водночас дороговказом до подальшої співтворчості з автором збірки.

Таким чином ідею поєднання світу природного та світу рукотворного відбивають заставки до збірки А. Мойсієнка «Приємлю» (1986). На титульному аркуші зображено традиційний для української поезії крайобраз – річка, ліс, хмари та сонце, що прозирає з-за крон трьох дерев на передньому плані; такий малюнок міг би ілюструвати заголовний вірш: «*Приємлю спориш подорожній, / і білу ромашку / приємлю, / І сиву грозу, / що росте громокроною в землю… / І землю, таку кучеряву, – у рясті, у щасті, у святі людському – / Приємлю. / До болю. / До скону»* [12, с. 5].

На звороті обкладинки пейзаж уже сполучає елементи міського та природного краєвидів – на передньому плані річкова заплава з деревами та лелекою, на задньому – сучасні висотні будинки. Для корінного киянина цей сюжет асоціюватиметься з Дніпровським районом, що йому, вочевидь, присвячено рядки останнього вірша збірки «Приємлю»: «*І вже природа ожива,*

/ Й мою любов до серця горне… / З любові світиться трава, / І зорі, зорі в Наддніпров'ї – / Немов прозорих сто кохань / Мені дзвенять в пісенну повінь» [12, с. 104].

Світло, яке пробивається крізь гілки, – і словесний, і графічний лейтмотив «життєво-привітальної» першої книги А. Мойсієнка. Першу її частину «Сонця віть» відкриває малюнок осіннього безлистого дерева, поза яким світиться вікно; по той бік цієї ілюстрації поет показує цілий дивосвіт: «*Блакитна музика з-під абажура / струмує м'яко на папір… / Сопілка весело та журно / війне мелодією гір. / То по безсонню віоліна / останнім криком полосне, / Приляже вітру на коліна / і, знепритомнівши, засне…»* [12, с. 47].

Аналогічний малюнок стоїть на початку другої частини – «Мене любов'ю засвітили скрипки». Зображене скупими штрихами сонце поза зимовим деревом настільки сліпучим, що видається реципієнтові ближчим за саме дерево. Ця, без перебільшення, новозавітна ідея всепереможного світла-синоніма любові втілюється в наступних словах: «*Чи то мені доля тебе в нагороду? / Ромашка цвіте на обніжку городу, / А ще ластівками цвіте огудиння, / Цвітеш мені ти о щасливій годині / На щедрість людську ми в одвіт – добротою, / Злобливим не звикли платити злобою. / Любов'ю не раз спопеляли підлоту ./ …Чи то мені доля тебе в нагороду?»* [12, с. 79]

Мотив «жінка-цвіт», явлений у цитованому творі, надалі стає складником провідного у творчості А. Мойсієнка прийому персоніфікації природи («Тут між шипшин цвіте мені дружина / І між латать цвіте мені дочка»). Можливо говорити і про віршовану інтерпретацію квіткового гороскопу, і про створення нової легенди про квіти, яка добре піддається ілюструванню: адже рослини-покровителі рідних поетові людей здавна є вишуканими поетичними образами.

У поетиці необарокової збірки поезій Ліни Костенко «Річка Геракліта» (2011) являє себе світові універсум синтетичного мислення мистецької родини Якутовичів. Ілюстрації «незримого Левітана» – С. Якутовича торкають усі сенсорні виміри сприйняття людиною синкретичного художньо-літературного твору провідних майстрів. За визначенням Оксани Пахльовської, Сергій Якутович – «геніальний графік-монументаліст, чиє софістиковане і водночас стрімке перо модернізувало поетику українського Бароко» [15, с. 11; див. тж. 18, с. 67; 21, с. 101].

Згідно з думкою В. Фаворського, ілюстрації варто розташовувати лише на лівому боці книжного блока. Адже, озираючись назад, читач може зосередитися, роздивитися зображення, і це не заважатиме йому просуватися вглиб книги [20, с. 107]. Ілюстрації ж С. Якутовича у «Річці Геракліта» розміщено настільки композиційно вдало, що кожна і доповнює вірш на правому боці книжного розвороту, і продовжує попередній. Це можливо показати на такому прикладі. Вірш-верліброїд на 135-й сторінці: «*Ожиново-пташиний ліс. Озера всі в лататті. / Одну сосонку вишиває / сріблястим шовком павучок. / Із цих озер пили ще динозаври. / І плив туман великоднів русальних. / Але ж біда народу, де на завтра / уже не залишається казок! – /* передує портретові дівчини-лісовички, задрапірованої рясним листям і квітами. Семантика ілюстрації мовби заперечує останні рядки цитованого вірша, даючи зрозуміти, що казки у народу все ж лишаються, і про це говорить наступний твір – «Ще одна весна» [9, с. 137]: «*Білка струсить жовту глицю, / сонну бруньку сколихне. / На березу, на ялицю / вітер лагідний дмухне. / Набіжить весела хмарка. / Ліс безсмертний, як душа. / Знов простягне руки Мавка / і – не знайде Лукаша».*

Ілюстрація сполучає два контрастні за поетикою вірші: розважливий філософічний ямб «Ожиново-пташиного лісу…», подеколи з приблизними римами, з тривалими паузами між періодами – і невигадливі рими та хореїчна метрична домінанта «Ще однієї весни», помножені на дитинний захват від спілкування з пробудженою природою. Таке симультанне поєднання свідчить про те, що «принцип повноформатності й високо-барокового стилю ілюстрації є повністю дотриманим» [18, с. 67]. Навіть те, що Мавка може «не знайти Лукаша», не засмучує ліричну героїню, адже у кругообігу природних ритмів, у «безсмертному» лісі ця зустріч коли-не-коли, але станеться.

Унікальною є техніка оформлення поетичних збірок, якою послуговується Віра Вовк. Наприклад, в оригінальному виданні книги «Мандаля» (1980) вірш супроводжується

авторською витинанкою – візуальним взірцем мандали в українському декоративно-ужитковому мистецтві (завдяки променевій або двобічній симетрії зображення).

Оскільки для витинанок не важливі індивідуальні особливості предмета, а основна увага приділяється мотивові, який творить ритм заповнення декорованої поверхні [6, с. 90], остільки й центральний образ кожного вірша, винесений у заголовок, названо лише одним словом, проте з великою кількістю асоціацій, які лишаються поза текстом. Своєю чергою, текст кожного вірша подано трьома мовами – українською, португальською та німецькою, що саме собою репрезентує мозаїчне панно можливих сприйняттів образу. Ідеальним прообразом витинанки, на думку Віри Вовк, у природі є сніжинка, яка у свідомості різних людей має такі само відмінні асоціації: «*Баядері сніжинка – / Балерина між небом і землею, / Спраглому – манна пречиста ні для кого, / Дитині – мандаля на темному рукаві, / Поетові – іскра в обличчі місяця, / Сироті – сльоза на лиці сонця». / А Богові – просто сніжинка»* [1, с. 90].

Вірш супроводжується витинанкою [1, 89], виконаною в білому, пісочному, бірюзовому, блакитному та синьому кольорах, із орнаментом у вигляді концентричних кіл, який відбиває градацію наведених у тексті образних вимірів сніжинки: стилізований силует танцюючої людини – баядера; складені пригорщею долоні – спраглий; діти на гойдалці (або на санях) – дитина; сонячна корона – поет; краплини пісочного кольору – сирота; нарешті, чотири чоловічки та хрест – Бог.

Поезія, яка дала назву цілій книзі – «Мандаля», попри своє верліброве вирішення, ґрунтована на сонетній тріаді: «*Тисячойменний спорудив / своєю премудрістю / на принципі ладу / велетенську <u>мандалю»</u>* (теза). «*Так кожна мандаля / береже <u>окрушину</u> ладу* (антитеза)*, / а кожний лад окрушину мудрості, / і кожна мудрість ховає в собі / <u>одне з Його тисяч імен»</u>* (синтез) [1, с. 6].

Розгадка сутності вірша можлива лише через його прочитання в сув'язі з витинанкою «Гриби й лілеї», яка й містить у собі зашифровану компоненту «антитеза»: гриби мають гетеротрофне єство, лілеї (рослини) – автотрофне; гриби – образи чоловічого начала, лілеї – жіночого; проте як елементи, що характеризуються двобічною симетрією, вони стають символами всесвітнього ладу [6, с. 90; 13, с. 406-407].

Ілюстрації, хоча й становлять основу книжного мистецтва, не можуть існувати самі собою, без тексту, який передається літерами особливого ґатунку – *шрифтом*. Шрифт – великий і напрочуд важливий складник книжного графічного мистецтва. Від зображення кожної літери, від її естетичного та конструктивного наповнення залежить зручність і легкість читання, а відтак і сприйняття тексту. У кожному окремому випадку до шрифту висуваються окремі вимоги, що їх обов'язково має враховувати художник, та й автор книги.

У 1980-х роках, коли поетичну збірку верстали у друкарнях, популярними були гарнітури «Літературна» та «Нова». Обидва ґатунки – шрифти з засічками, які надають книзі додаткової декоративності. Серед інших поширених на той час шрифтів для набору поетичних книг або журнальних добірок – «Едісон», «Баскервіль», «Банниковський», «Рублений» із характерним накресленням літер.

Немаловажну роль у поетичних книгах відіграє й колір шрифту. Хрестоматійним в українській літературі є приклад Гната Хоткевича: збірка «Поезії в прозі» (1902), яка викликала особливе невдоволення С. Єфремова. У статті «В поисках новой красоты» він висловився про неї так: «*...книжка с кричащей, бьющей на эффект внешностью, напечатанная почему-то зелеными чернилами и различным шрифтом, иллюстрированная в тексте массой не идущих к делу рисунков и виньеток, придающих ей с первого взгляда вид брошюры по ботанике*» [5, с. 91].

Водночас таку композицію диктував панівний на початку XX ст. сецесійний стиль. Як відомо, у мистецтві сецесія заперечувала розмірену ритміку та усталені, геометрично правильні й пропорційні контури, упроваджуючи натомість нерівний, неспокійний ритм, довільно змішуючи форми. Усі ці риси перейшли й до літератури, а також книговидання. Образність сецесії передбачала багатозначність символічного сприйняття, тому символічні ряди писемних творів вражали неоднорідністю, контрастом, парадоксальністю [14, с. 120]. Змішання як чільний композиційний прийом вивершувалося в незвичайному декоруванні книжок.

У сучасній українській поезії прикладом подібного сецесійного стилю є збірка В. Кордуна «Земля натхненна» (1984). Насамперед увагу привертає кольористика ілюстрацій (автор – Олександр Литвин) та шрифту: їх вирішено у *теракотових* тонах, які вводять у текст додаткову символічну конотацію – вогонь. За Людмилою Дударенко, «поетичний символ цілеспрямованого руху – амбівалентний образ вогню… експлікований у множині природних проявів, що складають ланцюг: попіл – іскра – промінь – вогонь – світло – сонце. Так виникає магія неперервної, інтенсивної образності» [4, с. 72].

П'ять циклів «Землі натхненної» відкриваються заставками, у яких переважають флористичні елементи, насамперед пов'язані з семантикою червоного кольору. Кожна заставка супроводжується цитатою з вірша, яка ніби продовжує назву циклу, повторюючи її в інших концептах.

Частина I «Полинове крило» розпочинається мініатюрою у вигляді відкритої книги, на лівому боці якої зображено передгрозовий краєвид (сонце й дощова хмара, що насувається зі сходу; похилені вітром три тополі, пониклі лугові трави та квіти), а права сторона являє суцільне стилізоване полум'я. Це дає підстави доповнити згаданий висновок Людмили Дударенко: наскрізною у «Землі…» є не просто символіка вогню, а бінарна опозиція «вогонь-вода», компоненти якої, своєю чергою, виступають першоосновами всесвіту, за давньогрецькими натурфілософськими уявленнями (вони наче «пере-створюють» пейзаж на лівій стороні заставки).

У заставці до частини II «Поліські краєвиди» центральними графічними образами є ластівки (символи стрімкого руху) та калина – інтерпретований іще у працях О. Потебні символічний синонім дівочої краси (дівчина – красна – калина). Увінчує цей графічний ансамбль вільновіршова цитата: «*Любіте землю так, як дощ, – / вона назустріч вашій ласці розквітне / незрадливою рожевістю світання / у кожній бруньці, зернинці, / грудочці чорнозему»* [8, с. 43].

Якнайвиразніше ідею боротьби та єдності протилежностей (рух – спокій, вогонь – вода, минуще – вічне) у другому циклі репрезентує вірш «За дальнім лісом». Уже перші його рядки відбивають інтонацію межового стану, наростання напруги, при якому тиша от-от стане звуком: «*… Так сизо втяжена лоза, / Так у гнізді принишкла сойка… / На стебла серпень тьму низав, – / Що тільки скрапне, – вітер зойкне!»* [8, с. 44].

Переплетіння звукових, зорових і тактильних мотивів створює атмосферу, подібну до «Концерту» Б.-І. Антонича або контрапункту новели «Intermezzo» М. Коцюбинського: «*Сіра маленька пташка, як грудка землі, низько висіла над полем. Тріпала крильми на місці напружено, часто і важко тягнула вгору невидиму струну від землі аж до неба. Струна тремтіла й гучала. Тоді, скінчивши, падала тихо униз, натягала другу з неба на землю. Єднала небо з землею в голосну арфу і грала на струнах симфонію поля*» [10, с. 241].

У заставці до частини III «Жінка в осінньому дзеркалі» семантика свічада простежується у графічному образі – обернених один до одного пагонах мальви, світлішого та темнішого. Поза темнішою рослиною на задньому плані зображено птаха, який відлітає у вирій, та підхоплений вітром осінній листок. Заставку доповнює чотиривірш: «*Зостанешся / не в сльозах, / не в жалобі – / у сяйві»* [8, с. 55]

Чисте небо виповнює весь фон заставки, передаючи реципієнтові відчуття широкого простору – саме те «сяйво», про яке говорить ліричний герой, продовжуючи образний ряд у поезії «Винова осінь»: «*…Так ти вся заллята світлом, / Що крізь нього вже не видно / Витоків твоїх мінливих! / Променишся – аж боюся: чи ти жінка у часі, / Чи метелик сяйновійний, надістота одноденна?..* [8, с. 63]

Жіноче єство – втілення опозиції «світло – темрява», «життя – смерть»: «ніч, що в синь не дотяглася, – входить полум'ям у небо», «помирала многоногая косуля: переповнилася світлом – западалася в прозоре…». Це й своєрідна річ-у-собі: у вислові оповідача «щойно гляну на предмет, / як відразу забуваю – тої ж миті він щезає» прозирає неможливість побачити конкретну річ через інтенсивний потік світла, джерелом якого виступає жінка-дзеркало.

Сучасні автори часто компонують власну збірку власноруч, застосовуючи *комп'ютер*. Дослідник історії книги Є. Маєвський, зокрема, стверджує: «*Комп'ютер не лише забезпечує*

красивий друк. Він дозволяє – й це найголовніше – зосередити в одних руках увесь процес виготовлення книги: від задуму до верстки. Уперше в історії книгодрукування об'єднуються в одній особі автор і оформлювач, в одному процесі – творення вірша та його набирання… Технічний поступ… нині відтворює на новому рівні архаїчну цільність (адже півтори тисячі років тому всі китайські поети були заразом художниками та каліграфами), і дехто зробить свій власний вибір на користь цієї цільності» [цит. за 3, с. 304].

Нинішні поетичні збірки, здебільшого створені засобами комп'ютерної техніки, не завжди можуть називатися витворами синтетичного мистецтва (багато з них не мають ілюстрацій, декорованих заголовків тощо). Але не можна не помітити, що численні користувачі ПК, як і стародавні майстри рукописної книги, прагнуть до гармонічного розташування тексту, ілюстрацій, оздоб, послуговуючись давніми традиціями оформлення книжної сторінки.

Варто звернути увагу й на такий аспект, як «співтворчість» сучасного комп'ютера з письменником, який звіряє власні душевні переживання електронній машині словами, часто незрозумілими їй. Тоді спрацьовує функція «автозаміна» – розірвання на складники або самостійне виправлення програмою «Плай» слів, відсутніх у тезаурусі комп'ютера.

Діалектизми, вузькоспеціальні терміни, маловідомі імена, слова-поетизми, архаїзми або авторські неологізми піддаються такому обробленню найчастіше, створюючи письменникові зайві проблеми. Наприклад, епітет «*ядриста* тлущ», утворений від слова «ядро» (горіха), у комп'ютерному наборі вірша Василя Герасим'юка «Ars poetica» перетворюється на «*яриста*» (вкрита ярами); міфологему «*Кастальське* (джерело)», без якої навряд може обійтися навіть ультрасучасний поет, редактор Microsoft Word щораз править на «*Кастильське*»; на рідкісну дієслівну форму «*листкувати*» (гортати книжку; див. початок вірша В. Лесича «До трактату про поезію») комп'ютер «пропонує» два варіанти заміни – «*лист кувати*» або «листку вати».

Проте з цих помилок креативний літератор може видобути для себе певні мовні або образні знахідки. Наприклад, згадана вище словосполука «лист кувати» приваблює несподіваним романтизмом і може спонукати письменника розвинути на цій основі нову сюжетну лінію перетворення металу на живу істоту [16, с. 16] – згадаймо, наприклад, славнозвісну залізну троянду зі «Шляху армій» Ю. Яновського.

Можна змоделювати процес підготовки рукопису віршової збірки так. Після того, як упорядкований за задумом поета (у хронологічному порядку, за жанрами або за темами, скомпонований у цикли) матеріал набрано у вигляді комп'ютерного файлу, автор у міру своїх знань і навичок роботи з текстовим редактором Microsoft Word розпочинає технічне оформлення. Він зазвичай витримує весь рукопис в одному шрифті, який добирає за змістом творів:

без засічок (Arial, Arial Narrow, Calibri, Cambria, Century Gothic, Comic Sans MS, Pragmatica, Verdana) – для надання текстові «строгих» інтонацій;

з засічками (Antiqua, Times New Roman, Bookman Old Style, Georgia, Garamond, Goudy Old Style) – більш декорованими, придатними для увиразнення ліричного настрою;

Courier New – **шрифт друкарської машинки** для імітації ретро-тексту;

шрифт Century Schoolbook (**гарнітура Шкільна**) – у збірці поезій для дітей.

Часто автор для заголовка твору або циклу поезії добирає шрифт декоративний (Monotype Corsiva; для англійських текстів модифікацій декорованого шрифту більше, аж до напрочуд красивого Rosewood та імітованого трафаретного напису Stencil у нових версіях Microsoft Word).

У друкованих збірках першу сторінку розпочинають спуском, або відступом – обмеженим простором, на якому можна створити заставку, віньєтку, вензель або ілюстрацію, які вводять у художній світ цілої збірки. Користувач ПК може розташувати текст на свій розсуд – зі спуском або без нього, з ілюстрацією (фотознімком) або без неї, один або кілька творів на одній сторінці, водночас дотримуючись приписів гармонії: рівномірно, без сильних зсувів, розміщуючи текстові блоки, умотивовано вводячи візуальні елементи, не змінюючи без потреби ґатунку шрифту.

Особливу увагу приділяють і **буквиці** – першій літері заголовного вірша циклу (або кожного твору). Мальована буквиця як елемент оформлення та виразник ідеї твору дійшла й до

сьогодні. У давнину вона була невід'ємним складником загальної візуальної концепції книги – то з'являючись у живописному орнаментальному оточенні, то сусідячи з зображенням і вписуючись у нього, то стаючи фантастичним предметом.

Можливості комп'ютерного оформлення буквиці набагато більш обмежені. Текстовий редактор Microsoft Word пропонує лише окремі параметри оформлення заголовної літери: її розташування (у тексті або на полі), вибір кольору, розміру (у рядках) та ґатунку шрифту. Для художнього вирішення комп'ютерної буквиці автор, крім Microsoft Word та WordArt, підключає інші оператори (сканування, панель малювання, фотографічний редактор Adobe PhotoShop).

Книга віршів «Непочата вода» (2008) стала результатом співтворчості поета-етнолога, автора досліджень із слов'янської культури Миколи Ткача з майстром комп'ютерної верстки А. Вишневським. У перших рядках анотації, за стилем подібної до притчі, мовиться про те, що «чуттєве занурення в первісну течію часу, де його лінійна ознака переростає в циклічну; де відбувається поєднання й узагальнення видимих проявів життя і де всі події і явища його постають цілісно, в причинно-наслідковому взаємозв'язку й розвитку, це все – поезія, засіб пізнання й звільнення від суєт земних» [19, с. 2].

Кількома словами (час, події, явища, розвиток, пізнання) окреслюється образне коло збірки, її натурфілософське наповнення, і надалі сугестивний вплив цих концептів зумовлено графічним оформленням.

Заголовки обрамлено писанковим узором «спіраль» зі стилізованого листя конюшини; на верхньому та нижньому колонтитулах орнамент «конюшина» утворює хвилю, посередині якої – видруковане курсивом слово «вода», а на задньому плані – дієприкметник «непочата». Шрифтом Decor оформлено заголовки віршів; там, де їх немає, – два конюшинові листки; таким же листком завершується кожен текст. Вірогідно, що тут відбивається й символіка ворожіння на конюшині, спроба знайти чотирилопатевий листок. Ліричний герой через усю книгу провадить це ворожіння, відкриваючи секрети поетичної творчості:

В майстерні Бога все доладно,
усе так легко, мов з руки.
Гаптує вечір теплі рядна,
а ранок шиє рушники.
У ночі є посутні кросна,
а в дня є прядиво і шовк.
Усе так злагоджено й просто.
Чи хтось простішого знайшов?
Тут можна вчитися й навчити,
тут ще ніхто не помиливсь.
Стомився? Треба відпочити?
В майстерні Бога зупинись [19, с. 14].

Як висновок можна констатувати, що сучасні письменники у створенні власних поетичних книг свідомо чи несвідомо тяжіють до мистецького синтезу – зокрема, у тих випадках, коли явище або предмет настільки багатогранні у своїй розмаїтості, що самих лише слів не вистачить для їх показу.

На втілення цієї естетичної мети працюють ілюстрації – графічні, живописні, фотографічні тощо, які й посилюють значення явленого в поезії образу, і вносять у картину довкілля інші асоціативні конотації. Ужитий у складанні віршового твору ґатунок шрифту зчаста увиразнює інтонацію поезії, дозволяє читачеві оцінити філософічність мислення або красу внутрішнього світу поета, явлену через накреслення літер – «строге» або декороване оформлення всього тексту й окремо заголовка.

Суто «східна» єдність словесного, графічного та візуального образу у сучасній українській поезії виявляє не лише індивідуальний стиль поетичного чуття-мислення, а й неординарний підхід до бачення свого довкілля та сміливість спроби сугестувати його реципієнтові.

Література:

1. Вовк В. Мандаля : поезії / Віра Вовк. – Ріо-де-Жанейро : Companhia Brasileira de Artes Graficas, 1980. – 126 с.
2. Воронько П.М. Осениця : лірика / Платон Воронько. – К. : Рад. письменник, 1983. – 142 с.
3. Герчук Ю.Я. История графики и искусство книги : учеб. пособие / Юрий Герчук. – М. : Аспект-Пресс, 2000. – 320 с.
4. Дударенко Л.В. Поетична Київська школа : ідейні та естетичні параметри : монографія / Людмила Дударенко. – К. : Неопалима купина, 2009. – 240 с.
5. Ефремов С.А. В поисках новой красоты : заметки читателя // Літературно-критичні розвідки різних років / Сергій Єфремов. – К. : Наукова думка, 2003. – 892 с.
6. Жодані І.М. Емма Андієвська та Віра Вовк : тексти в контексті інтерсеміотики : [монографія] / Ірина Жодані. – К. : ВДК «Університет Україна», 2007. – 116 с.
7. Книга как художественный предмет : [сб. науч. трудов] / вст. ст., коммент. и науч. ред. Е.Б. Адамова. – Ч. 2. – М. : Книга, 1990. – 399 с.
8. Кордун В.М. Земля натхненна : поезії / Віктор Кордун. – К. : Молодь, 1984. – 112 с.
9. Костенко Л.В. Річка Геракліта : поезії / Ліна Костенко ; упоряд., передм. О. Пахльовської. – К. : Либідь, 2011. – 336 с.
10. Коцюбинський М.М. Intermezzo / Михайло Коцюбинський. – К. : Дніпро, 1979. – С. 229-243. – (Зібрання творів : у 3-ти т. / М. Коцюбинський ; т. 2).
11. Кузьмин Н.В. Штрих и слово / Николай Кузьмин. – Л. : Художник РСФСР, 1967. – 171 с.
12. Мойсієнко А.К. Приємлю : [поезії] / Анатолій Мойсієнко. – К. : Рад. письменник, 1986. – 111 с. – (Перша книга поета).
13. Науменко Н.В. Серпантинні дороги поезії : природа та тенденції розвитку українського верлібру : монографія / Наталія Науменко. – К. : Видавництво «Сталь», 2010. – 518 с.
14. Науменко Н.В. Сецесійні мотиви творчості Михайла Жука / Наталія Науменко // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. – Т. 23 (62), №1 : Филология. Социальные коммуникации. – Симферополь, 2010. – С. 120-124.
15. Пахльовська О. Є.-Я. Невидимі причали : [передмова] / Оксана Пахльовська // Костенко Л. Річка Геракліта : поезії. – К. : Либідь, 2011. – С. 5-13.
16. Семенюк Г.Ф. Літературна майстерність письменника : підручник / Григорій Семенюк, Анатолій Гуляк, Наталія Науменко. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2012. – 367 с.
17. Сусол Л.О. Необароковий компонент поетики Ліни Костенко : дис. на здобуття наукового ступеня кандидата філол. наук (10.01.01) / Лілія Сусол ; Кіровоградський держ. пед. ун-т імені В. Винниченка. – Кіровоград, 2012. – 217 с.
18. Тимошик М.С. Книга для автора, редактора, видавця : практ. посібник / Микола Тимошик. – К. : НВЦ «Наша культура і наука», 2005. – 560 с. – (Серія «Бібліотека видавця, редактора, автора»).
19. Ткач М. Непочата вода : поезії / Микола Ткач. – К. : Євшан-зілля, 2008. – 272 с.
20. Фаворский В.А. Об искусстве, о книге, о гравюре / Владимир Фаворский. – М. : Книга, 1986. – 239 с.
21. Чорнобривцева О.С. Художники : нариси / Ольга Чорнобривцева. – К. : Молодь, 1987. – 176 с.

В статье анализируются принципы декорирования сборников украинских поэтов, изданных на протяжении последних тридцати лет. Показано, что на усиление эстетического впечатления от прочитанного стихотворения работает каждый элемент книжного оформления – от шрифта и художественно исполненных колонтитулов до заставок и миниатюр, непосредственно связанных с темой произведения.

Ключевые слова*: книга, поэзия, художественное оформление, шрифт, графика.*

Ольга Циганок, доц. (Київ)

УДК 821.161.2
ББК 84.4 (УКР)

Дві риторики Кременецького єзуїтського колегіуму

У статті подається науковий опис двох збережених підручників риторики Кременецького єзуїтського колегіуму – 1712 і 1713 рр. Ці трактати розширюють наші знання про шкільництво в давній Україні загалом і на Волині зокрема, про теорію літератури XVII–XVIII ст. Орієнтація на Афтонія та Цицерона здійснювалася у кременецких риториках при посередництві курсу красномовства французького отця-єзуїта Помея.

Ключові слова: *Кременецький колегіум, єзуїти, риторика.*

Olga Tsyganok. Two rhetorics of the Kremenets Jesuit College.

The article presents the scientific description of two textbooks on rhetoric art of the Kremenets Jesuit College, from the years 1712 and 1713. These treatises expend our knowledge of ancient school in Ukraine in general and in Volyn particularly, as well knowledge on literary theory in the 17th and 18th centuries. The focus on Aphtonius and Cicero in Kremenets rhetorics was carried out through the intermediary course of eloquence by the French Jesuit Pomey.

Keywords: *Kremenets College, Jesuits, rhetoric.*

Конволют, до складу якого входять дві прочитані в Кременецькому єзуїтському колегіумі риторики, разом з іншими київськими рукописами уперше описав М. Петров: «№ 677 (466). *Реторическій сборникъ,* in 4°, на 214 листкахъ, въ коемъ заключаются: 1, Prima vernantis facundiae planta ad felix Koributorum sydus jacta., sev Eloquentia in Tusculo Cremenecensi suis auditoribus explicata anno aed. fructum excolente Christi 1712 die 20 Septembris, съ подписью внизу заглавнаго листка «R. M. Piątkowski», а на оборотh – 44-го листка «Mathaei Giżacki (л. 1-47). 2, Principia sacrae et profanae solutae et ligatae eloquentiae, reducta ad unum principium… anno Domini 1713, sub R. Patre Przanowski Cremeneci, съ подписью Маркаеі Giżacki (л. 48–84). 3, Dialectica, с подписью на 205 листкh: «P. Przanowski (л. 85–214). На послhднемъ листкh приписана «Kopia listu I. O. I. O. metropolyty Rezanskego S. Jaworskego de P. I. Oyca Wiszniowskego suasoria do poiazdu za morże de Carewny dla nauracania heretykow, писаннаго въ 1716 году изъ Hhжина» (орфографія зберігається) [Петров 1904, 286–287]. Як бачимо, М. Петров подав назви риторик (першої – повну, другої – скорочену), маргіналії та аркуші, на яких ці трактати знаходяться в конволюті.

В. Литвинов коротко описав кременецькі курси серед риторик, привезених у Київ із інших навчальних закладів. Учений подає інформацію в такому вигляді:

«Матвей Гижацкий № 155
Prima vernantis facundiae planta ad felix Koributorum sydus jacta seu eloquentia in Tusculo Cremenecensi suis auditoribus explicata anno 1712 die 20. Septembris (Первый росток весеннего красноречия, к счастливой звезде Корибутов положенный, или красноречие в Тускуло-Кременецком своим слушателям изложенное в году 1712-м, дня 20, сентября), 1712 г., шифр 678/466С, лл. 1–47. Переписчик – Пятковский. Прочитана в Кременце.

Матвей Гижацкий № 156

Principia sacrae et profanae solutae et ligatae eloquentiae reducta ad unum principium, contenta hoc versu anno 1713 (Принципы священного и светского, свободного и связного красноречия, сведенные к одному принципу, удовлетворенные этой строкой в году 1713), 1713 г., шифр 678/466С, лл. 48–214. Состоит из собственно риторики (лл. 48–84) и диалектики (лл. 85–128). Прочитана в Кременце (?)» [Стратий 1982, 143].

Отже, В. Литвинов вказує автора – Матвія Гижацького, номери риторик в описі, назви латиною й у перекладі російською мовою, роки прочитання курсів, шифри, під якими вони зберігаються в Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського (далі – ІР НБУВ), аркуші в конволюті, переписувача першої риторики та де вони прочитані. «Лист

використання рукопису», яким супроводжується конволют принаймні з 1980 р., показує, що, окрім В. Литвинова, цими курсами ніхто з науковців не цікавився.

Вважаємо, що кременецькі риторики 1712 і 1713 рр. заслуговують на увагу щонайменше з двох причин. По-перше, інших курсів красномовства Кременецького єзуїтського колегіуму на сьогодні не виявлено. Таким чином, трактати мають певне історико-культурне значення. По-друге, щоб мати цілісне уявлення про давнє вітчизняне шкільництво загалом і про рівень знань із теорії літератури зокрема, треба вивчати не лише курси Києво-Могилянської академії та її осередків, а й навчальних закладів різної конфесійної належності, які діяли на українських землях. Та інформація про кременецькі риторики, яка міститься в описах М. Петрова і В. Литвинова, досить скромна.

Завданням цієї публікації є розширений науковий опис кременецьких риторик «Prima vernantis facundiae planta...» [Перший саджанець весняного красномовства...] (1712) і «Principia sacrae et profanae solutae et ligatae eloquentiae…» [Принципи священного і світського, вільного і зв'язного красномовства...] (1713).

Повна назва першої риторики – на окремому титульному листі: «Prima vernantis facundiae planta ad felix Koributorum sydus jacta seu eloquentia in Tusculo Cremenecensi suis auditoribus explicata anno ae.[1] fructum excolente Christi 1712 die 20 Septembris» [Перший саджанець весняного красномовства, поміщений біля щасливої зірки Корибутів, або красномовство у Кременецькому Тускулі, викладене своїм слухачам в осіннє рівнодення року, коли виріс плід Христа 1712 дня 20 вересня]. Уже в назві кременецької риторики завуальовано постає корифей римського красномовства Цицерон: містечко Тускул асоціюється з великим римським оратором. Назва другого курсу вказує також на меценатів Кременецького колегіуму – князів гербу Корибут. Це роди Корецьких (із резиденцією у Корці) та Вишневецьких (із замком у Вишнівці).

В. Литвинов вважає переписувачем риторики «Prima vernantis facundiae planta...» [Перший саджанець весняного красномовства...] (1712) П'ятковського, а автором цього курсу лекцій – Матвія Гижацького [Стратий 1982, 143]. Унизу на титульному аркуші ми натрапляємо на маргіналію «R. M. Piątkowski», але це може бути і прізвище пізнішого власника рукопису та ін. На арк. 8 внизу – маргіналія «Ex libris Methodii Giżackii» [Із книг Мефодія Гижацького], написана тим самим почерком, що і увесь рукопис. До того ж на арк. 44 зв., вкінці риторики, натрапляємо на маргіналію «Mathaei Giżacki» [Матвія Гижацького]. Можливо, що Мефодій Гижацький і Матвій Гижацький – одна і та сама особа.

Подаємо структуру курсу 1712 р. Початкові слова вступу, частин і розділів ми подаємо з тих міркувань, щоб можна було зіставити кременецькі курси зі ще не ідентифікованими підручниками поетики, без титульного листа, які зберігаються в ІР НБУВ. Такий підхід при описі поетик рекомендує російська дослідниця Т. В. Буланіна [Буланина 1984, 217].

Арк. 1 зв. Prooemium [Вступ]. Початок: «Primam neorhetores jacimus eloquentiae plantam et excolimus ruditatem...» [Першу, неоретори, садимо молоду рослину красномовства і ошляхетнюємо неосвіченість...].

Арк. 2. Questio prima. De natura, officio et subsidiis rhetoricae [Питання перше. Про природу, мету і засоби риторики].

Арк. 3. Quantum ad primum. Doctrina de elevatioribus phrasibus [До першого стільки. Вчення про піднесений ораторський стиль]. Початок: «Phrasis est methodus cultiori locutione exornans simplicem dictionem...» [Ораторський стиль – це метод, який прикрашає просту мову більш вишуканим зворотом...].

Арк. 6 зв. Quantum ad secundum. Doctrina de epistolis [До другого стільки. Вчення про листи]. Початок: «Epistola est sermo absentis ad absentem vel quasi absentem...» [Лист – це розмова відсутнього з відсутнім або немовби відсутнім...].

---

[1] Вважаємо, що ae. (у М. Петрова – aed., у В. Литвинова – пропущено) – це скорочення від лат. aequinoctium [рівнодення].

Арк. 11 зв. –12. Quantum ad tertium. Doctrina de narratione [До третього стільки. Вчення про розповідь]. Початок: «Naratio secundum patrem Pomey est expositio rei factae…» [Розповідь, за отцем Помеєм, – це опис дійсної справи...].

Арк. 14. Quantum ad quartum. Doctrina de chria [До четвертого стільки. Вчення про хрію]. Початок: «Chria est expositio alicujus dicti vel facti vel utriusque simul...» [Хрія – це опис якогось вислову чи факту, або й обох разом...].

Арк. 17. Quantum ad quantum. Doctrina de periodis [До п'ятого стільки. Вчення про періоди]. Початок: «Quaesitum primo quid sit periodus oratorius...» [Спочатку запитується, що таке ораторський період...].

Арк. 18 зв. Pars secunda generis demonstrativi [Друга частина показового роду]. Початок: «De illis ex quibus dilatatio oratoria petitur...» [Про ті, з яких береться ораторське розширення...].

Арк. 18 зв. Quantum ad primum. De locis intrinsecis et extrinsecis [До першого стільки. Про внутрішні і зовнішні місця]. Початок: «Locus intrinsecus est, ex quo eruitur aut potest erui ratio...» [Внутрішнє місце – це те, з якого відкривається або може відкритися доказ...].

Арк. 27. Quantum ad secundum. Doctrina de orationibus salutatoriis [До другого стільки. Вчення про вітальні промови]. Початок: «Salutatio officiosa hinc peragitur…» [Обов'язкове вітання робиться тому, що...].

Арк. 38 зв. Rhetor Polonus nativa lingua perorans [Польський ритор, який висловлюється рідною мовою]. Початок: «Dantur orationes minores in genere demonstartivo in Polonia, quae nunquam solent Latina lingua dici...» [Бувають і менші промови в показовому роді у Польщі, які ніколи звичайно не виголошуються латинською мовою...].

De orationibus nuptialibus [Про весільні промови].

Арк. 39. Quantum ad primum. De oratione redditoria annuli [До першого стільки. Про промову при віддаванні перстня].

Арк. 42 зв. Rhetor funebris seu praecepta orationis funebris [Похоронний ритор, або настанови похоронної промови].

Початок: «Materia funebris quadruplex assignari solet...» [Похоронна матерія звичайно передається чотирма способами...].

Арк. 44 зв. Finis [Кінець].

У розділі про розповідь автор риторики 1712 р. вказує на одне із джерел свого курсу. Французький отець-єзуїт Франсуа Антуан (Франциск) Помей (1619–1673) – автор риторики «Novus candidatus rhetoricae...» [Новий кандидат риторики...], яка витримала багато видань (1668, 1678, 1686, 1706, 1732, 1748 etc.) [Pomey 1686]. Як вказує отець Помей у повній назві свого курсу, в основу його підручника покладено праці Афтонія і Цицерона. Перша частина риторики Помея – «Aphtonii progymnasmata» [Вправи Афтонія] – присвячена байці, розповіді, хрії, сентенції, тезису і топосу. Афтоній Антіохійський – знаменитий в кінці III – на початку IV століття нашої ери грецький софіст і ритор. Його «Προγυμνάσματα» (лат. Praeexercitamina) протягом багатьох років приймалися за основу при навчанні риториці. Популярністю користувалися притчі та хрії Афтонія (письмові вправи на визначену тему за певним планом). Друга частина риторики отця Помея – «Rhetoricae praecepta» [Настанови риторики] [Pomey 1686, 133] – написана на основі праць Цицерона. Тут розглядаються елементи риторики, вчення про період, фігури і тропи, ампліфікацію. Третя частина праці [Pomey 1686, 313–400] – дослідження про панегірик. Курс красномовства Помея завершується його промовою «Laus laudi» [Похвала похвалі] та покажчиками. Об'ємна риторика французького отця-єзуїта була одним із джерел курсу 1712 р., але структура, мовне оформлення кременецького трактату не повторяє праці Помея. Наприклад, при визначенні періоду [Prima… 1712, 17] кременецький ритор використав лише фрагмент із Помея [Pomey: 105], а при визначенні ампліфікації [Prima…: 23] посилається на іншого французького теоретика літератури – отця-єзуїта Ніколя Кавсіна (1580–1651).

Повна назва другої риторики із Кременця така: «Principia sacrae et profanae solutae et ligatae eloquentiae reducta ad unum principium, contenta hoc versu: quis, quid, ubi, per quae, quoties, cur, quomodo, quando. DEO optimo maximo omnium principio, Mariae nati in tempore DEI hominis initio, divis Ambrosio, Augustino, Gregorio, Hieronymo, Chrysostomo, Chrysologo, Cypriano,

Bernardo, Ignatio et Xaverio, principibus Eloquentiae, cedant ad M. D. G. B. V. M. Honorem ANNO DOMINI 1713» [Начала священного і світського прозового і віршового красномовства, зведені до одного начала, яким вистачило цього рядка: хто, що, де, внаслідок чого, скільки разів, чому, яким чином, коли. БОГУ найкращому, найбільшому, основі усіх, началу сина Марії в час Боголюдини, божественним Амвросію, Августину, Григорію, Ієроніму, Хрисостому, Хрисологу, Кіпріану, Бернарду, Ігнатію і Ксаверію, творцям красномовства, хай поступляться для більшої слави Бога і пошани святої діви Марії РОКУ БОЖОГО 1713]. Під роком – прізвище, як ми вважаємо, студента, який записав цей курс лекцій, – Mathaei Giżacki [Матвія Гижацького] [Principia… 1713, 48] (він же записав кременецьку поетику «Apollo Sarmaticus» [Сарматський Аполлон] (1712) [Циганок 2014]). Отже, в описах М. Петрова та В. Литвинова пропущено значний фрагмент назви. Чому це зробив М. Петров, сказати важко, В. Литвинов – очевидно, з ідеологічних міркувань (вилучено згадку про Бога і святих).

В. Литвинов сумнівався, чи риторика 1713 р. прочитана у Кременці [Стратий 1982, 143]. Однак на арк. 48 зв. рукопису зазначено: «Sub R. Patre Przanowski Cremenecі» [Під керівництвом превелебного отця Пжановського у Кременці]. Ми проаналізували назви поетик і риторик Києво-Могилянської академії та деяких інших тогочасних вітчизняних навчальних закладів. У всіх випадках після вислову «sub r[everendo] patre» [під превелебним отцем] йде прізвище наставника, який читав курс. Таким чином, відомий викладач риторики Кременецького єзуїтського колегіуму 1713 р., а отже – автор підручника. Є всі підстави стверджувати, що ним не був Матвій Гижацький, який подав В. Литвинов [Стратий 1982, 143].

Як бачимо вже з назви, де фігурує «eloquentia soluta» [вільне, прозове красномовство] і «eloquentia ligata» [зв'язане, віршове красномовство], викладач об'єднав матеріал двох курсів словесності – поетики і риторики. На таке явище серед відомих нам давніх підручників, які зберігаються в Києві, натрапляємо чи не уперше. У вступі викладач пояснив причину такого об'єднання: «In gratiam Polonorum omnem prolixitatem fastidientium praecepta poeticae et rhetoricae artis, per milliones librorum diducta, ad unum principium revoco, sub quo omnia illa recondo quaecunque antiquitas atque posteritas rhetorum et poetarum statuit. ... Docebo hic non solum quid sit inventio, dispositio, elocutio, sed etiam quomodo ista fieri debeant. Totus labor meus in hoc desudabit, ut totius Rhetoricae et Poeticae artis principia seu fundamenta brevissime explicem» [Для користі поляків, які незадоволені такою великою кількістю [матеріалу – О.Ц.], настанови з поетичного і риторичного мистецтва, розпорошені по мільйонах книг, я зводжу до єдиного принципу, під яким вкладаю все те, що сформулювали давні поети та ритори та їх нащадки... Я буду навчати не тільки того, що таке винайдення, розміщення та виголошення матеріалу, але і яким чином вони робляться. Усі свої зусилля я спрямую на те, щоб основи, або підвалини, усього поетичного і риторичного мистецтва пояснити якнайкоротше] [Principia 1713, 48]. Отже, риторика 1713 р. була задумана як короткий синкретичний курс. У вступних зауваженнях автор підручника ще раз пояснює, чому він об'єднав поетику і риторику, що таке поетика, що таке риторика, яка мета обох курсів, які частини риторики, що таке теза і гіпотеза, що таке матерія (предмет) поезії. Від родів поезії він переходить до родів красномовства (показовий, дорадчий і судовий). Розповідає про поділ риторів і поетів на два класи: «sacri et profani» [священні і світські] [арк. 49 зв.–50].

Структура риторики 1713 р. така:

Арк. 48 – титул; арк. 48 зв. – Prooemium [Вступ]; арк. 49 – Prooemialia [Вступні зауваження (?)].

Арк. 51. Pars prima. De inventione rhetorica. Sciendum primo inventio quae est prima pars rhetoricae [Частина перша. Про риторичне винайдення матеріалу]. Modus primus. De amplificatione [Спосіб перший. Про ампліфікацію]. Початок: «Amplificatio juxta Aristotelem est divisio totius vel quasi totius in suas partes vel quasi partes...» [Ампліфікація, за Арістотелем, – це поділ усього або наче усього на свої частини або наче частини...].

Арк. 51 зв. Modus secundus De amplificatione substantivi [Спосіб другий. Про ампліфікацію іменника]. Початок: «Substantivum cum sit fundamentum omnium propositionum (?) seu constructionum grammaticarum, ideo habet amplificandi modum longiorem… Quis» [Оскільки іменник – основа усіх речень (?), або граматичних конструкцій, тому він має довший спосіб розширення... Хто]. Арк. 54. Quid [Що]; Арк. 55 Ubi [Де]. Per quae [Внаслідок чого]. Арк. 57

Quoties [Скільки разів]. Cur [Чому]. Арк. 58 Quomodo [Яким чином]. Арк. 59 Quando [Коли].
§ 2dus. De amplificatione adjectivi, verbi et participii [§ 2-й. Про ампліфікацію прикметника, дієслова і дієприкметника].
Арк. 60. § 3tius. De amplificatione relinquarum partium orationis grammaticae [§ 3. Про ампліфікацію решти частин граматичної мови].
Арк. 60 зв. Quomodo ex praefato modo amplificandi eruitur inventio, sive simplex, sive ingeniosa [Яким чином із названого вище способу ампліфікації виникає винайдення матеріалу, або просте, або затійливе]. Inventio simplex [Просте винайдення матеріалу]. Inventio ingeniosa [Затійливе винайдення матеріалу].
§ 5. Proponuntur quaestiones curiosae circa inventionem [§ 5. Подаються питання вишуканої форми щодо винайдення матеріалу].
Арк. 59. De secundariis seu responsoriis orationibus ex tempore [Про вторинні принагідні (імпровізовані) промови, тобто у відповідь].
Арк. 65. Pars secunda. De dispositione rhetorica [Про риторичне розміщення].
Початок: «In duos paragtaphos praesentem divido partem, in primo exponam modos disponendi orationes minores, in secundo majorum orationum dispositio tractabo» [На два параграфи я розділю цю частину, у першому подам способи розміщення менших промов, у другій викладу розміщення великих промов].
§ 1mus. De dispositione rhetorica orationum minorum [§ 1. Про риторичне розміщення малих промов].
Арк. 65. 1-mus modus disponendi orationes minores argumentatio [Перший спосіб розміщення малих промов – аргументація].
Арк. 66. 2-dus modus disponendi orationes minores per particulas adjunctorum [Другий спосіб розміщення малих промов – через частки приєднаних]
Арк. 66 зв. 3-tius modus disponendi orationes minores per partes epistolarum [Третій спосіб розміщення малих промов – через частини листів].
Арк. 67. 4-tus modus disponendi orationes minores per expolitionem oratoriam [Четвертий спосіб розміщення малих промов – через ораторську обробку].
Арк. 67. 5-tus modus disponendi orationes minores per exornationem oratoriam [П’ятий спосіб розміщення малих промов – через ораторське прикрашування].
Арк. 68 зв. 6-tus modus disponendi orationes minores per allegoriam [Шостий спосіб розміщення малих промов – через алегорію].
7-mus modus disponendi orationes minores per varias species entymematis [Сьомий спосіб розміщення малих промов – через різні види ентимеми].
Арк. 68 зв. § 2dus. De dispositione rhetorica orationum majorum [§ 2. Про риторичне розміщення великих промов].
Арк. 69. 1-ma pars orationis Ciceronianae – exordium [Перша частина промови Цицерона – вступ].
Арк. 70. 2-da pars orationis Ciceronianae – propositio (simplex, allegorica, paradoxum continens, problematica, tropis et figures exoranta) [Друга частина промови Цицерона – короткий виклад (проста, алегорична, яка містить парадокс, проблематична, прикрашена тропами і фігурами].
Арк. 73. 3-tia pars orationis Ciceronianae – narratio [Третя частина промови Цицерона – розповідь]. Historia [Історія]. Digressio [Відступ].
Арк. 74 зв. 4-ta pars orationis Ciceronianae – confirmatio [Четверта частина промови Цицерона – ствердження].
Арк. 75 зв. 5-ta pars orationis Ciceronianae – refutatio [П’ята частина промови Цицерона – спростування].
Арк. 75 зв. 6-ta pars orationis Ciceronianae – peroratio [П’ята частина промови Цицерона – закінчення].
Арк. 76 зв. 2-dus modus disponendarum orationum majorum per artem Plinii [Другий спосіб розміщення великих промов через мистецтво Плінія].
Арк. 77. 3-us modus disponendarum orationum majorum per chriam [Другий спосіб розміщення великих промов через хрію].

Арк. 78. 4-tus modus disponendarum orationum majorum per expolitionem oratoriam [Другий спосіб розміщення великих промов через ораторську обробку].
Арк. 81. Pars tertia. De elocutione. De ornatu elocutionis [Частина третя. Про виголошення. Про прикрашування виголошення].
Арк. 82. § 2. De arte periodica [Про мистецтво періоду]. De nexu periodorum [Про сполучення періодів].
Арк. 84. Eruditiones ad Natalem Christi [Докази учености для Різдва Христового].
Арк. 85. Dialectica [Діалектика].
Арк. 129. Pars II. De apparatu generis demonstrativi universali [Про універсальний апарат показового роду]. Початок: «Orator Polonus in hoc genere...» [Польський оратор у цьому роді...].
Арк. 129. Caput I. De stemmatibus [Розділ I. Про стеми].
Арк. 130. Caput II. De allusionem oratoriam ad stemmata [Розділ II. Про ораторську алюзію до стем].
Арк. 130 зв. Caput III. De abdank et derivatis ab illo stemmatibus [Розділ III. Про герб «Абданк» і похідні від нього].
Арк. 134. Caput IV. De accipitro [Розділ IV. Про яструба].
Арк. 138. Caput V. De ancora [Розділ V. Про якір].
Арк. 141. Caput VI. De amiso (?) sive ogończyk [Розділ VI. Про (?), або герб «Огоньчик»].
Арк. 147. Caput VII. De ansere sive budzisz [Розділ VII. Про гусака, або (?)]
Арк. 148 зв. Caput VIII. De apro [Розділ VIII. Про дикого кабана].
Арк. 150. Caput IX. De aquila [Розділ IX. Про орла].
Арк. 155 зв. Caput X. De arbore [Розділ X. Про дерево].
Арк. 161. Eruditiones stemmatum, rhetori polono ad praesentis aevi orationem subservientes [Докази учености із стем, які служать польському ритору для сучасної промови].
Арк. 180–214 – різні вправи.
Арк. 214–215 – лист Стефана Яворського, про який писав М. Петров.

Ані М.Петров, ані В. Литвинов не звернули увагу на допоміжний апарат риторичного характеру, який іде в конволюті після діалектики (основ філософії). Це обширна (50 аркушів, від 130 до 180) інформація про різні герби. Очевидно, автор підручника вважав, що слухачам його курсу ці знання стануть у пригоді в майбутньому, при дворах місцевих можновладців.

Таким чином, кременецькі риторики 1712 і 1713 рр. дають інформацію про особливості викладання ораторського мистецтва в єзуїтському колегіумі на Волині. Структура показує, що курс 1713 р. – риторичний. Елементи поетики виглядають як вставки і не зачіпають глибинні пласти трактату.

Література: Афтоний [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://ru.wikipedia.org/wiki/Афтоний; Буланина Т. В. Риторика и философия в Киево-Могилянской академии / Т. В. Буланина // Русская литература. – 1984. – № 2. – С. 215–220; Петров Н. И. Описание рукописных собраний, находящихся в городе Киеве / Н. И. Петров. – Вып. 3. – М.: Унив. тип., 1904. – 308 с.; Стратий Я. М. Описание курсов философии и риторики профессоров Киево-Могилянской академии / Я. М. Стратий, В. Д. Литвинов, В. А. Андрушко. – Киев: Наукова думка, 1982. – 348 с.; Циганок О. М. Деякі особливості кременецької поетики «Apollo Sarmaticus» [Сарматський Аполлон] (1712) / О. М. Циганок // Київські полоністичні студії (Друкується); Apollo Sarmaticus varia supellectili poetica instructus, in Athenaeo Cremenecensi anno Domini 1712 die 25 Januarii [...] traditus. – ІР НБУВ, фонд 312, шифр 677/465. – 89 арк.; Pomey P. F. Novus candidatus rhetoricae... – Lugduni, 1686. – 427 p. + indices; Prima vernantis facundiae planta...» (1712). – ІР НБУВ, фонд 312, шифр 677/465. – Арк. 1–47; Principia sacrae et profanae solutae et ligatae eloquentiae… (1713). – ІР НБУВ, фонд 312, шифр 677/465. – Арк. 48–84, 129–215.

В статье дается научное описание двух сохранившихся учебников риторики Кременецкого иезуитского коллегиума - 1712 и 1713 годов. Эти трактаты расширяют наши знания о школьном образовании в древней Украине в целом и на Волыни в частности, о теории литературы XVII-XVIII вв. Ориентация на Афтония и Цицерона осуществлялась в кременецких риториках при посредничестве курса красноречия французского отца иезуита Помея.

Ключевые слова: *Кременецкий иезуитский коллегиум, иезуиты, риторика.*

Федосій О.О., к.філол.н. (Київ)

УДК 821.161.2-32.09 Тарнашинська

Художня специфіка жіночих образів у новелах Людмили Тарнашинської

У статті розглянуто особливості моделювання жіночих образів у новелах Людмили Тарнашинської. З`ясовано специфіку розкриття жіночої психології, духовного світу. Проаналізовано майстерність у відтворенні жіночих образів Людмили Тарнашинської, у якої оригінальність відтворення особливостей жіночої прози пояснюється глибоким психологізмом, настановою на розкриття емоційних, духовних, інтелектуальних констант характеру героїнь.

***Ключові слова**: жіноча проза, жіночі образи, внутрішній драматизм, новела, образ, ситуація, художня деталь.*

The article deals with modeling features female characters in novels Ludmila Tarnashynskoy. Since `is found out the specific disclosure female psychology, spiritual world. Analysis of skill in playing female characters Ludmila Tarnashynskoy, whose originality playback features feminine prose explains psychological insight, guidance on disclosure of emotional, spiritual and intellectual character constants heroines.

***Keywords:** women's fiction, women abuse, domestic drama, story, character, situation, artistic detail.*

Історія розвитку формо- і змістотворчих особливостей жанру новели засвідчує відкритість до процесів інтеграції й трансформації.

Динаміка літературного процесу зумовлює постійну зміну типових ознак жанру, модифікацію жанрових структур під впливом культурно-історичних та індивідуально-авторських чинників. У цьому контексті варто розглядати й розвиток малих епічних форм кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Процес оновлення жанрового канону ілюструють тексти К. Мотрич, О. Лишеги, В. Назаренка, Я. Лижника, Г. Пагутяк, К. Москальця, В. Медвідя, М. Рябчука, Ю. Винничука, Л. Тарнашинської, Г. Тарасюк, В. Даниленка, О. Жовни, В. Портяка, Л. Пономаренко, Є. Кононенко, Г. Цимбалюка.

Сучасним митцям притаманна певна розгубленість, депресивні та песимістичні настрої, епатажність, сприйняття буття як гротескного дійства, хиткість і нечіткість художньо-естетичних орієнтирів. Такі тенденції пояснюються кардинальною переоцінкою цінностей, невизначеним ставленням до традиційного та пошуком нового, що часто супроводжується розчаруванням у всіх експериментах і новаціях, усвідомленням, що ніякі світоглядні орієнтири й шляхи пошуку сенсу себе не виправдали. Відчуття вичерпності мистецтва, філософії, історії – характерна ознака світовідчуття багатьох сучасних письменників.

Показовою рисою новітньої української прози є жанрова поліфонія. «У сучасному лінгвістично поінформованому літературознавстві категорія жанру гнучка і не обмежена традиційними поняттями про три роди (епічний, ліричний, драматичний) та їхні під- і підпідкатегорії» [1, с. 175] – зазначає М. Павлишин. Тенденція до руйнування усталених типологічних констант жанру як типу художньої творчості, процеси жанрової модифікації визначили поліфонізм епічних наративів, репрезентованих у творчості сучасних митців. Так, романний жанр демонструє свої нові можливості у творчості Вал. Шевчука, В. Медвідя, Ю. Андруховича, В. Шкляра, Є. Кононенко, М. Матіос, новела – у творчому доробку Л. Тарнашинської, Г. Тарасюк, Л. Пономаренко, Л. Таран, Є. Кононенко, В. Даниленка та інші.

Поряд зі збереженням канонічних ознак, прозові жанри прикметні оновленням власних структурно-семантичних моделей. Спостерігається процес модифікації жанру через інтеграцію у його структуру елементів інших жанрів, через руйнування традиційних жанрових констант.

На процеси оновлення жанрового канону вплинув стильовий синкретизм. Вказуючи на поліфонізм, певну еклектичність сучасного літературного процесу.

У контексті сучасного прозового дискурсу співіснують неореалізм (В. Дрозд, О. Уляненко, Є. Кононенко, Г. Тарасюк), необароко (Вал. Шевчук), постмодернізм (О. Забужко, Ю. Андрухович, Є. Пашковський), сюрреалізм (В. Даниленко, Е. Андієвська) тощо. Особливим

стильовим спрямуванням позначена жіноча проза, яка характеризується поєднанням романтизму, символізму, постмодернізму, потужними інтелектуальними та філософськими тенденціями.

Оригінальністю відтворення особливостей жіночої прози позначена творчість Людмили Тарнашинської, яка є основою образної системи більшості новел. Майстерність жіночих образів пояснюється глибоким психологізмом, настановою на розкриття емоційних, духовних, інтелектуальних констант характеру героїнь.

За спостереженням М. Хороб, «[...] авторка в кожному творі говорить завперш про душу, жіночу передусім, яка пристрасно бажає розібратися в собі самій, у своїх власних лабіринтах психіки, котра жадає утвердитися через постійні сумніви, долання страху, породжену скромністю нерішучість, немодну порядність, через звільнення від власних болючих комплексів, важких, іноді депресивних станів...» [2, с. 46]. Жіночі образи у новелах Людмили Тарнашинської розкриваються у контексті різних життєвих ситуацій, у векторах особистих, родинних, професійних, суспільних стосунків.

Так, у новелі «Ненароджена Марта» письменниця психологічно-переконливо відтворює переживання жінки, яка змушена позбутися ненародженої дитини. Трагізм змодельованої у творі ситуації підкреслюється через контрастність: лікарня, де панує біль і пригнічення, та весняне буяння природи за вікном. Відчуття духовної порожнечі, відчаю, які переживає героїня, посилюються усвідомленням межі, що розділила життя на «до» і «після»: «Та порожнеча зовсім не стосується її колишнього життя, а може *дожиття*, якщо нинішнє її існування годиться назвати життям. То зовсім інша сфера – містка, наповнена почуттями, надіями, мріями. І як же та сфера – *дожиття* – існує в її клітинах пам'яттю, яку не затерти поквапливо на чиєсь верховне бажання, по чиємусь високому велінню, наче невдалий плід, якщо з неї вийнято її власну душу?..» [3, с. 8].

Переживання героїні перемежовуються із роздумами ще одного персонажа – лікаря, для якого несподіване запитання жінки стало приводом до роздумів про суть його професії та про вічні дилеми людського життя: «Вбивця, і справді – професійний вбивця. Бо чим завинили перед ним, перед людьми ці ненароджені діти? Чому, за які гріхи світ так жорстоко помстився мовчазним жінкам з печаттю незбагненного горя на лицях? [...] який же вибір жорстокіший, який гріх тяжчий – принести у світ обпалений плід, чи до решти витруїти саму тільки зав'язь...» [3, с. 6, 11]. Прикметною рисою, що визначає жанрову модель твору, є розкриття характерів героїв у критичній ситуації, під час переосмислення життєвих цінностей. Акцент на відтворенні динаміки суб'єктивного переживання зумовив перевагу внутрішнього сюжету над зовнішньо-подієвим планом.

Головною рисою героїні новели «У п'ятницю пополудні» є страх бути комусь щось винною, зобов'язаною. Саме через це вона вдається до вчинку, з якого дивуються односельці – ставить на кладовищі собі пам'ятник: «Нікому не будеш, Маріє, зобов'язаною... Навіть у цьому, останньому, годна про себе й сама подбати. [...] Ніби можна бути зобов'язаною там, у тому вічному світі, звідкіль ніякого вороття. А таки, якщо вдуматися, то, виходить, і можна» [3, с. 22]. Моделювання образу Марії відбувається через форму внутрішнього монологу та прийому ретроспекції, що сприяє увиразненню рис характеру, поглибленому розкриттю внутрішнього світу. Зазнавши життєвих негараздів, відчувши на собі людський егоїзм, Марія уникає людей, їхнього співчуття: «А що, як допомогу яку нав'яжуть, знов із співчуттям набридатимуть? Навіщо? Сама дасть раду усім негараздам [...]» [3, с. 25].

Окреслення образу героїні новели «Зозулині черевички» відбувається через розкриття переживань, зумовлених втратою чоловіка. У контексті роздумів про пережите особливої ваги для Таміли набувають спогади про те, як Віктор мріяв повести їхню доньку на прогулянку і, хоча та ще не вміла ходити, купив їй туфельки, що нагадували «зозулині черевички». Образ тендітної квітки, з родини орхідей, у жанрово-змістовій структурі твору набуває семантичної вагомості, оскільки саме навколо нього зосереджені спогади й роздуми героїні про чоловіка й доньку. Невипадковими у цьому сенсі є й асоціативні зв'язки між подарованою колись Віктором квіткою і їхньою маленькою донькою: «Ось звідки дістала їхня донечка дивне

наймення – Зозулька: своїм примхливим народженням нагадала їм орхідейку – беззахисну і вразливу» [3, с. 199].

Образ старої вчительки у новелі «Орися Трохимівна» розкривається через прийом ретроспекції. Прочитавши у газеті про свого колишнього чоловіка – Семена Жука, Орися Трохимівна пригадує віддалений у часі випадок, що позначився на її долі: «По селу вже прошелестіло, жодної хати не обминувши: украла. Вона, молода вчителька Орися Трохимівна, вкрала лантух кукурудзи» [3, с. 16]. Роздумуючи про те, що примусило Семена перекласти власну провину на неї, згадуючи про пережиту ганьбу й відчай, Орися Трохимівна пригадує й своє сприйняття Семенового вчинку: «Семена [...] вона потай жаліла. Думала: певно, картається в душі тим, що виявився боягузом, переклав свою вину на дружину. Хіба просто – зважитися на таке? Це ж на все життя той тягар!» [3, с. 18]. У контексті перемежування різних часових пластів, життєвих подій окреслюється образ вчительки, увиразнюється її характер, визначальну роль у якому відіграє стійкість морально-етичних принципів.

Колоритні жіночі образи відтворено у новелах із циклу «Гербарій імен». Героїня новели «Флорентина» незвичайна, як і її особливе ім'я. Вирізнялася Флорентина (Тина-Капелюшниця) на тлі життя провінційного містечка своєю пристрастю до капелюшків, особливим внутрішнім світом, що позначалося й на сприйнятті її оточуючими, котрі «відчували тільки якийсь невловимий повів чогось незвичного, чогось далекого й незбагненно-прекрасного, що годі було уздріти на їхніх звичних вулицях, бо воно бовваніло десь у чужих небачених краях. І в їхню свідомість крізь тютюн, горілку й повсякденні клопоти про хліб насущний вповзала якась непояснення туга за чимось незвіданим» [3, с. 120–121].

Героїня новели «Адріана» прикметна тим, що їй властиві «невміння брехати, неприйняття жодного фальшу» [3, с. 123]. Проте, ні ця риса, ні красиве ім'я не сприяють героїні впіймати її «синього птаха». Вплив на свою долю власних імен відчувають герої новели «Анастас та Анастасія», котрі виявляють свою нездатність подолати життєві випробування та зберегти почуття, підтверджуючи цим дієвість принципу взаємовідштовхування подібностей.

Життєва доля героїні новели «Наташа, та не наша» постає в контексті розповіді її однокласниці. Зустріч через багато літ із колишньою подругою на турецькому базарі зумовлює переплетіння часово-просторових пластів: «тоді» і «тепер», «тут» і «там». Якщо героїня, від імені якої ведеться оповідь, межу між «колись» і «тепер» зруйнувала, то Наташа «забрала те «там» і «колись» із собою й носить його у собі, притлумлене, десь близько-близько до найпершого спогаду, що його не зміг заглушити й багатоголосий різномовний турецький базар» [3, с. 131]. Характер героїні розкривається через асоціативні зв'язки різних форм її імені (Наташа, Наташка, Наталя, Наталі) з різними періодами життя. Перипетії долі змусили обох колишніх однокласниць усвідомити й переосмислити окремі події свого життя. Невипадковим у цьому сенсі сприймається подарунок – жакет теракотового кольору: «Я й справді не люблю дорогих подарунків, як і дармових вигод теж. Але тут спрацювало – ні, не почуття справедливості чи якихось жалощів до Наталі-Хурем, а – як би це точніше сказати? – гостре прагнення її зрозуміти, прийняти її каяття. [...] І цей теракотовий дарунок, що грів мені плечі, наче стирав межу між колишнім і теперішнім життям, поєднуючи нас спільним простором далекої юності» [3, с. 136].

Імена героїв новел із циклу «Гербарій імен» виконують функцію художньої деталі, оскільки акумулюють у собі змістові чинники, визначаючи специфіку образної та ідейно-тематичної систем творів.

Отже, авторка у своїх творах вдається до відтворення колоритних жіночих образів, у яких вона акцентує увагу на динаміці суб'єктивного переживання. Оригінальність жіночих образів пояснюється глибоким психологізмом, настановою на розкриття емоційних, духовних, інтелектуальних констант характеру героїнь.

Література:

1. Павлишин М. Чорнобильська тема і проблеми жанру / М. Павлишин // Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. – К.: Видавництво «Час», 1997. – С. 175–183.

2. Хороб М. Нескінченне сходження людської душі (Проза Людмили Тарнашинської) / М. Хороб // Слово і час. – 2000. – № 3. – С. 45–48.

3. Тарнашинська Л. Парасоля на кожен дощ. Новели, оповідання, маленькі повісті / Л. Тарнашинська. – К.: Неопалима купина, 2008. – 260 с.

В статье рассмотрены особенности моделирования женских образов в новеллах Людмилы Тарнашинской. Выяснено специфику раскрытия женской психологии, духовного мира. Проанализировано мастерство в воспроизведении женских образов Людмилы Тарнашинской, в которой оригинальность воспроизведения особенностей женской прозы объясняется глубоким психологизмом, установкой на раскрытие эмоциональных, духовных, интеллектуальных констант характера героинь.

Ключевые слова: *женская проза, женские образы, внутренний драматизм, новелла, образ, ситуация, художественная деталь.*

Микола Зимомря, д-р філол. наук (Дрогобич)

Світло його постаті – висока духовність

Буває і так, що навколишній світ видається зовсім чудесним. Або радше – маленьким. Звісно, не йдеться про його відстані. Про кого веду мову? Про вірного побратима. За доленосних умов близька людина стає настільки рідною, що хочеться вигукнути: інших родзинок – прошу не додавати до життєвого поступу. Адже настільки покращується самопочуття, немовби довелося випити якийсь рідкісний і тонізуючий напій із Срібної землі – Закарпаття. Не прагну врікати – нехай би множилися такі побратими! Водночас не слід чекати на те, щоб не діяти проти негативного впливу, що має місце доокола: всілякі пороблення, підозри, безсилля, чарування. Часто оповідають про красу прозорих озер; натомість менше – про несподівано прозорих людей. Поміж ними я завжди бачив, поза всяким сумнівом, Романа Гром'яка. До цього славного прізвища можна б додавати чимало заслужених прикладок, зокрема, видатний словесник, незвичайна Людина з рідкісним даром простягати руку, коли вона була потрібна…

***

Що ж, кожній людині випадає, кажучи словами з роману Ростислава Самбука, власний «марафон завдовжки в життя». Зрозуміло, він був примітний і для мого Друга з великої літери. Проте завжди кортить так замахнутись, аби бодай глибше добачити, як видається, невичерпні резерви цілющої енергії обранця, осягнути багатогранність його духовних устремлінь і наукової самоповаги.

Коли оцей марафон започаткувався в Романа Гром'яка? Може, під теплим по-весняному нескрипучим дощем, спозаранку 21 березня 1937 року. Тоді жителі села Глушино, що біля місцини Бродів на Львівщині, пестили землицю. Хто не знає, що руки хліборобів завжди мають загострене почуття, коли починати чи завершувати оранку. Бо ж відомо: справжній селянин носом не оре, а радше серцем журиться, як примножити обійстя. Теодор Гром'як (1910–1992) та Ольга Гром'як (1912–1995; з хати – Рогоцька), родина яких збагатилася на сина, належали до останніх: у годину хрещення прагнули омити первістка живою водою, так, на щасливе прийдешнє, аби міцно стояв на батьківській землі. Автор цих рядків спроможний засвідчити: Роман Гром'як був своєрідним обранцем з припаленою цариною життя. Давно впало в око: до чого б не взялася його правиця, там – пожадливо одержима праця. А назагал – одні турботи.

Його життя, як обсипане випробуваннями полотно, сказати б, з двома кольорами, приписаними до знаменитої пісні Дмитра Павличка. Поміж тими фарбованими знаками пробігав не раз і не два гострий біль, приземлений перехнябленою драмою, а нерідко – і студеною трагедією. Мимоволі пригадую зустрічі з Романом Гром'яком, що судилися мені 29 – 31 травня 1999 року у Білому Борі, Кошаліні та Слупську. Спільні поїздки, незабутні бесіди про ту кричущу кривду, що всуціль тяжіє над Україною, її історією, культурою, мовою. Все було ним докладно сформульоване, аргументоване, змістом наповнене. І останнє виразно творило якийсь дивовижно недодивлений сон, зітканий з мозаїки передусім його споминів, позначених терпким болем нероздвоєної душі. Ні, не йдеться про такий собі ностальгічний біль, що

примітний для тих, хто перебуває – зі своєї волі чи чужої – на відстані від материнського ріднокраю. То був його контрапункт життєвого профілю – жити працею з цілющої правди. Звідси – тривимір, що супроводжував «битий шлях» змагань Романа Гром'яка: життя, праця, правда. В одній особі – талановитий вчений-літературознавець, пристрасний публіцист, активний критик, громадсько-освітній діяч та педагог вищої школи. А ще – духовністю натхнені перегуки: доктор філологічних наук, професор, дійсний член Академії наук вищої школи України, член Національної спілки письменників України; надзвичайний професор Українського вільного університету у Мюнхені (Німеччина), професор-гість Ягеллонського університету у Кракові (Польща). Йому судилося, зокрема, представляти життєві інтереси українського народу упродовж 1989 – 1991 рр., бути представником Президента України на Тернопільщині (1992 – 1995).

Про що це свідчить? Тільки про те, що Роман Гром'як жив трудовими порухами серця. Воно билося, щоб викристалізувати непідробність чину як у малому, так і у великому. Тому переконливо звучить його зізнання від 25 червня 2005 року: «Замолоду я вірив багатьом тезам, догмам і навіть намагався їх «обґрунтовувати»...

Доробок вченого – помітний. З-під його пера науковий світ і широкий читацький загал отримав кілька сотень опублікованих праць. Адже тільки в одному виданні, а саме на сторінках «Літературознавчого словника-довідника» (К., 1997, 752 с.) міститься його 250 статей теоретико-методологічного спрямування. Мені неважко, приміром, закроювати бесіду про книжку, що має промовисту назву «Орієнтації. Розмисли. Дискурси» (Тернопіль, 2007, 368 с.), а відтак і часове окреслення у сполуці з конкретним десятиліттям – 1997 – 2007. Власне, мені як одному з титульних рецензентів випало благословляти до друку посібник «Історія української літературної критики (від початків до кінця XIX століття» (1999),[1] а також – видані за редакцією Романа Гром'яка – монографії «Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс» (2004),[2] «Герменевтика і проблеми літературознавчої інтерпретації» (2006)[3] та ін. Виокремлюю ці факти не задля похвали, бо ж відомо: події мають місце незалежно від їхніх носіїв, як і носії – від подій. Веду мову про первинні начала, що лягають в основу д і а л о г у двох співрозмовників і демонструють – у нашому контексті – наполегливий пошук Романа Гром'яка утвердити власні прийоми на рівні спостереження, оцінки, висновку. Звідси – вагоме звучання його «*орієнтацій», «розмислів», «дискурсів»*. Щоправда, вони творять один масив. Адже їхній автор зустрів злам XX століття у старовинному Кракові, де у стінах Ягеллонського університету прагнув підняти науковий престиж української словесності у найширшому розумінні цього слова, зміцнити координати українства в очах студентської молоді за межами України. Ні, мій співрозмовник ніколи не був «доробкевичем», себто заробітчанином у вузькому сенсі, коли спотворена міра набуває норми. Що ж, такі також бувають. За жодної погожої днини вони не зізнаються у причетності до Шевченкової Вітчизни, аби тільки не зафіксувати свій «колорит» у пов'язі з традиціями, звичаями, обрядністю рідного народу загалом. У країні перебування Роман Гром'як розгорнув поступ Богдана Лепкого, спрямував весь запал науковця й навчителя на плодотворну переємність традицій. Він адекватно сприйняв краще з доробку польських вчених, конгеніально освоїв досвід, наполягаючи на ціннісному сприйнятті таких його якостей, як оперативне перекладання чужомовних творів; видання рідною мовою праць зарубіжних вчених; укладання тематичних антологій з різних літератур, у т. ч. антологічного типу збірників з проблематики теорії літератури та літературної критики тощо. З усього він звик формулювати фактологічний висновок (приміром, відсутність за попередніх епох мотиву вивчення іноземних мов), зробити реконструкцію минулого та наповнити її сучасним розумінням реалій. Звідси – об'єктивне переосмислення власного доробку як досягнутого, так і втраченого. Впадає в око виваженість аргументацій, з якими годі

[1] Гром'як Р. Історія української літературної критики (від початків до кінця XIX століття). – Тернопіль, 1999. – 224 с.
[2] Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс / За редакцією Р. Гром'яка. – Тернопіль, 2004. – 368 с.
[3] Герменевтика і проблеми літературознавчої інтерпретації / За редакцією Р. Гром'яка. – Тернопіль, 2006. – 288 с.

полемізувати. Ось, наприклад, ілюстративна думка автора: «І там, за кордоном, у мене повірили за те, що можу робити в Україні по-українськи...».

Після уважного прочитання переважної більшості дослідницьких студій Романа Гром'яка постає однозначна підстава для їхньої високої оцінки. Ось, приміром, згадана книжка «Орієнтації. Розмисли. Дискурси». В її основу лягли ґрунтовні потвердження з вибраного, опублікованого вченим упродовж 1997 – 2007 років. Тут передусім місткі розвідки про Івана Франка, Тараса Шевченка, Василя Стефаника, Богдана Лепкого, Уласа Самчука, а також Адама Міцкевича. Вони творять своєрідний цикл, що покликаний розкрити масштабність слова названих письменників, власне, їхнє місце у літературному процесі, з одного боку; він вдало, логічно поєднується з низкою праць теоретичного характеру – з іншого. Однак для всіх властиве монографічне літературно-критичне осягання. Їхній визначальний акцент полягає у самодостатній вичерпності досліджуваної теми. Глибинну професійність вченого засвідчують такі праці монопроблемного звучання, як «Іван Франко і проблема формування національної свідомості в процесі українсько-польських стосунків», «Феноменологія естетики Івана Франка», «Естетика Тараса Шевченка», «Своєрідність конфлікту в художньому світі Тараса Шевченка», «Проблема національної асиміляції і творчість Богдана Лепкого», «Вплив творчості Василя Стефаника на розвиток української літературної критики», «Адам Міцкевич у сучасній естетичній свідомості українців», «Ще раз про гетерогенність українського літературного процесу ХХ століття: проблеми опису та інтерпретації», «Ще раз про «народність літератури» як категорію і духовний феномен», «Текст літературно-художнього твору: епістемологічно-когнітивні роздуми», а також польськомовна стаття «Стан літературної критики в Українській Народній Республіці»[1]. Зрозуміло, що між цим доробком, який репрезентує літературознавчі й критичні устремління Романа Гром'яка за одне десятиліття, і його попереднім творчим ужинком проступає тільки умовний поділ. Шукати таку межу, як на мій погляд, недоречно. Адже обриси його особистості завжди виразні, зокрема, у таких окремих виданнях, як «Громадянськість і професіоналізм» (1986), «Що доведено життям» (1988), «Вертеп...» (1992), «Естетика Шевченка» (2002)[2]. Це стосується насамперед книжки «Давнє і сучасне» (1997), що містить вибрані літературознавчі статті, написані вченим упродовж 1966 – 1996 років[3].

Примітний факт: 1814 року Й.-В. Ґете написав статтю про творчість автора трагедії «Гамлет» під красномовною назвою «Шекспір, і йому немає кінця». Йдеться не про умовності художніх систем. Вони – характерні для літератур як для англійського чи німецького, так і українського народів. Отже, йдеться про силу мистецтва слова. На конкретних прикладах Роман Гром'як волів видобути істину, а відтак – свідчення про суб'єктність українського письменства у контексті світової культури. Тому й не дивно, що його праці мають для читача максимально узагальнюючий характер. Він настійно включав у загальне річище знань неухильну потребу організованої перекладацько-видавничої практики в Україні, що, наприклад, широко розгалужена в Росії, Польщі, Чехії та Німеччині. Її відсутність означає втрату повносущого забезпечення українського національного читацького загалу духовними досягненнями інших народів.

Роман Гром'як розглядав, либонь, чи не кожне питання у кількох аспектах, власне, на відміну від багатьох своїх побратимів по критичному цеху. Він вихований на традиціях Івана Франка, спадщина якого системно приваблювала дослідника. Для нього творець поеми «Мойсей» – це передовсім глибоко закорінене дерево, побіля якого невичерпна криниця – резерв національної енергетики українського народу, спроможного на створення матеріальних і духовних вартостей загальнолюдської значимості. Закономірно, що критик розгортає свій пошук у руслі рецептивної естетики як одного з найбільш цілісних напрямів у гуманітарній науці ХХ ст. З його численних праць проступає безумовний естетичний смак. І це також примушувало його усебічно зазирати у глибінь власної душі. Це – певна спонука, щоб

---

[1] Вперше опубліковано: Hromiak R. Stan krytyki literackiej w Ukraińskiej Republice Ludowej // Ukraina – Polska. Kultura. Wartości. Zmagania duchowe. Praca zbiorowa pod redakcją R. Drozda, R. Skeczkowskiego, M. Zymomri. – Koszalin, 1999. – S. 187–196.

[2] Гром'як Р. Громадськість і професіоналізм (соціальна відповідальність критики). – К., 1986. – 204 с.; Гром'як Р. Що доведено життям. – К., 1988. – 257 с.; Гром'як Р. Вертеп . – Тернопіль, 1992. – 336 с.; Гром'як Р. Естетика Шевченка. – Тернопіль, 2002. – 52 с.

[3] Гром'як Р. Давнє і сучасне. – Тернопіль, 1997. – 272 с.

спростувати старі ілюзії, усвідомивши й визнавши прорахунки. Що ж, таким є закон чесної творчості, заснований на складниках високої моралі. Їхня дія вчувається і на сторінках літературно-критичного нарису «Література золотого вересня» (1989), хоча за тих суспільних умов, звісно, лишень у панорамному відліку.

Голос Романа Гром'яка в українському критичному ансамблі мав сольне призначення. Його не переплутати у критичному цеху, де трудилися його попередники й працюють сучасники, – згадати б у цьому контексті розмови бодай кілька імен. Серед них – О. Астаф'єв, Є. Баран, О. Білецький, Л. Грицик, Т. Гундорова, І. Денисюк, І. Дзюба, В. Дончик, М. Жулинський, Г. Клочек, Ю. Ковалів, В. Марко, М. Моклиця, Д. Наливайко, Л. Новиченко, С. Павличко, А. Погрібний, Р. Радишевський, П. Рихло, Т. Салига, Л. Сеник, Г. Сивокінь, Л. Скупейко, М. Ткачук... Ні, не прагну цим переліком увиразнити так званий «авторейтинг», бо ж це – ділянка для соціологів. Він, можливо, і фіксує певний зріз, але не норму... Та Романові Гром'яку доцільно віддати пальму першості серед тих, хто так невтомно підвищує поріг обізнаності як із національним, так і світовим літературним контекстом з проекцією на поетику художнього тексту загалом та рецептивну естетику – зокрема. Осмислюючи стан розробки тієї чи іншої теми з названої вище проблематики, дослідник завжди докладно оцінював діяльність попередників і побратимів по перу (Ю. Шевельов, Ю. Бойко-Блохин, І. Кошелівець, М. Пархоменко, М. Бахтін, Г. Грабович, Р. Інгарден, М. Неврлий, М. Мушинка, А. Каспрук, Н. Над'ярних, О. Бондарєва, С. Барабаш, М. Ільницький, В. Панченко, Л. Оляндер, Л. Бублейник, А. Ткаченко, Є. Нахлік). Водночас він спирався на вивірену джерельну базу. Про це свідчать статті Романа Гром'яка: «Українське літературознавство у контексті світової культури ХХ століття: тенденції розвитку, проблеми функціонування, дискурсалізація», «Літературознавча компаративістика та перекладознавство: дотичність, перетини, колізії», «Іманентно-літературні та загальнокультурні чинники розбудови літературознавчої компаративістики в Україні другої половини ХХ століття» та ін.

Ще варто наголосити: монографія «Орієнтації. Розмисли. Дискурси» вирізняється чіткою, добре продуманою структурою, що зумовлена логікою викладу матеріалу та науковими завданнями. Вони нерідко по-новому сформульовані дослідником, органічно «працюючи» на з'ясування концептів усього дослідження. Чимало висновків, оцінок, спостережень ученого перегукуються з поглядами Б. Лепкого, Д. Чижевського, І. Качуровського, Д. Дюришина, Г. Гадамера, Ю. Борєва, з розробками сучасних науковців – М. Павлишина, Л. Голомб, М. Гнатюка, А. Нямцу, М. Ткачука, О. Куцої, М. Лановик, З. Лановик, Я. Голобородька, М. Наєнка, Я. Поліщука, І. Лімборського, В. Корнійчука, Б. Тихолоза.

Вбачаю закономірність у тім, що кожна робота Романа Гром'яка сприймалася як вагомий внесок у розробку проблем естетичного сприйняття тексту, його інтерпретації, а також взаємодії художніх систем з проекцією на компаративістику й перекладознавство. До особливо ґрунтовних видань долучаю такі книжкові позиції, як «Естетика і критика: Філософсько-естетичні проблеми художньої критики» (К., 1975); «Громадянськість і професіоналізм: Соціальна відповідальність критики» (К., 1986); «Культура, політика, інтелігенція: Публіцистика» (Тернопіль, 1996); «Давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства» (Тернопіль, 1997); «Історія української літературної критики (від початків до кінця XIX століття)». (Тернопіль, 1999); «Літературознавчий словник-довідник» (К., 2006; співавтори: Ю. Ковалів, В. Теремко); «Культура. Політика. Інтелігенція. Публіцистика літературознавця» (Тернопіль, 2009). У цьому зв'язку доречним видається слушна думка Григорія Сивоконя: «Ще одна риса творчості Романа Гром'яка варта... доброї заздрості – школа філософських знань, школа естетики, що допомагає йому бути глибоким, доказовим у судженнях і про літературу, і про літературознавство, і про критику». Окрім цієї риси, додам таку, що має гострі профілі оптимізму. Вона – виквіт його життя, уособлення безмірної сили духу. Особливо тоді, коли незряча кривда наверталася до його хати несправедливими тривогами, нечувано сліпими ударами... Ось вигук, що вирвався з його грудей 21 березня 1997 року: «На свіжу могилу Юрася кладу в скорботі жмуток листків: може, не стліють...».

Однак звитяжним є дух міцного чоловіка у найскрутніших моментах життя. Власне, у цьому автор цих рядків мав можливість переконатися, коли доля покликала Романа Гром'яка на

чужину, кажучи Франковими словами, «в найми до сусідів». Він прагнув побувати, либонь, у кожному польському місті, де були живі «українські акценти»: Краків, Гданськ, Щецін, Кошалін, Слупськ, Вроцлав, Люблін, Перемишль. Побувати, щоб бути очевидцем тієї чи іншої події, пов'язану з життям української спільноти в Польщі. Ось, приміром, 8 березня 1998 року: гурток УСКТ організував урочисту академію, присвячену Шевченковим дням. Перед численною аудиторією Кракова виступив з лекцією про життя й творчість Кобзаря гість з України Роман Гром'як, який тоді працював професором Ягеллонського університету. За свідченнями О. Кіх, виступи професорів Р. Гром'яка, Б. Зінкевич-Томанек, а також капели бандуристів УТОС «Карпати» зі Львова «доглибно зворушили глядачів («Наше слово», 1998, № 18 (2127), с. 5). До слова, в один з вечорів, що мав місце у Варшаві й припав на 14 листопада 1998 року, ліг його автограф на титульну сторінку книжки «Давнє і сучасне»: «Дорогому Миколі Зимомрі – з любов'ю. На згадку про зустрічі в Україні і Польщі. 14.XI.1998». Аналогічні самонастанови містять щось від хронографа – безсторонність події, мовляв, на волі мій вороний, на волі... Проте, на жаль, не кожному судиться коня осідлати. Та намагання мого друга завжди диктували пристрасне бажання це зробити. Ось – один із прикладів. 29 травня 1999 року мені судилося зустріти Романа Гром'яка в Кошаліні, куди він прибув на моє запрошення. Для чого? «Щоб відпочити» на узбережжі студеного Балтійського моря. Це – «закодована» мета трудового ритму справжнього дослідника! Упродовж трьох днів він встиг неодноразово виступити в українських культурно-освітніх осередках не тільки Кошаліна та його околиць, але й побувати в таких містах і селах, як Слупськ, Лемборг, Славне, Колобжег, Дарлово та Сволово. Запало в пам'ять його перебування в Слупську, де взяв участь в обговоренні поетичного доробку Миколи Слабака (1922), зокрема, його рукописної збірки «Віконце світу широкого», що невдовзі з'явилася під назвою «Малинове коло» в книжковій серії «Бібліотека альманаху українців Європи «Зерна» (Париж – Львів – Цвікау, 2000). Того ж дня вчений мав зустріч з представниками Українського культурно-суспільного товариства, у т.ч. о. Богданом Піпкою, Володимиром Пирчаком, доволі щасливим підприємцем Іваном Кураком, ветераном УПА Михайлом Зельонкою, а також Мартою Филипчак-Стафиняк та Стефаном Стафиняком як покревними відомого українського письменника Івана Филипчака (1871 – 1945). Гість з України був зворушений атмосферою, в якій відбувалася кожна бесіда. А нічліг мав місце в розкішній хаті родини Івана Курака, що неподалік від української церкви. Особливо зворушила його молитва за сином Юрієм…Хоч тяжкий смуток й притискав його до землі, він все ж силкувався випростатися – полум'я від свічки віддзеркалювало великі переживання на чистому лиці…

Що думалося Роману Гром'яку, коли далекого 1956 року молодий критик писав першу рецензію на повість Михайла Яцківа «В лабетах»? Він оповідав мені, але це – тема для іншої розмови. Так, відтоді минула не одна пора року. Нагромаджувався досвід, який охоплював все те, що був спроможний виповісти автор «Естетики і критики» (1975). Я був свідком, як учений щиро тішився, коли побачив світ з нагоди його сімдесятиріччя збірник «Теорія літератури. Компаративістика. Україністика» (Тернопіль, 2007). На його титульній сторінці Ювіляр залишив пам'ятний для мене дарчий напис: «Дорогому братові Миколі – професору. З найдавніших часів з вдячністю за розкіш спілкування – від винуватця. Р. Гром'як, 21.03.2007, м. Тернопіль». Зберігаю аналогічні написи на його друкованих працях та китицю листів, бо це – свідчення наших спільних радостей і співпереживань.

Роман Гром'як вмів дивувати й радувати близьких і далеких його цілительним словом. І думалося-гадалося, що так триватиме ще багато-багато літ… Та несподівано пролунав дзвінок з голосом Ігоря Папуші, який доніс з Тернополя сумну звістку: з третього на четверте травня 2014 року Роман Гром'як полишив світ живих.

Його серце билося, щоб панувала непідробність чину як у малому, так і у великому. Добрим знаком для Романа Гром'яка був Дрогобич, де йому судилося жити, одружитися, закінчити Дрогобицький педагогічний інститут імені Івана Франка… Щоразу, як навідувався до Франкового краю, радувався, бо міряв широким кроком знайомі місця. Його постать випромінювала світло – високу духовність.

Косінова Оксана (Херсон)

ББК 83.34
УДК801: 82

Михайло Коцюбинський та музичне мистецтво

У статті розглядається інтермедіальний аспект творчого доробку Михайла Коцюбинського. У центрі уваги – використання прийому «симфонізації пісні» та музично-жанрових елементів у творах автора. Увага акцентується на тому, що письменник дійсно вмів музично мислити та симфонічно розвивати думку своїх творів.

***Ключові слова**: інтермедіальність, «симфонізація пісні», музичний жанр, сонатна форма, симфонія, триптих, балет.*

The article discusses intermediary aspect of the creative heritage of Michael Kotsyubinsky. In the spotlight there is the technique of «symphonic songs» and musical elements of the genre in the works of the author. Focus is on the real writer's ability of musical thinking and symphonically developing his works idea.

***Keywords**: intermediate, "Symphonic songs", music genre, Sonata form, the Symphony, triptych, ballet.*

З давніх-давен дослідники зверталися до вивчення, аналізу взаємозв'язків літератури і мистецтва, літератури та інших галузей (наприклад, науки). Проте і досі існує великий незаповнений дослідженнями простір – взаємозв'язок літературного і музичного.

Естетичні уявлення давнини тісно переплелися з історією мистецтв і взаємин між ними. У «Поетиці» (між 336 – 322 р. до н. днів.) Арістотель розробив класифікацію мистецтв, зіставивши поезію з музикою, а музику з архітектурою і скульптурою. Аполлон – «бог світової гармонії і мистецького оформлення світу та життя без будь-якої індивідуальної форми й образу (опікун календарних дат і угод, бог оракулів і пророків, бог «очищення») виступав переважно покровителем мистецтва, особливо поезії, музики й танцю» [Лосев 1975: 209]. У давньогрецькому міфі про нього – лише одна муза. Таким чином, спостерігаємо «явище синкретизму – початкової єдності, нерозчленованості мистецтв у первісному ритуалі» [Будний 2008: 283].

Досліджуючи зв'язок поезії з живописом, стародавні стверджували: «малярство – це «німа поезія», а поезія – «ословлене малярство». Це визначення, яке Плутарх («Про славу афінян») приписує грецькому поету Симонідові Кеоському (556 – 468 до н.днів), пізніше виклав Горацій у своєму посланні до Пісонів «Про поетичне мистецтво» в поетичній формулі: «ut pictura poesis» (вірш 361-й) [Будний 2008: 284].

Ці образні формули викликали полеміку в добу Класицизму і Просвітництва. У своєму важливому для розвитку естетичної думки творі «Лаокоон, або про межі живопису й поезії» (1766). Ґ.-Е.Лессінґ відкинув точку зору тотожності законів літератури та образотворчого мистецтва, і виступив проти тих авторів, які «то силкуються убгати поезію в тісні рамки малярства, то заповнюють малярством увесь терен поезії» [Лессинг 1953: 56 – 57]. Проаналізувавши твори літератури, зокрема «Іліаду» Гомера, та образотворчого мистецтва, статую Лаокоона, вчений зробив висновок, що «специфіка кожного виду мистецтва зумовлена своєрідністю відповідних мистецьких засобів: об'ємні форми й кольори дають змогу скульпторові чи маляреві будувати просторовий образ, а слова, які звучать у часовій послідовності, надаються для творення поетичної розповіді, а не опису» [Будний 2008: 284].

Серед праць, присвячених питанню співвідношення поезії і музики, трактат Дж. Броуна «Роздуми про поезію й музику...» (Лондон, 1763). Броун поставив перед собою такі завдання: 1) «вказати на нерозривну злитність музики й поезії на початкових стадіях людської культури; 2) з'ясувати причини, які викликали згодом їхнє взаємовідокремлення; 3) накреслити шляхи їхнього можливого об´єднання у майбутньому в якомусь «новому роді» мистецтва» [Наливайко 2003: 13]. Трактат Броуна став першим дослідженням з теорії «первісного синкретизму» [Наливайко 2003: 13], яку пізніше розробив російський учений А. Веселовський.

Як відомо, у представників романтичного стилю найпочесніше місце серед усіх видів мистецтва належало музиці. На відміну від представників доби Класицизму романтики ставили за найвищу мету першість почуття над раціональним мисленням. Ці зміни в ієрархії мистецтв відзначив у «Лекціях з естетики» Геґель, де приділив увагу трьом основним видам мистецтва – образотворчості, музиці і поезії.

У відомій праці «Із секретів поетичної творчості» (1898 – 1899) Іван Франко, як і Ґ.-Е. Лессінґ, вбачав «специфіку кожного з мистецтв у властивих їм матеріальних знакових засобах створення і передачі образу» [Будний 2008: 286]. Відповідно до властивостей цих засобів дослідники ділять мистецтва (види мистецтва) на просторові (скульптура, живопис, архітектура, мистецьке фото, декоративно-ужиткове мистецтво), часові (музика, спів, література) та просторово-часові (хореографія, театр, естрада, цирк, кінематограф, телебачення). З тим, що малярство має просторові виміри, а поезія – часові, Франко, як і Геґель, не погоджувався: «...Апелюючи відразу до двох головних наших змислів, до зору і до слуху, поезія лучить у собі дві, на перший погляд, суперечні, категорії: простору і часу. Вона може показувати нам речі в спокої, розміщені одні обік одних, і в русі, як одні наступають по одних. Се може декому видатися парадоксальним: ще перед 100 роками Лессінґ у своїм «Лаокооні» твердив зовсім не те, вбачаючи власне головну, бодай чи не одиноку різницю між поезією й малярством в тім, що малярство панує виключно в категорії місця, а поезія в категорії часу... . Але се становище вже давно пережилося і потребує значної поправки» [Франко http://www.ukrclassic.com.ua/katalog/f/franko-ivan/1017-ivan-franko-iz-sekretiv-poetichnoji-tvorchosti].

Таким чином, дискусії про відмінності й подібності між мистецтвами породило коло дослідних питань компаративістики XXI століття: відповідність мистецтв, їх взаємодія, синтез, інтермедіальний характер міжмистецьких зв´язків тощо.

Наведемо один з варіантів трактування понять «інтертекстуальність» та «інтермедіальність»: «у системі інтертекстуальних відношень зв’язки (тобто цитування, про яке говорив Р. Барт) вишиковуються всередині одного семіотичного коду, натомість інтермедіальність передбачає організацію тексту через взаємодію семіотичних жанрів різних видів мистецтва. Отож у системі інтермедіальних відношень, як правило, спочатку здійснюється переклад одного мистецького коду в інший, а відтак відбувається взаємодія, однак не на семіотичному, а на смисловому рівні…» [Будний 2008: 292].

Опис картини може перенести у літературний текст «образний смисл кольору, колориту, форми, композиції тощо .... транспонтування «візуальних» елементів у вербальний ряд породжує особливий мистецький ефект: втрачається свобода зорових асоціацій, як при сприйнятті малярського полотна, і виникає ланцюг смислових асоціацій [Будний 2008: 292]. Зокрема, при сприйманні «Чакони» Й.-С. Баха виникає відчуття глибокого драматичного монологу: перед слухачем ніби проносяться картини життя з його осянням та відчаєм, роздумами про сутність людини, її смерть і безсмертя» [Ростовський 1997: 64], викликаючи велику кількість асоціацій на смисловому рівні.

Таким чином, в інтермедіальності «маємо справу не з цитацією, а з кореляцією текстів, можна сказати, що інтермедіальність – це наявність у мистецькому творі таких образних структур, які містять інформацію про інший вид мистецтва» [Тишунина 2001: 153]. Отже, інтермедіальність можна розглядати як взаємопроникнення мистецтв, котре спостерігаємо на різних рівнях структури літературного твору.

Для творів Михайла Коцюбинського – одного із найяскравіших представників модерної української літератури кінця XIX – початку XX ст. – характерна музичність, ритмічність, плавність мови. Саме тому його з повним правом можна назвати письменником-музикантом.

Процес взаємопроникнення мистецтв можемо спостерігати на прикладі оповідання «На крилах пісні», в основу якого покладено народну пісню «Чумак» («Ясно, ясно, а сонечко сходить»). Письменник знав різні варіанти цієї пісні, зафіксованої фольклористами, проте зупинився на варіанті, записаної зі співу селян. Крім основної мелодії, він уводить цитати з інших народних пісень «Та сірі воли, сірі полові», «Ой у полі криниченька» тощо. Вони відповідають за драматургію оповідання. Не тільки сюжет, а й уся розповідь стилізована під

пісню. Приклади подібного використання фольклорного матеріалу в музиці знаходимо у Другій симфонії Левка Ревуцького, у Концерті №1 для фортепіано з оркестром Петра Чайковського, у творах М.Леонтовича тощо. У композиторів – це приклад симфонізації пісні в музиці, у Коцюбинського – пісня симфонізована в оповіданні. «На крилах пісні» – єдиний у своєму роді приклад такого інтермедіального використання пісні у творчості письменника. В інших творах, наприклад, у повісті «На віру», музика є важливим чинником у розкритті характерів основних персонажів, зародженні почуттів тощо.

Музика і література – різні мистецькі галузі, тому про музичні форми можна говорити не в буквальному значенні слова, а лише маючи на увазі певну тенденцію. У творчості М.Коцюбинського знаходимо приклади використання елементів музичних форм.

Музично вибудувана перша частина казки «Хо». Можна стверджувати, що вона має ознаки сонатної форми. Сонатна форма – тип класичної композиції, характерної для головних частин (в першу чергу початкового алегро) великих циклічних форм для інструментальної музики (сонат, симфоній, концертів, квартетів), а також значної частини оперних увертюр та багатьох інших творів. Як відомо, класична сонатна форма складається з трьох частин: експозиції, розробки та репризи до цих частин може приєднуватися вступ і кода.

Експозиція – викладення, контрастне співставлення основних музичних думок (тем), музичних образів, а іноді і драматичних ситуацій: «Ліс ще дрімає в передранішній тиші... Непорушно стоять дерева, загорнені в сутінь, рясно вкриті краплистою росою. Тихо навкруги, мертво... Лиш де-не-де прокинеться пташка, непевним голосом обізветься зі свого затишку...

...Аж ось ринуло від сходу ясне проміння, мов руки, простяглось до лісу, обняло його, засипало самоцвітами, золотими смугами впало на синю від роси траву на галяві, де гостро на тлі золотого світла випинається струнка постать сарни» [Коцюбинський 1985, 1: 169].

Розробка – розвиток музичного матеріалу експозиції, заснований на зіткненні та боротьбі, на співставленні, схрещенні та роздробленні основних тем (а також на зміні стійких тональностей). Розробка – найяскравіша і динамічна частина сонатної форми. У Коцюбинського вона розпочинається так: «У сю величну хвилину тихо розгортаються кущі – і на галяву виходить Хо. Мов туман той, сива борода його м’якими хвилями спада аж до ніг, черкається росяної трави. З-під білих кострубатих брів, з глибоких западин визарають добрі, а лукаві очі» [Коцюбинський 1985, 1: 169].

Наприкінці переходить у кульмінацію: «А тим часом страх владно панує на землі, змагається з приязнею, з чесними пориваннями, з обов'язком, ламле життя, безсилими чинить не то поодиноких людей, ба й цілі народи... Страх! Прищеплений дитині, виплеканий анормальними умовами суспільними, він стає чіпкою пошестю, робиться потугою, що тамує вічний поступ усього живучого... Страх!.. Хо — страх! А який з його страх, коли він виразно почуває себе порохном, немічною руїною, яку тільки полохливість людська жене з кінця в кінець світа, наперекір волі Хо робить його злим генієм людськості... Ех, доле, доле щербата!» [Коцюбинський 1985, 1: 171].

Реприза – повернення, ствердження початкового музичного змісту експозиції, заснованому на точному чи у якійсь мірі видозміненому повторенні матеріалу всієї експозиції, в основній стійкій тональності твору:

«А ліс ще якусь хвилинку стояв нерухомий, мов мертвий. Далі — дерева затремтіли, стрепенулись, розгорнули листочки... Промінь стрибнув на полянку просто до звинених квіток, пташки заспівали, комашня заметушилася, ліс загомонів, природа знов віджила...»

Схожу будову сонатної форми має і твір «Невідомий». У творі наявна виразна експозиція: «До чого? І звідки бажання? Життя лишилось за сими мурами, а тут, серед сірих холодних стін, замкнулась зо мною смерть. Я не боюсь її. Я кликав її на праве діло, і вона прийшла. Узяла жертву, а потому, як вдячний пес, прибилась до моїх ніг... Тепер вона зо мною. Що ж, дивись там з чорних кутків на мою тінь, чигай на мене кривавим оком.... Се тобі нагорода» [Коцюбинський 1985, 2: 273]. Та експозиція: «Потому – вовча нора, а в ній ми обоє: я й моя смерть... Що ж жди, чигай на мене кривавим оком... там, з чорних кутків... Ти заслужила собі нагороду». Останні рядки твору звучать як музична кода (додатковий, заключний розділ музичного твору, зміст коди може бути «післямовою», висновком, розв'язкою та узагальненням

тем, розвинених у розробці): «Плі? Се мені вчулось? Я ще живий? Мацаю стіни... Так, стіни, тверді, холодні... і бачу ноги свої в черевиках... можу звестися, встати, набрати в груди повно повітря...

Вікно високо? Високо... А підкопатись? Що, неможливо? А може?...» [Коцюбинський 1985, 2: 281].

Новела «Інтермеццо» вважається справжнім синтезом творчості М.Коцюбинського. Як зазначав С.Єфремов, «твір має деякі спільні риси із соль-мінорною симфонією Моцарта» [Ковалів 2013: 263], одним із найвідоміших творів композитора, який складається з чотирьох частин Molto allegro, Andante, Menuetto – Trio, Allegro assai (симфонія, з гр. «співзвуччя», значний за тривалістю виконання твір для симфонічного оркестру з кількох контрастних за характером частин). Новела М.Коцюбинського теж музично структурована: «Принцип контрапункту зумовлює цілість її композиції, єдність внутрішніх елементів, коли водночас розгортається кілька мотивів. Симфонічна специфіка зумовлена зміною і моделюванням ритму, починаючи з фонічної організації мови, алітерацій та асонансів, звуконаслідувальних ефектів. Перша його частина має переважно «драматичний тон», а в наступних чергуються лірично-ідилічний та елегійний тони» з «патетичним фіналом» [Ковалів 2013: 263].

Музичність творів М.Коцюбинського завжди привертала увагу композиторів. У 1948 року композитор і лібретист Михайло Вериківський за трьома епізодами повісті «Дорогою ціною» створив оперний етюд на три фрагменти «Втікачі» письменника. Цей твір, у якому мелодика вокальних партій (сопрано, тенор) ґрунтується на самих лише розмовних інтонаціях прози Коцюбинського, виявився вдалим експериментом. На основі повісті «Фата моргана» була створена опера «Багряні зірниці» Сергія Данова (лібрето М.Рильського, О.Галабутської).

Музику до стрічки «Тіні забутих предків» за однойменним твором письменника кінорежисер Сергій Параджанов запропонував написати двадцятисемирічному композиторові Мирославу Скорику.

У композиторській творчості митець плідно й багатогранно працював у стилі неофольклоризму або «нової фольклорної хвилі». Цей напрямок породив численні варіанти синтезу народнопісенної основи з сучасними музичними інтонаціями, з елементами попередніх стилів, таких як бароко чи романтизм.

Скорик експериментував, поєднуючи найдревніші пласти музичного фольклору зі стильовими прикметами різних епох та сучасними композиторськими техніками. Зокрема, народнопісенну обрядовість він поєднував із бароковими сюїтою та поліфонією, із сучасними джазом та авангардом.

Саме «Гуцульським триптихом» (або «Гуцульською симфонією»), яка з'явилася через рік після створення фільму, розпочалася серія творів. Триптих – твір із трьох завершених самостійних частин, які утворюють цілісність завдяки задуму, а інколи спільності змісту та сюжету. Образи-теми твору можна чітко структурувати на три частини. Перша і третя частини – образ кохання. Його мелодія у виконанні скрипок наближена до схвильованої людської мови, зачаровує своєю ніжною красою. Середній розділ – образ смерті. Він побудований на інтонаціях народних похоронних голосінь, наслідує звучання голосу трембіт. Тривожно-трагічні мотиви трембіт лунали по черзі, справляючи враження простору, об'ємної перспективи звучання. Таким чином, музична драматургія твору була побудована за принципом контрасту. Вона утворює тричастинну репризну форму. У творі композитора частини отримали відповідні назви: перша – «Дитинство», друга – «Іван і Марічка», третя – «Смерть Івана».

Музичність цієї повісті відчув і композитор Віталій Кирейко. Його перший балет «Тіні забутих предків» за однойменною повістю став вагомим внеском у скарбницю української балетної музики. Композитор стояв на порозі славнозвісного «шістдесятництва», втіливши романтичне бачення трагічного і, разом з тим, світлого й чистого почуття героїв М.Коцюбинського. Трактуючи образи першоджерела, композитор використав й перетворив мотиви гуцульського фольклору, відтворив складні моменти психологічних переживань героїв, застосовуючи принцип лейттематизму. Важливою рисою балету є яскравий симфонічний розвиток основних музичних образів.

Таким чином, дослідження творчості М.Коцюбинського під кутом міжмистецького порівняння ще раз яскраво підтверджує існування процесу інтермедіації – взаємопроникнення мистецтв (зокрема літератури та музики) у його творах. Приклад тому – використання прийому «симфонізації пісні», а також сонатно-симфонічних елементів, характерних для композиції музичних творів. Твори письменника завжди надихали композиторів на творчість, тим самим підкреслюючи, що М.Коцюбинський дійсно вмів мислити та розвивати думку своїх творів відповідно до законів музичного мистецтва.

Література: *Будний 2008:* Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство : підруч. – К. : Києво-Могилян. акад., 2008. – 430 с.; *Ковалів 2013:* Ковалів Ю. Історія української літератури : кінець XIX – XXI ст. : підручник : у 10 т. – К. : ВЦ «Академія», 2013. – Т. 2 : У пошуках іманентного сенсу. – 624 с.; *Коцюбинський 1985:* Коцюбинський М. Лист до Лисенка М. // Твори : в 4-х т., Т. 1 / Статті та нариси. Вибрані листи / Упор. і приміт. М. Грицюти. – К. : Дніпро, 1985. – 366 с.; *Коцюбинський 1985:* Коцюбинський М. Лист до Лисенка М. // Твори : в 4-х т., Т. 2 / Статті та нариси. Вибрані листи / Упор. і приміт. М. Грицюти. – К. : Дніпро, 1985. – 382 с.**;** *Лотман 2009:* Лотман Ю. До побудови теорії взаємодії культур (семіотичний аспект) : Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. – К. : Вид. дім Києво-Могилян. акад., 2009. – С. 195–211.**;** *Лессинг 1953:* Лессинг Г. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. Перевод Е. Эдельсона (под ред. Н. Кузнецовой) // Избранные произведения. – М. : Худож. лит., 1953. – С. 385–516.; *Лосев 1975*: Лосев А. История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. – М. : Искусство, 1975. – 672 с.**;** *Наливайко 2003:* Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства // Слово і час. – 2003. – № 5. **–** С. 10–18.**;** *П'янов 2002:* П'янов В. На струнах вічності : нарис та есеї. – К. : Укр. письм., 2002. – 217 с.**;** *Ростовський 1997:* Ростовський О. Педагогіка музичного сприймання : Навч. метод. посібник. – К. : ІЗМН, 1997. – 248 с.**;** *Тичина 1983:* Тичина П. Зібрання творів : у 12 т. – К.: Наук. думка, 1983–1990. – Т. 1 : Поезії 1906 – 1934. – 1983. – 734 с.**;** *Тишунина 2001:* Тишунина Н. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Тишунина Н. Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана : материалы Междунар. науч. конф. 18 мая 2001 г., Санкт-Петербург. – Сер. «Symposium». – Вып. 12. – СПб. : Санкт-Петербург. философ. о-во, 2001. – С. 149–154.**;** *Франко:* Франко І. Із секретів поетичної творчості [Електронний ресурс] // Бібліотека української класики. – Режим доступу : http://www.ukrclassic.com.ua/katalog/f/franko-ivan/1017-ivan-franko-iz-sekretiv-poetichnoji-tvorchosti.

Косинова О. В статье рассматриваются интермедиальный аспект творчества Михаила Коцюбинского. В центре внимания – использование приёма «симфонизации песни» и музыкально-жанровых элементов в произведениях автора. Внимание акцентируется на том, что писатель действительно умел музыкально мыслить и симфонически развивать мысль в своих произведениях.

Ключевые слова: интермедиальность, «симфонизация песни», музыкальный жанр, сонатная форма, симфония, триптих, балет.

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Людмила Артеменко (Рівне)

УДК 821.161.2 «19»
ББК 83.3(4 Укр)

Теоретичні засади дослідження поетологічного дискурсу в зарубіжному літературознавстві

Стаття присвячена аналізу теоретичних засад, на яких грунтується дослідження поетологічного дискурсу в зарубіжному літературознавстві. Поетологічний дискурс визначено як такий, тематичну спрямованість якого визначає авторська рефлексія або саморефлексія стосовно тих або тих аспектів поетичної творчості чи особистості поета.

Ключові слова: поетологічний дискурс, металітературність, метапоетика, метатекст, рефлексія, авторефлексія

L.V.Artemenko Theoretical principles of poetological discourse in foreign literary criticism research

The article is devoted to the analyses of theoretic principles, on the basis of which the research of poetological discourse in foreign literary criticism is based. Poetological discourse is defined as such, the topical focus of which is defined by the author reflection or self reflection concerning one or other aspects of poetic art or poet personality.

Key words: poetological discourse, methaliterary, methapoetry, reflection, selfreflection.

Серед актуальних питань, що їх досліджують сучасні літературознавці, важливе місце посідає так звана поетологічна тематика, тобто специфічний художній дискурс, в межах якого поетичне зображення спрямовується не на зовнішні, по відношенню до себе об'єкти навколишньої дійсності, а, навпаки, саме перетворюється на предмет художнього відображення, окресленого в тих або інших мистецьких ракурсах.

Як загальним означенням явищ, пов'язаних із різноманітними формами рефлексії творця стосовно власного твору, сучасні теоретики літератури послуговуються терміном «металітературність». «Авторська думка про літературу, – зазначає О. Турішева, – може мати характер прямої рефлексії (наприклад, у фрагментах із прямими роздумами автора про природу словесності), рефлексії сюжетного типу (наприклад, при зображенні самого процесу написання твору), рефлексії стильової (наприклад, у разі підвищеної літературності авторського стилю). При цьому металітературність (термін, використовуваний щодо всієї сукупності таких форм) співвіднесено в науці з «пошуком автором свого коду», «власної актуальної позиції, на якій він ще не ствердився остаточно» [Турышева 2013:25].

Питання художньої авторефлексії, металітературності в сучасному літературознавстві набувають особливої теоретичної ваги, про що дає підстави стверджувати й авторитетна кількість наукових розвідок, у яких ці проблеми наголошуються, так й висловлені в них аргументи науковців. «Однією із суттєвих ознак сучасного літературознавства, – як зауважує український учений О. Юферева, – є тенденція до осмислення літературного процесу і творчої діяльності крізь призму авторської свідомості із супутніми феноменами: метаописом, авторефлексією, автореференцією тощо. На думку літературознавців, процеси творчого саморозкриття митця виходять на перший план, ферментують і структурують сучасну літературу, а їхнє дослідження прокладає шлях до розуміння індивідуальних текстових стратегій авторства» [Юферева 2011: 197].

Метою статті є аналіз теоретичних засад дослідження поетологічного дискурсу в зарубіжному літературознавстві.

Перші спроби теоретичного осмислення феноменів художньої поетології припадають на початок XIX ст. і належать представнику німецької романтичної філософії й естетики Фр. Шлегелю. Для позначення цього феномену вчений запропонував термін «поезія поезії», яку схарактеризував ще як «трансцендентальну поезію» [Шлегель 1983: 301–302].

Проблеми художньої поетології набувають виразної актуальності в працях західноєвропейських та англо-американських теоретиків літератури XX ст. Особливостям жанрової організації та художнього функціонування металірики присвячено студії Х. Вайнріха, Є. Мюллер-Зетельман, Х. Шлаффера, А. Вебера, Е. Гессенберга, А. П. Франка, В. Хінка.

У контексті визначення художнього феномену металірики Х. Вайнріх констатує, що «з того часу, як Бодлер переніс до Європи поетику Е. А. По, вірш слід конструювати як математичну теорему; «виробництво» входить у поезію як провідний мотив. Вірші, темою яких є власне сам процес створення вірша, автор називає «віршами про вірші», або «метапоезією» [Weinrich 1986: 132]. У одній із найбільш ґрунтовних розробок сутності металірики – науковій розвідці Є. Мюллер-Зетельман «Лірика і металірика. Теорія роду та його самовідображення на матеріалі англо- і німецькомовної поезії» – потрактовано її феномен як «співвіднесений із ліричним родом естетично самореферентний метадискурс, який пов'язаний не із позамовною або позалітературною дійсністю, а має своїм предметом літературу, точніше, ліричний рід у всіх його виявах». При цьому «металіричні елементи» виступають винятковим складником «фікціонального дискурсу», тоді як «нефікціональні метатексти» (на зразок коментаря у вигляді «Передмови до ліричних балад» Вордсворта) «не належать до корпусу металірики» [Muller-Zettelmann 2000: 170].

У дослідженні Є. Мюллер-Зетельман також представлено ретельний огляд наукових здобутків її попередників-теоретиків, що зверталися до тлумачення природи металірики. Серед проаналізованих ученим напрацювань – робота Х. Шлаффера «Вірш про поета в XIX столітті. Топос та ідеологія», де до металірики зараховано ті вірші, в яких рефлексія спрямована «на всіх поетів узагалі, на інших щодо себе поетів або на власне буття як поета» [цит. за: Muller-Zettelmann 2000: 160–161]; лекція А. Вебера «Чи може арфа стріляти через свій пропелер?», у якій йдеться про поетологічну лірику: «Запропоноване поняття поетологічної лірики означає особливу сферу поетичного матеріалу і поетичних тем, сферу, досі не розглянуту у вигляді окремого феномену в літературно-історичних дослідженнях. Вона охоплює всі вірші, які спрямовані або на поета (його завдання та функції), або на написання віршів (творчий процес і його методи), або на поетичний твір (його форму та мовленнєві засоби). Але до «поетологічної поезії» належать не тільки вірші на зразок «мистецтво поезії», в яких – самозамкнута система поетики, а й такі, що мають темою певний аспект або окрему проблему теорії поезії. Це й означає, що в них йдеться про поета, про поезію або про вірш» [цит. за: Muller-Zettelmann 2000: 161]; монографія Е. Гессенберга «Метапоезія та метамова в ліриці В. Б. Єйтса та Т. Еліота», з яким науковець полемізує про окреслення меж поняття металірики.

Проблеми жанрової типології металірики розглянуто в науковій розвідці А. П. Франка «Теорія у вірші і теорія як вірш». Автор обґрунтовує термін «поетологічний твір», у якому вказано на вірш про вірш або поезію загалом. Дослідник виокремлює два типи поетологічних творів. Перший – «поетика у віршах», яка передбачає звернення до теорії творчості, тобто «вчить», як писати вірші. Інший тип – «поетика як вірші» – охоплює «наслідувальні» поезії, змістом яких є процес створення тексту [Frank 1977: 131–169].

У монографії В. Хінка «Вірш як дзеркало поетів: до історії німецького поетологічного вірша» подано генезис поняття поетологічної лірики. Поетологічну лірику він визначає так: «Традиційно вважають, що поетологічна рефлексія властива теоретичній і науковій прозі або віршованим поетикам. Але слід також ураховувати й таку особливість короткого вірша, як виклад поетологічної ідеї «в концентрованій і відточеній формі», яка додає йому сили маніфесту». При цьому поетологічна рефлексія існує у віршованому тексті не у вигляді абстракції, а в наочному «силовому полі» образної, ритмізованої мови поезії» [Hinck 1985: 10].

Вивченню поетологічних аспектів прози присвячено праці англо-американських учених Л. Хатчен «Нарцисизм розповіді. Металітературний парадокс», «Поетика постмодернізму: історія, теорія, література»; Р. Олтера «Обмеженість чародійства. Роман як саморефлективний жанр» ; Р. Зігля «Політка рефлективності. Нарративна і конститутивна поетика культури» й ін.

Достатньо давно та докладно художнє явище металітературності розробляють також російські літературознавці. Одними з перших цей художній феномен відзначили ще представники російського формалізму В. Жирмунський і Р. Якобсон. Так, В. Жирмунський у контексті аналізу поезії О. Мандельштама зазначає: «Послуговуючись термінологією Фр. Шлегеля, можна назвати його вірші не поезією життя, а поезією поезії («Die Poesie der Poesie»), тобто поезією, предмет якої – не життя, безпосередньо сприйняте поетом, а сторонній досвід художнього сприйняття життя» [Жирмунский 1977: 123].

Близький за змістом до поняття «металітературність» термін «літературність» використовує і Р. Якобсон, підкреслюючи, що «предметом науки про літературу є не література, а літературність, тобто те, що робить цей твір літературним твором /.../ Якщо наука про літературу хоче стати наукою, вона повинна визнати «прийом» своїм єдиним «героєм». Далі основне питання – питання про застосування, виправдання прийому» [Якобсон 1987: 275].

Особливої актуальності питання художньої рефлексії набувають в російському літературознавстві з другої половини XX ст. Пріоритетність у порушенні цих питань належить дослідженням Д. Сегала, В. Петрова, В. Тюпи, Д. Бака, М. Липовецького, С. Бройтмана й ін.

На думку В. Петрова, процеси, пов’язані із загостренням художніх саморефлексій митців, відбуваються найчастіше впродовж історичних періодів зміни художніх епох: «ці процеси передусім властиві творчості великих митців-новаторів, «першопроходців», що відкривають новий етап у розвитку мистецтва» [Петров 1983: 323].

В. Тюпа і Д. Бак виокремлюють історичні форми літературної рефлексії: традиційну («риторичну рефлексію» в літературі до початку XIX ст.) і антитрадиційну («творчу рефлексію» в літературі XIX – XX ст., відповідно класичну і некласичну) [Тюпа, Бак 1988: 6–8].

За словами Д. Бака, «посилення рефлективності літературного розвитку проходить на тлі «згасання традиційності»[Бак 1992: 10].

У «Історичній поетиці» С. Бройтмана літературна рефлексія простежується у контексті її художньої еволюції в поетиці синкретизму, ейдетичної та поетики художньої модальності.

Із 90-х років XX ст. і до сьогодні у Ставропольському державному університеті під керівництвом К. Штайн діє постійний семінар, присвячений дослідженню питань метапоетики. За час розробки теорії російської метапоетики учасниками цього семінару була підготовлена чотиритомна антологія «Три століття російської метапоетики: легітимація дискурсу», навчальний словник «Російська метапоетика», а також численні збірки статей із питань вивчення проблем метапоетики російської та зарубіжної літератур.

Достатньо ґрунтовно розглянуто у поетологічних дослідженнях російських літературознавців природу та специфіку феномену метапрози. Це поняття до наукового обігу введено західними літературознавцями в 70–80-ті роки XX ст. Так, Л. Хатчен потрактовує метапрозу так: «Проза про прозу – це проза, яка передбачає коментар стосовно оформлення власної розповіді і / або мовної ідентичності» [Hutcheon 1984: 1].

П. Во пропонує дещо інше визначення: «Метапроза – це термін на позначення тієї частини літературної творчості, яка усвідомлено та систематично привертає увагу до власного статусу художнього твору для того, щоб порушити питання про співвідношення вигадки та реальності» [Waugh 1984: 2].

Серед найбільш показових представників метапрози західні теоретики називають М. Сервантеса, Л. Стерна, В. Теккерея, Дж. Джойса, В. Набокова, М. Пруста, Т. Манна, С. Беккета, Х. Л. Борхеса, Д. Барта, Д. Фаулза, У. Еко й ін. На російський ґрунт теорію метапрози переніс відомий англійський славіст Д. Шеппард, який описав елементи автометаопису у прозі багатьох російських письменників. Відтоді феномен метапрози постає предметом активних наукових пошуків російських літературознавців.

Крім поняття «метапроза», представники російського літературознавства опрацьовують феномен так званого філологічного роману, схарактеризованого у дисертаційних роботах А. Разумової «Філологічний роман» в російській літературі XX століття: генезис, поетика» й О. Ладохіної «Філологічний роман як явище історико-літературного процессу XX стоіття».

Не менш ґрунтовно вивчено російськими літературознавцями й феномен ліричного поетологічного дискурсу. Втім, незважаючи на достатньо значну кількість студій, у яких порушено цю проблему, єдині критерії теоретичного означення цього феномену російські літературознавці так і не запропонували. Насамперед, ідеться про неузгодженість поглядів науковців щодо термінологічних означень явища ліричної поетології. У теоретичних працях російських дослідників спостережено функціонування понад п’ятнадцяти різноманітних термінів на позначення цього явища, як-от: самоопис, автоінтерпретація, автометаопис, автометадескрипція, текст у тексті, текст про текст, інтертекст, гіпертекст, творча рефлексія, самототожність, самовизначення, персональна ідентичність, металірика, метатекст, метапоетика, поетологічний вірш, поетичний автотематизм, креативні образи, автопоетика й ін.

Автометаописом вважає явище ліричної поетології Т. Пахарєва та стверджує: «Як прийом поетики, що зросла з акмеїстичної традиції, автометаопис означає те, що автор свідомо чи навіть спеціально вводить у поетичний текст рівень формального аналізу цього ж тексту» [Пахарева 1983: 462].

М. Юван послуговується іншим терміном – поетичний автотематизм: «поетичний автотематизм – вірші на тему поетичної творчості» [Юван 2002: 36].

На семантиці креативності (образів, мотивів) під час аналізу поетологічної лірики наголошує О. Богданович: «до «креативних» ми зараховуємо образи та мотиви, які репрезентують процес художньої творчості, його призначення, витоки, основні складники та результати» [Богданович 2008: 4].

Як рефлексивний поетичний текст поетологічну лірику визначають М. Димитренко, М. Маркасов, О. Анциферова.

За визначенням М. Димитренко, «до рефлексивного поетичного тексту ми зараховуємо поетичний текст, у якому вербалізовано розумовий аналіз творчої діяльності автора або поезії як феномену культури. З одного боку, це замкнута система, «текст про текст», з іншого – адресоване читачеві повідомлення, що вводить його в конкретний мовленнєвий акт і в роздуми про природу такої комунікації» [Димитренко 2009: 20].

М. Маркасов тлумачить явище художньої рефлексії як «роздуми автора над власним текстом або ширше – над природою естетичної творчості взагалі і безпосередньо в межах певної художньої єдності» [Маркасов 2003: 6].

О. Анциферова пропонує розрізняти літературну рефлексію та літературну саморефлексію: «за всієї схожості цих понять і удаваній тавтологічності останнього, саме воно видається більш точним, конкретним і органічним для сучасного етапу літературознавства. /…/ Поняття саморефлексії введено до наукового інструментарію літературознавства, мистецтвознавства, культурології тому, що для нього притаманне акцентування на властивому для сучасного мистецтва загостреному інтересі до власних процедур та індивідуальних творчих практик із їхніми неодмінними учасниками (автор – читач)» [Анцыферова 2000: 6].

Крім понять літературної рефлексії або саморефлексії, які визначають спрямованість автора на характеристику специфіки його творчого процесу, власне, написання твору, певні дослідники виокремлюють також і рефлексію феномену читання. За словами О. Туришевої, «саморефлексивна тенденція в літературі виявляє себе не тільки у творах, що фіксують авторську рефлексію про феномен написаного, а й у творах, які фіксують авторську рефлексію про феномен читання або, за висловом В. Ізера, «антропологічне застосування літератури». Це твори про процес сприйняття художнього тексту і про реалізацію персонажем свого читацького досвіду в сюжеті власної історії» [Турышева 2011: 3].

Поняття «метатекст» увели до широкого наукового обігу після появи 1978 р. статті А. Вежбицької «Метатекст у тексті». Попри те, що в статті А. Вежбицької потрактовано лінгвістичні аспекти цього поняття, ідею метатексту почали активно використовувати й літературознавці. Літературознавчу семантику поняття метатекст Ю. Лотман окреслював так: «метатекстовий пласт – це пласт, у якому об’єктом зображення стає саме літературне зображення» [Лотман 1975: 78].

Утім, на сьогодні видається очевидною неодностайність російських літературознавців щодо введення загальноприйнятого термінологічного визначення метатексту з огляду на розробленість значного переліку класифікацій цього поняття. Наприклад, у класифікації Т. Рибальченко запропоновано три можливі підходи до визначення метатексту. Перше значення метатексту – це певний канон, «інваріантна семіотична система, панівна або врахована як авторитетний спосіб мислення про світ (за Ж.-Ф. Ліотаром і М. Фуко). Друге значення метатексту – екранізація, ілюстрація, стилізація, тобто «відтворення тексту іншою мовою» із вказівкою на джерело (на відміну від плагіату та наслідування). Третє значення відображене у такому тлумаченні: «метатекстом можна назвати складну текстову структуру, в якій основний текст охоплює тексти, які його описують та коментують. У цьому розумінні метатекст є різновидом структури «текст у тексті» з ієрархічним зв’язком текстів, створених за різними правилами [Рыбальченко 2004: 223].

Окремі дослідники поняттю метатекст протиставляють інші, на їхню думку, більш аргументовані та прийнятні. Таким, на переконання В. Фещенка, потрібно вважати поняття «автопоезис, або автопоетика», оскільки в цих терміноодиницях вказано на такі органічні системи, що відрізняються тенденцією до самовідтворення (у філологічному сенсі – автокоментаря) [Фещенко 2006: 101].

Із інших позицій потрактовують семантичне наповнення поняття «метатекст» представники теоретичної школи К. Штайн: співвідносять його із поняттям «метапоетика». За К. Штайн і Д. Петренко, «метапоетика – це поетика за даними метамови (мови, якою описують мову-об’єкт) і метатексту, поетика самоінтерпретації автором свого або чужого тексту» [Штайн 2008: 14].

Представники школи К. Штайн розглядають метатекст як складник більш загального поняття – метапоетики. За тлумаченням В. Ходуса, «метатекст (імпліцитний метапоетичний текст) – це система метаелементів, що представлена безпосередньо в поетичному тексті та визначає умови, умовності, характер повідомлення, а також коментарі до процесу написання тексту, його жанру, форми твору. Поняття метапоетичного тексту загальніше» [Ходус 2008: 30–31]. Таким чином, метатекст представниками школи інтерпретовано як текстово виражену художню авторефлексію митця, а метапоетику – як позатекстову і більш узагальнену систему поетологічних уявлень, оприлюднених у його статтях, нарисах, листах, коментарях і висловлюваннях, присвячених проблемам художньої творчості.

Отже, в статті були проаналізовані теоретичні засади, на яких грунтується дослідження поетологічного дискурсу в зарубіжному літературознавстві. Попри значну кількість праць, присвячених цій проблемі, чітких теоретичних критеріїв її узгодження усе ще не розроблено, що зайвий раз засвідчує потребу подальших наукових розробок питань, які стосуються рецепції художнього вияву тих або тих аспектів поетологічного дискурсу, зокрема й його відображення в українській літературній традиції.

Література: *Анцыферова 2008*: Анцыферова О. Ю. Литературная саморефлексия и проблемы ее изучения / О. Ю. Анцыферова // Вестник ИвГУ. – Вып. 1. – 2000. – Серия «Филология». – С. 5–16; *Бак 1992*: Бак Д. П. История и теория литературного самосознания : творческая рефлексия в литературном произведении / Д. П. Бак. – Кемерово : КемГу, 1992. – 82 с.; *Богданович 2008*: Богданович О. В. Эволюция темы творчества в русской лирике первой трети XX века (В. Я. Брюсов, А. А. Ахматова, Б. Л. Пастернак) : автореф. дис. на соискание научн. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 – Русская литература / О. В. Богданович. – Магнитогорск, 2008. – 19 с.; *Димитренко 2009*: Димитренко М. В. Мифологема «поэт» в русском поэтическом дискурсе XIX–XX вв.: рефлексивно-коммуникативный потенциал и особенности вербализации : автореф. дис. на соискание научн. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.01 – Русский язык / М. В. Димитренко. – Волгоград, 2009. – 28 с.; *Жирмунский 1977*: Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. М. Жирмунский. – Л. : Наука, 1977. – 408 с.; *Лотман 1975*: Лотман Ю. М. Роман в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин» : Спецкурс : Вводные лекции в изучение текста / Ю. М. Лотман. – Тарту, 1975. – 109 с.; *Маркасов 2003*: Маркасов М. Ю. Поэтическая рефлексия Владимира Маяковского в контексте русского авангарда : автореф. дис. на соискание научн. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 – Русская литература / М. Ю. Маркасов. – Барнаул, 2003 – 22 с.; *Пахарева 1983*: Пахарева Т. Развитие форм автометаописания в современной русской поэзии / Т. Пахарева // Семиотика. – М. : Радуга, 1983. – С. 462–482; *Петров 1983*: Петров В. М. Рефлексия в истории художественной культуры. Ее роль и перспективы развития / В. М. Петров // Исследование проблем психологии творчества. – М. : Наука, 1983. – С. 313–325; *Рыбальченко 2004*: Рыбальченко Т. Л. Роман Ю. Бунды «Ермо» : метатекстовая структура как форма саморефлексии автора / Т. Л. Рыбальченко // Русская литература в XX веке : имена, проблемы, культурный диалог. – Томск, 2004. – Вып. 6 : Формы саморефлексии литературы XX века : метатексты и метатекстовые структуры. – С. 201–235; *Турышева 2011*: Турышева О. Н. Прагматика художественной словесности как предмет литературного самосознания : автореф. дис. на соискание научн. степени доктора филол. наук : спец. 10.01.08 – Теория литературы. Текстология / О. Н. Турышева. – Екатеринбург, 2011 – 48 с.; *Турышева 2013*: Турышева О. Н. Прагматика художественной словесности как предмет литературной саморефлексии / О. Н. Турышева // Новый филологический вестник. – 2013. – №1 (24). – С. 25–38; *Тюпа, Бак 1988*: Тюпа В. И., Бак Д. П. Эволюция художественной рефлексии как проблема исторической поэтики / В. И. Тюпа, Д. П. Бак. – Кемерово : КемГу, 1988. – С. 4–15; *Фещенко 2006*: Фещенко В. В. Autopoetica как опыт и метод, или о новых горизонтах семиотики / В. В. Фещенко // Семиотика и Авангард : Антология / Под общ. ред. Ю. С. Степанова. – М. : Академический проект, 2006. – С. 54–122; *Ходус 2008*: Ходус В. П. Метапоэтика драматического текста А. П. Чехова : Монография / В. П. Ходус. – Ставрополь : Изд-во СГУ, 2008. – 416 с.; *Шлегель 1983*: Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х тт. / Ф. Шлегель. – Т. 1. М. : Искусство, 1983. – 479 с.; *Штайн, Петренко 2008*: Штайн К. Э., Петренко Д. И. Язык метапоэтики и метапоэтика языка / К. Э. Штайн, Д. И. Петренко // Метапоэтика : Сборник статей научно-методического семинара «Textus» / Под редакцией В. П. Ходуса. – Ставрополь : Издательство Ставропольского государственного университета, 2008. – Вып. 1. – С. 14–46; *Юван 2002*: Юван М. Поэзия Пушкина и Прешерна о поэзии / М. Юван // Славяноведение. – 09/2002. – № 5. – С. 36–49; *Юферева 2011*: Юферева О. В. Поезія в системі метакатегорій / О. В. Юферева // Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка.

– 2011. – № 56. – С. 197–201; *Якобсон 1987*: Якобсон Р. Работы по поэтике : Переводы / Р. Якобсон. – М. : Прогресс, 1987; *Frank 1977*: Frank A. P. Theorie im Gedicht und Theorie als Gedicht / A. P. Frank // Literaturwissenschaft zwischen Extremen : Aufäsatze und Ansätze zu altuellen Fragen einer unsicher gemachten Disziplin. – Berlin, New York, 1977. – P. 131-169; *Hinck 1985*: Hinck W. Das Gedicht als Spiegel der Dichter: zur Geschichte des deutschen poetologischen Gedichts / W. Hinck. – Opladen, 1985. – 463 p.; *Hutcheon 1984*: Hutcheon L. Narcissistic Narrative : The Metafictional Paradox / L. Hutcheon. – New York : Wilfrid Laurier University Press, 1984. – 348 p.; *Muller-Zettelmann 2000*: Muller-Zettelmann E. Lyrik und Metalyrik : Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst / E. Muller-Zettelmann. – Heidelberg, 2000. – 410 p.; *Waugh Waugh 1984*: Waugh P. Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction / P. Waugh. – London ; New York, 1984. – 176 p.; *Weinrich 1986*: Weinrich H. Linguistische Bemerkungen zur modernen Lyrik / H. Weinrich // Literatur fur Leser : Essays und Aufsatze zur Literaturwissenschaft. Munchen, 1986. – 366 p.

Артеменко Л.В. Теоретические основы исследования поэтологического дискурса в зарубежном литературоведении.

Статья посвящена анализу теоретических основ исследования поэтологического дискурса в зарубежном литературоведении. Поэтологический дискурс рассматривается как такой, тематическую направленность которого определяет авторская рефлексия или саморефлексия касательно тех или иных аспектов поэтического творчества или личности поэта.

Ключевые слова: поэтологический дискурс, металитературнисть, метапоэтика, метатекст, рефлексия, авторефлексия.

Людмила Дядченко, асп. (Київ)

ББК 83.3
УДК 82.0

Категорії міфопоетичного простору: локус, місце, місцевість, територія

Стаття розглядає структуру міфопоетичного простору. Окремий акцент робиться на з'ясуванні відмінних особливостей у значеннях понять «місце» та «простір», «місце» та «місцевість», «місце» та «локус». У результаті зроблено висновок, що відбулось неправомірне ототожнення понять «простір» та «місце», а також з'ясовано їхні відмінності.

Ключові слова: *міфопоетичний простір, локус, місце, місцевість, територія.*

The article considered a structure of mythopoetic space. Certain emphasis is placed on ascertaining the distinguishing features in the meaning of concepts of "place" and "space", "place" and "areas", "place" and "locus". As a consequence a conclusion is made that, there was the undue identification of concepts of "space" and "place", and also revealed their differences.

Keywords: *mythopoetic space, locus, place, areas, territory.*

Зважаючи на те, що міфопоетичний простір – негомогенний і характеризується цілою низкою особливостей, **мета статті** – дослідити його структуру, категорії «місце», «місцевість», «локус» та «територія».

Актуальність та наукова новизна дослідження полягає в тому, що у статті вперше порівняно такі категорії міфопоетичного простору, як «локус», «місце», «місцевість» і «територія», розкрито їх особливості для просторової моделі художнього світу та відмінності.

Міфопоетика простору має винятково важливе значення у створенні художньої картини світу літературного твору. У міфопоетичному просторі, на думку російського дослідника чарівної казки Шинкаренка, «фізичний простір набуває багатовимірності за рахунок того, що він із нероздільного потоку чуттєвих переживань як певного єдиного цілого перетворюється на множинність елементів навколишнього світу, кожному з яких відповідає знак зі смислом» [Шинкаренко 2005: 106]. У міфопоетичному просторі визначальну роль відіграють дорефлексивні звернення до світу, простір уяви, надій та бажання. Топоров зазначає, що простір міфопоетичний відмінний від того, який уявляється людині під тиском наукових

поглядів, і має свою структуру: «Він завжди заповнений і завжди предметний; поза предметами його не існує» [Топоров 1997: 341].

Традиційно міфопоетичний простір прийнято вважати таким, що складається з топосів, які не перетинаються, адже між ними наявні різноманітні границі. Місце розташування суб'єкта в літературознавстві приймається як даність, однак не як проблема. Таким чином, відбулось неправомірне ототожнення понять «територія», «місце» та «простір».

Саме Ентоні Гідденс вводить поняття «локала», розробляючи концепцію простору. Дослідник переконаний, що поняття «місце» використовується неадекватно географами, які не розглядають поняття «місце» з координацією простору. Гіденс стверджує, що локали є «розміщення взаємодій, включаючи фізичні аспекти розташувань – їх «архітектуру» – в якій сконцентровані системні аспекти інтеракції та соціальних відносин» [Giddens 1985: 12]. Локалами, за дослідником, можуть бути як житлові приміщення, так і «масштабні соціальні агрегати, такі як національні держави та імперії» [Giddens 1985: 39]. Отож у малих локалах стає доступною взаємодія з іншим, а кожен такий локал має свою функцію за місцем розташування (так, кухня – локал, де готують їсти). У цьому ж напрямку мислить і Бенно Верлен, за яким локал – «специфічний для певної діяльності фрагмент простору, для якого характерний визначений зразок упорядкування матеріальних даностей та індивідів, що взаємодіють. <…> матеріальний контекст чи констеляція дії, якому контекстові або констеляції інтерсуб'єктивно однаково приписується специфічне соціальне значення» [Werlen 1995: 168]. Щоправда Верлен пропонує замість терміна «локал» вживати його аналог – «арена» або «сцена». Таким чином, локал – це єдність фізичного середовища та його осмислення. Локал займає певний обмежений простір (будинок, місто, держава).

Тлумачний словник української мови визначає **місце** як «простір земної поверхні, зайнятий або який може бути зайнятий ким-, чим-небудь» і далі: «Певна площина, спеціально влаштована для того, щоб на ній розміститися» [Словник української мови 1970-1980: 751]. Цікаво, що усі значення передбачають, що місце комусь належить, а вираз «бути на чиємусь місці» означає буквально бути в тій же ситуації, що й інший. Саме у зв'язку з місцем Гайдеггер вживає термін «часовість», яку розуміє як вихідний час: «Не час пришпилений до місця, а часовість є умовою можливості того, що датування може прив'язати себе до просторово-місцевого, саме так, що останнє обов'язкове для кожного як міра» [Хайдеггер 2003: 465-466].

На відміну від локала, місце, як доречно зауважив Пред, «завжди передбачає присвоєння і трансформацію простору <…> місце характеризується безупинним потоком людської практики» [Pred 1985: 237]. Місце, на думку Преда, пов'язане з біографією суб'єкта: «Є відчуття місця, але не як чогось зовсім самостійного, а як феномена, що є частиною становлення індивідуальної свідомості» [Pred 1985: 30]. Іншими словами, те, що кухня, наприклад, призначена, для приготування та споживання їжі, не означає, що тут не можна робити чогось іще. Тобто місце не тотожне своїй функції, даній у практиці користування: «не одні тільки окремі місця, а й простір як такий не тотожний нашим більш чи менш обмеженим ідеям та схемам», – уточнив філософ Филиппов [Филипов 2008: 239]. Тобто, те, що поріг сприймається в літературознавстві як місце, яке розділяє різні види просторів, ще не означає, що тут якийсь персонаж не може, наприклад, заснути. Але як переконує Филиппов, «Якщо "в цьому місці й у цей час" відбувалось щось "зовсім інше", то це вже не "те ж саме місце"» [Филипов 2008: 250]. Тобто смисл місця змінюється, а пам'ять про нього лишається. Звернімо увагу, що як елемент території, який далі не розкладається, місце має риси території [Филипов 2008: 231].

Для Гайдеггера поняття місця пов'язане з поняттям присутності: «"**Тут**", "**там**" і "**ось**" – первинно не чисті місцеві визначення внутрішньосвітового наявного в просторових точках сущого, а риси вихідної просторовості присутності. Передбачувані прислівники місця є визначення присутності, вони мають первинно екзистенціальне та некатегоріальне значення» [Хайдеггер 2003: 143]. Для філософа самі предмети є місцями, а не лише їх займають: «Присутність – буквально – займає простір. <…> Своє особливе місцерозташування вона визначає завжди так, що з простягнутого простору повертається до "позиції", яку зайняла» [Хайдеггер 2003: 412]. Російська дослідниця Шутая аналізує «місце присутності», що

виокремив Лотман, рисами якого є рутинність, тривала нерухомість у замкненому просторі, монотонні дії: «Хронотопні характеристики місця присутності <…> сприяють розвитку автокомунікації, тобто звернення героя до самого себе, своїх спогадів, своєї совісті» [Шутая 2005: 73].

Безперечно, місце – це те, звідки й куди хтось перемістився. Фактично об'єктивація місця забезпечується переміщенням, яке потребує часу. Саме у зв'язку з місцем доцільно говорити про поняття «хронотоп», яке психолог О.Ухтомський запозичує з фізики як ідею про єдність простору й часу на базі швидкості світла і вперше вживає у значенні синкретичної категорії психологічного простору та часу людини. Тут майбутнє, минуле й теперішнє поєднує в собі людина. Бахтін називає хронотопом взаємозв'язок часових і просторових відношень, стверджуючи, що дослівно хронотоп – «часопростір» [Бахтин 1979: 234], проте топос – це не простір, а місце, на чому наголосив і Щукін [Щукин 2004]. Топоров зазначає, що поняття хронотопу, що його ввів у літературознавство Бахтін, «не більш, ніж метафора відносно чотиривимірного континууму теорії відносності» [Топоров 1983: 231].

Як підкреслював Гайдеггер, буття передбачає можливість відношення двох об'єктів в просторі один до одного за їхнім місцем: «Вода і склянка, одяг і шафа є однаково «в» просторі «при» місці. Це буттєве відношення можна розширити, напр.: лава в аудиторії, аудиторія в університеті, університет у місті й т.д. до: лава «у світовому просторі» [Хайдеггер 2003: 72-73]. Йдеться про ієрархію місць, для якої потрібен простір загалом. Так, бачення людиною своєї частини-цілого (будинок – квартира – квартал) формує її загальне бачення простору.

Як і Гайдеггер, так і Штрокер, розрізняють у просторі **місце** («розміщення того, що перебуває в нас у розпорядженні» [Stricker 1965: 59]) та **місцевість** (певну нечітко окреслену область, де розташовується об'єкт): «До протяжності присутності належить самоспрямоване розкриття чогось схожого до *місцевості*» [Хайдеггер 2003: 412]. Під місцевістю Гайдеггер розуміє «куди можливої належності світового наявного, розташовуваного засобу» [Хайдеггер 2003: 412]. Місцевість розкривається в можливих туди й сюди. Штрокер наголошує: «Місце суб'єкта визначене його місцевістю. Проте воно визначене нею *не точно.* Це не точкове Де, але Десь у межах своєї місцевості» [Stricker 1965: 61]. Таким чином, світ пізнається від ближнього простору до більш дальнього, а сам простір суб'єкт бачить як своєрідну ієрархію місць – у більшому розташовується менше, в меншому – ще менше, – за принципом матрьошки аж до певної точки, якою може слугувати сам суб'єкт, що водночас нічого вже не вміщує в себе, але в ньому – і весь світ. На відміну від інших видів простору, для міфопоетичного простру «тут» і там» – не обов'язково різні місця. Річ у тому, що хоч суб'єкт і перебуває *тут*, він зайняв певне місце, яке може змінити на десь *там* завдяки свідомості. Тобто суб'єкт не вибирає собі друге *тут,* а може перетворювати *там* на *тут*.

За Бахтіним, людина займає певне місце, з якого «час і простір індивідуалізуються» [Бахтин 1986: 126]. Фактично, це точка на площині. Але якщо таких точок багато, чи можна говорити про місцевість? Гайдеггер зазначав, що «Місце і множинність місць не можна витлумачити як де своєвільної наявності предметів. Місце є завжди визначене «туди» й «сюди» *приналежності* засобу» [Хайдеггер 2003: 124-125]. А те, «куди» Гайдеггер називає областю: «"В області чого" означає не лише "у спрямованості на", але разом в оточенні чого, що розташовується в цьому напрямку. Напрямком і віддаленістю … місце, що конституюється, вже орієнтоване на визначену область всередині неї» [Хайдеггер 2003: 125]. Області не виникають, а завжди виявляються в окремих місцях.

Верлен наполягає, що важлива саме система відліку (простір), оскільки в одному просторі змінюється ландшафт, а в другому суб'єкт щось купує; стверджуючи, що інколи треба кілька систем відліку (просторів) одночасно. Просторова закріпленість об'єкта в певному місці – його присутність, і немає в одному просторі місця для ще одного ж такого самого об'єкта. Таким чином, об'єкт і місце, яке він займає, стає центром простору, а місцевість постає маршрутом переміщення і передбачає єдність обстановки, де розгортаються події і переживання, з суб'єктом, який це переживає.

Тепер перейдімо до розгляду поняття «територія». Тлумачний словник пояснює термін «територія» так: «Частина земної кулі (суходіл, води й повітряний простір над ними), що

належить певній державі або входить до складу якої-небудь частини світу. <…> Простір, на якому поширені певні явища» [Словник української мови 1970-1980: 86]. Отож якщо в художньому творі для певної ділянки простору характерні одні й ті ж повторювані властивості, події, манера поведінки суб'єкта, то є підстави називати таку ділянку простору територією. Саме такі специфічні для однієї території риси є абсолютно непритаманними для другої. Тому Едвард Саїд просторове окреслення території називає універсальною моделлю, оскільки це уявне протиставлення між «ми» та «вони» [Саїд 2001]. Та ж територія може сприйматися різними суб'єктами неоднаково, оскільки (як доводить Верлен) простір – не річ, а схема класифікації [див. Werlen 1995].

Таким чином, міфопоетичний простір не безструктурне місце, а певна організована реальність, яка має внутрішню впорядкованість та будову. Узагальнюючи сказане, можна виснувати, що *локус* передає єдність фізичного середовища та його осмислення; а *топос* є локусом, який присвоює суб'єкт, і, взаємодіючи з простором, не є тотожний йому. Натомість *місцевість* – маршрут переміщення, що передбачає єдність обстановки, де відбуваються події, та суб'єкта, що їх переживає; а територія – *місцевість*, на якій поширені певні явища. У подальших дослідженнях доцільно детальніше розглянути ці поняття і їх встановлені особливості та з'ясувати наскільки застосування поняття «хронотоп» універсальне щодо міфопоетичного простору.

Література: *Бахтин 1986*: Бахтин М. М. К философии поступка / М. М. Бахтин // Философия и социология науки и техники: 1984-1985. – М., 1986; *Бахтин 1979:* Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1979. – С. 234–407; *Саїд 2001*: Саїд Е. Орієнталізм / Едвард Саїд ; [пер. з англ. В. Шовкун]. – К. : «Основи», 2001. – 511 с.; *Словник української мови 1970-1980*: Словник української мови : в 11 т. / [ред. І. Білодід]. – К. : Наукова думка, 1970-1980. – Т. 4. – 1973. – 840 с., Т. 10. – 1979.; *Топоров 1983*: Топоров В. Пространство и текст / Владимир Топоров // Текст: семантика и структура. – М. : Наука, 1983. – С. 227–284.; *Топоров 1997*: Топоров В. Н. Пространство // Мифи народов мира : энциклопедия. – М. : Советская энциклопедия, 1997. – Т. 2. – С. 341–342.; *Филипов 2008*: Филипов А. Ф. Социология пространства / А. Ф. Филипов. – Санкт-Петербург : «Владимир Даль», 2008. – 274 с.; *Хайдеггер 2003*: Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер ; [пер. с нем. В. В. Бибихина]. – Харьков: «Фолио», 2003. – 503 с.; *Шинкаренко 2005*: Шинкаренко В. Д. Смысловая структура социокультурного пространства: Миф и сказка / В. Д. Шикаренко. – М.: КомКнига, 2005. – 208 с.; *Шутая 2005*: Шутая Н. К. Сюжетные возможности хронотопа «присутственное место» и их использование в произведениях русских классиков XIX в. (на примере прозаических произведений А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя и Л. Н. Толстого) / Н. К. Шутая // Вестник моск. ун-та. Сер. 9, Филология. – М.: Издательство Московскогогосударственного университета, 2005. – № 5. – С. 64-75.; *Щукин 2004*: Щукин В. Г. О филологическом образе мира (философские заметки) / В. Г. Щукин // Вопросы философии. – М. : Наука, 2004. – № 10. – С. 47–64.; *Giddens 1985*: Giddens A. A Contemporary Critique of Historical Materialism. Vol. 2. The Nation State and Violence / Anthony Giddens. – Cambridge : Polity Press, 1985. – 399 p.; *Pred 1985*: Pred A. R. Place, practice, and structure: Social and spatial transformation in southern Sweden 1750–1850 / Allan Richard Pred. – New York : Barnes and Noble, 1985. – 300 c.; *Schutz 1973*: Schutz A. The Structures of the Life-World (Strukturen der Lebenswelt) / Alfred Schutz, Thomas Luckmann ; [translated by Richard M. Zaner, H. Tristram Engelhardt, Jr. Evanston]. – IL : Northwestern University Press, Evanston,1973. – 335 p.; *Stricker 1965*: Stricker B. H. Asinarii / Bruno Hugo Stricker. – Leiden : E. J. Brill, 1965. – 75 p.; *Werlen 1995*: Werlen B. Sozialgeographie alltäglicher Regionalisierungen Bd. 1: Zur Ontologie von Gesellschaft und Raum / Benno Werlen. – Stuttgart : Franz Steiner Verlag, 1995. – 262 p.

Статья рассматривает структуру мифопоэтического пространства. Отдельный акцент делается на выяснении отличительных особенностей в значениях понятий «место» и «пространство», «место» и «местность», «место» и «локус». В результате сделан вывод, что произошло неправомерное отождествление понятий «пространство» и «место», а также установлено их различия.

Ключевые слова*: мифопоэтическое пространство, локус, место, местность, территория.*

Семак О.І., доц. (Івано-Франківськ)

УДК 821.161.2
ББК 83.3 (4 Укр)

Реконструкція жанрових ознак драматичних творів з історичним та соціально-побутовим конфліктом (на матеріалах творів Семена Ковбеля, Олега Лугового, Василя Бабієнка, Дмитра Гункевича, Т. Устенка-Гармаша)

Предметом аналізу в статті є жанрові ознаки драматичних творів з історичним та соціально-побутовим конфліктом. У процесі дослідження виявлено тенденцію до невідповідності жанрового визначення та жанрових ознак у творах драматургів-емігрантів Семена Ковбеля, Олега Лугового, Василя Бабієнка, Дмитра Гункевича, Т.Устенка-Гармаша.

Ключові слова: *жанр, національний характер, конфлікт, драматургія діаспори.*

The subject of the analysis in the article is genre features of dramatic works with historical, social and everdaylife conflict. The study shows the tendency to non matching of genre defining and genre features in the plays of immigrants S.Kovbel', Oleh Luhovyy, V.Babiyenko, Dmytro Hunkevych, T.Ustenko-Harmash.

Keywords: *genre, national character, conflict, drama of diaspora.*

Українська драматургія першої половини XX ст. продовжувала свій розвиток в умовах еміграції, які вносили свої корективи в усі аспекти, включаючи жанрові. Плекаючи національні традиції, свідомо і підсвідомо реципіюючи здобутки західного мистецтва, митці в діаспорі витворювали феномен української еміграційної літератури. Специфіка літературного розвитку, культурно-історичні, онтологічні чинники зумовили появу нових жанрових форм. "Локалізована за межами материкової України, діаспорна література (і драматургія зокрема) швидше й результативніше вбирала в себе західні мистецькі концепції, тенденції розвитку постмодерного театру і драматургії, з розмиванням меж між окремими жанрами" [Речка 2002: 6]. Сьогодні літературна спадщина діаспори XX ст. здобула шанс комплексного системного вивчення та стала предметом пильної уваги українських учених: О. Астаф'єва, Р. Гром'яка, В. Гуменюка, В. Дончика, М. Жулинського, Л. Залеської-Онишкевич, М. Зубрицької, М. Ільницького, Г. Костюка, М. Ласло-Куцюк, Н. Малютіної, Р. Мовчан, В. Моренця, І. Набитовича, Д. Нитченка, В. Панченка, Ф. Погребенника, Р.Радишевського, Т. Салиги, Л. Скорини, А. Ткаченка, С. Хороба та ін.

Жанрові параметри твору відіграють важливу роль у його інтерпретації. Будучи однією із провідних характеристик твору, жанр підпорядковує собі всі його творчі елементи. «Цілісність художнього твору тісно пов'язана з його жанром…Жанр, синтезуючи родові та стильові ознаки, будучи таким чином відносно сталим типом художнього твору, є ключем до осягнення взаємодії різних його аспектів. Жанр, хоч і не обмежується структурними ознаками, має прямий стосунок до структури твору, в чому значною мірою виявляється властива йому сталість. Цим пояснюється особлива роль жанру в драматургії, де конструктивна чіткість здебільшого більш явна, ніж у літературних творах інших родів» [Гуменюк 2001: 7]. Потреба вивчення сутності жанрових змін, які мали місце у першій половині XX ст., виникає із усвідомлення зв'язку між жанром художнього твору та його внутрішньою досконалістю. «У кожної епохи є своя власна система жанрів. Жанр – це місце зустрічі загальної поетики та фактичної історії літератури; з цієї точки зору він є предметом привілейованим, і завдяки цьому він може стати головним персонажем літературних досліджень. Новий жанр є завжди трансформацією одного чи кількох старих жанрів: через інверсію, через переміщення, через комбінування. Ніколи не було літератури без жанрів, це система, яка переживає безперервну трансформацію, і питання походження не може, в історичному плані, вийти за межі сфери самих жанрів: у часі немає «до» для жанрів. Жанри – це одиниці, які можна описати з двох різних точок зору – з точки зору емпіричного спостереження і з точки зору абстрактного аналізу" [Тодоров 2006: 27]. У створенні нових жанрових структур провідну роль відіграє конфлікт твору, тому першочерговим нашим завданням стає дослідження жанрових

трансформацій української драматургії під впливом конфліктів, зображених у творі, особливості конфліктних конструкцій у зв'язку з драматичними жанрами та їх співвіднесеність.

Найбільш чутливим до змін явищем у драматургії української діаспори постає жанр драми, який вбирає в себе широкий діапазон інновацій. Серед оригінальних варіаційних моделей драми початку ХХ ст. зустрічаємо «драму-притчу», «драму-феєрію», «драматичну хроніку», «драму-алегорію», «драму-фантазію». Локальний конфлікт таких творів часто включає у себе алегорію, фантастичні явища, які створюють умови для художнього узагальнення. Накладання уявних подій та реальності провокує до переосмислення, алегоризації конфлікту, завдяки чому він набуває екзистенційного змісту.

У драмі О.Лугового «В листопадову ніч» [Луговий 1938] з уточнюючою жанровою дефініцією – «сценічна фантазія у трьох відслонах» – конфлікт твору, який відображає боротьбу України за свою незалежність, містить фантастичні елементи. Саме вони переносять історичний конфлікт в іншу площину, надають йому філософської глибини. Завдяки введенню фантастичної картини, в якій маленькому хлопцеві та дідові являються давні герої – Володимир Великий, Данило Галицький, Аскольд – встановлюється зв'язок з минулим України. Дід ладен сприйняти їх розмову як сон, що приснився під час ночівлі на могилі, та його юний поводир підтверджує правдивість побаченого. Під впливом легендарних постатей щезають невпевненість та сумніви Діда. Він мандрує Україною та закликає до боротьби за національне визволення. Повсякчасне нагадування своєї історії, пам'ять про полеглих за її волю дає силу протистояти ворогові та організовувати повстанські загони. Через гіперболізацію рис характеру Діда О.Луговий досягає увиразнення позитивного полюса конфлікту, створюючи «урочисту дистанцію" не лише між конфліктними полюсами, а й між персонажем та глядачами. Авторське визначення жанру твору як сценічної фантазії пов'язане з використанням казкової появи історичних осіб. Хоча конфлікт містить ряд елементів, які дають право вважати твір історичною драмою, фантастичні візії та гіперболізація допомагають досягнути масштабного монументального узагальнення. Завдяки цьому драма має максимальну енергію художнього узагальнення і особливу силу впливу на публіку. Очевидно, О. Луговий свідомо позбавляє художній конфлікт розв'язки, враховуючи відсутність його реальної розв'язки. Натомість на сцену автор виводить образ України, яка ще раз нагадує історичні події, що мали б зміцнити борців за незалежність своєї держави. Таким чином озвучується авторська концепція твору.

Сновидіння як компонент композиції допомагає простежити обидва варіанти розвитку конфлікту в драмі-фантазії С. Ковбеля «Парубочі мрії». Художній прийом «подвійного драматичного конфлікту» вперше використав І. Карпенко-Карий у п'єсі «Бурлака», коли ввів дві конфліктні лінії, замкнені одна на одній. Класична драматична інтрига, яка ґрунтується на прагненні відбити наречену, доповнюється ширшим конфліктом соціального плану. На відміну від суто реалістичних засобів зображення І. Карпенка-Карого, С. Ковбель використовує елементи видіння. Вужчий любовний конфлікт у драмі «Парубочі мрії» завдяки сновидінню розширюється до багатогранного соціального конфлікту, до конфліктуючих сторін якого залучаються різні суспільні групи. Класичну любовну інтригу складає любовний трикутник Олекса – Іра – Чорний Суп. Із чотирьох дій дві відведено на зображення подій, що, як згодом дізнається читач, відбуваються з головним героєм Олексою у сні. Працюючи на золотокопальні, він несподівано стає багатим. Молода індіанка, в яку закоханий Олекса і яка відкриває йому поклади золота, попереджає: «Людина мусить перейти пробу!.. В серці білого пана змагаються два вогні. Вогонь любови і жадоби. Щасливий той, у кого вогонь любові переможе!» [Ковбель 1942: 45]. Події, які стаються згодом, показують, що головний герой не витримав проби золотом. Він виганяє індіанку Іру і хоче одружитися з молодою американкою, щоб ще більше збагатитися. Життєві обставини змінюють колись бідного українця-емігранта: «І звідкіля це вони, оті коллєктори винюхали, що я українець? Так вже оберігаюсь, ім'я змінив, забрався між чужих, і тут мене знайшли. Все щось нового вигадують. Якісь бурси позаводили, просвіти, клюби, політику малпують, а ти тільки за кишеню держись! Дав раз відчіпного сотню на голодуючих, то тепер вже і обігнатись від них годі" [Ковбель 1942: 29]. Ограбований до нитки, Олексій опиняється на безлюдному острові. Так закінчується випробування героя у сні. Випробування багатством у житті йому ще належить пройти. Відкритий Олексою поклад золота

знаходиться у священному для індіанців місці. Сказані ним в розв'язці твору слова дають читачеві простір для продукування її власного розуміння: чи збагнув життєву істину, яку осягнув Олексій зі сну, реальний Олексій: "Нічого! Теперішній світ у ніякі легенди не хоче вірити. Білі не зважають на ніякі погрози тоді, коли ходить о відкриття покладів дорогого металю. Так і тут уряд вишле експедицію, а начальники нехай тішаться самим знаком. А нам як відкривцям покладу буде Королівський гонорар» [Ковбель 1942: 61]. Велика питома вага сновидіння у творі, а також розв'язка твору дозволяє автору визначити жанр твору як «драма-фантазія».

В українській драмі початку XX ст. спостерігаємо тенденцію до невідповідності авторського жанрового визначення загальній концепції твору. За спостереженнями А. Краєвської, жанрові назви цього періоду «використовувались як відповідна етикетка, «…пропозиція назви була інтерпретативною сугестією», що застосовувалась згідно з театральними уподобаннями глядача» [Малютіна 2006: 8]. Так, жанровій позначці «драма» не відповідає конфлікт твору В. Бабієнка «Між бурливими хвилями», що має виразний мелодраматичний характер. З точки зору жанру драми неприродним та вимушеним виглядає вчинок заможного селянина Івана Колесника, який за намовою двох подорожніх підпалює двір пана. Це, на його думку, має стерти різницю між багатими і бідними. Підпал панського двору та арешт Івана Колесника стає на заваді одруженню дочки Марії та закоханого в неї Антона. Батьки останнього не дають своєї згоди на весілля з дочкою злочинця, що стає своєрідним випробуванням для Антона.

У п'єсі В. Бабієнка «Між бурхливими хвилями» простежуємо початки «драми ідей», які виявляються у відсутності прямого поділу між персонажами на «добрих» і «злих», перенесенні дії твору «на тло душ». Жоден із персонажів не може однозначно вважатись негативним: ні Іван Колесник, який здійснює підпал маєтку, ні навіть Антон, який піддається на вмовляння батьків. Постаті двох подорожніх, які намовляють Івана до підпалу, занадто невиразні, вони скоріше асоціюються з думками, які вирують у підсвідомості людини. Попри сюжетну лінію кохання Антона та Марії увага глядачів більше сконцентрована на суперечливих роздумах Івана Колесника про соціальну нерівність.

Кульмінаційною точкою драматичного конфлікту є сцена в суді, в яку В. Бабієнко вдало вводить дискусію між обвинуваченням та захистом. Щира розповідь Івана Колесника, в якій почуття героя піддані гіперболізації, переконує присяжних у тому, що він не винен. Класично мелодраматичною є також розв'язка конфлікту – Марія хоче отруїтися, але в останній момент їй стають на заваді батьки.

Марія: «Таточку, мамо! Спасибі вам. Ви спасли мене от другого тяжкого гріха… Я хотіла отруїться: я не вірила, що є на світі така сила, котра вирвала б тебе з кліщів праведного суду. Але Господь почув мою молитву і повернув тебе назад» [Бабієнко 1924: 79].

Психологізація драматургії дозволяє розширити рамки жанру мелодрами XIX ст. В класичній мелодрамі – драмі «раптових гострих сценічних ситуацій, що позбавлена побутової та психологічної деталізації» [Літературознавчий словник 1997: 323] – простежується відверта дидактична тенденція, прямолінійний поділ героїв на позитивних та негативних, відсутність глибоких конфліктів. Використовуючи досягнення традиційної української мелодрами, драматурги вносять якісно нові властивості у її структуру через ідейно-естетичну категорію конфлікту. Дія у творах «заснована на динаміці душевних порухів та роздумів, як правило не створює і не розв'язує конфліктної ситуації, а головним чином демонструє його читачеві і глядачеві як щось стабільне» [Хороб 2002: 149]. Жанротворчим джерелом мелодрами XX ст. стає дискусія персонажів, що виступає засобом розгортання та розв'язки конфлікту. Замість насиченості подіями, які вміщала мелодрама у відносно стислому проміжку часу, драматурги більше уваги приділяють розвитку характерів. Через боротьбу декількох точок зору на певне життєве явище спрямовується і динамізується дія твору, яка часто ґрунтується на "невідповідності справжньої сутності героя і маски, зовнішнього і внутрішнього, удаваного та справжнього» [Малютіна 2006: 121].

У мелодрамі Дмитра Гунькевича «В галицькій неволі» [Гунькевич 1928] персонажі Гарасим Дерун та його син Грицько носять маски добропорядних громадян, за якими ховають

свою справжню сутність, що виявляється лише в екстремальних обставинах. Гарасим Дерун убиває свою першу жінку Олену з метою привласнення її грунту. Його син позбавляє життя Якима, батька Марійки, з якою хоче одружитися, компроментуючи її коханого Василя. Наявний внутрішній конфлікт робить персонажів динамічними, що не властиво жанру мелодрами з її потягом до статики. Увага з побутових обставин переноситься на психологію дійових осіб, коли глядач має можливість спостерігати за розвитком характерів не лише головних персонажів – Марійки та Василя, але й другорядних персонажів. Наприклад, мати Марійки Настя на початку твору справляє враження негативної героїні, яка цінить в людях лише матеріальне становище і тому хоче віддати свою дочку за багатого Грицька. Після смерті чоловіка її погляди змінюються: одруження Марійки та Грицька бачиться нею як небажане. Переживає еволюцію і образ Василя: коли на початку твору герой розмірковує лише над власною долею, то в кінці він зіставляє свої нещастя із загальним світопорядком. Монологи Василя, Марійки, Гарасима Деруна дають глядачеві уявлення про їхні глибокі переживання, які часто детермінують розвиток конфлікту. Наявність внутрішнього конфлікту та динамічний розвиток персонажів дають підстави говорити про руйнування жанру мелодрами через зміну категорії конфлікту, оскільки «в мелодрамі, як правило, внутрішній конфлікт відсутній, а персонажі принципово статичні» [Малютіна 2006: 146]. Завдяки авторському включенню у сцену страти Василя дискусії між персонажами, розв'язка внутрішнього конфлікту стає ґрунтом для художнього узагальнення головної ідеї твору.

Трагікомедія перших десятиліть відмовляється від морального абсолюту комедії та трагедії, від однозначного уявлення про норми моралі та принципи людської поведінки. Натомість зберігається віра у "свободу природних начал як головну умову розв'язання усіх протиріч [Малютіна 2006: 151]». У таких випадках конфлікт зберігає трагікомічний характер через мотив сну, візії. При цьому не останню роль відіграє накладання зовнішньої та внутрішньої колізії. Внутрішній конфлікт твору С.Ковбеля «Дівочі мрії» вибудовується в душі головної героїні Орисі через протиріччя між коханням до коваля Марка та бажанням посісти вище соціальне становище через заміжжя з паничем. Завдяки сну він переростає у зовнішньо-подієвий. П'єса структурована таким чином, що у сні відбувається паралельний розвиток конфлікту з його можливою розв'язкою. У сні Орися потрапляє в панський маєток і стає коханкою панича Яся, який потім виганяє її з малою дитиною. Орися, від якої відцуралися батьки, наймається служницею у шинок, де всяко з неї знущаються. Страшний сон закінчується трагічною смертю Орисиної дитини. Прокинувшись від сну і усвідомивши реальність, Орися говорить: "Мене сон научив – до смерті не забуду [Ковбель 1918: 141]». Поєднання комедійних сцен залицяння Марка і Яся та трагедії відносин Орисі з паничем є синтезом різнорідних елементів, коли відбувається почергове представлення елементів комедії та трагедії. Перепад трагічної та комічної модальності створює простір для дидактичної направленості розв'язки твору.

Часом матеріалом для інсценізації стають прозові твори інших авторів, переробка яких на драматичні дає можливість поглибити психологічну та соціальну основу зображуваних подій. Жанр переробки не був новим для української драматургії. Його зразки зустрічалися серед драматургічної спадщини М. Кропивницького (інсценізація «Невольник» за однойменною поемою Т. Шевченка), М. Старицького (оперета «Різдвяна ніч», п'єса «Сорочинський ярмарок», драма «Тарас Бульба», лібрето опери «Утоплена» за творами М. Гоголя).

Прозова повість М. Гоголя «Майська ніч» під пером Т. Устенка-Гармаша трансформувалася в однойменну п'єсу [Устенко-Гармаш 1932], в якій драматург поєднав комедійне та фантастично-візійне начала. Комедія побудована як любовна романтична історія стосунків Левка, сина сільського голови, та сироти Галі, до якої, крім сина, сватається батько – підстаркуватий сільський голова Явтух. Ця частина твору має всі ознаки мелодрами з родинно-побутовим конфліктом. Завдяки введенню побічної лінії Пріськи та сільського писаря вдається розширити родинно-побутовий конфлікт і надати йому соціального звучання. Сватання Зосима Петровича Предтеченського до зовиці голови – Пріськи породжує специфічні стосунки між писарем та сільським головою. Мелодраматичний конфлікт отримує комедійний план, який висміює крутійство та обмеженість сільської старшини. Дві найбільш напружені точки

конфлікту вдається зобразити завдяки побудові комедії за принципом «п'єса у п'єсі». В уявному, як згодом виявилося, плані оповіді, що базується на віруваннях українського народу про русалок, панночка-русалка дає Левкові лист, який повинен допомогти добитися дозволу на одруження. Реальний план подає іншу версію появи листа в руці сонного Левка – його підсовує сільський писар. Розв'язка конфлікту нагадує, проте, фінал мелодрами – Явтух, відрікаючись від попередніх домагань, благословляє Левка та Галю на подружнє життя. Надання соціального звучання родинно-побутовому конфлікту вплинуло на жанрове визначення твору: мелодраматична за окремими ознаками п'єса набула ознак соціально-побутової комедії.

Дослідження української драматургії діаспори перших десятиліть XX ст. на рівні "конфлікт-жанр" дає підстави говорити про розмаїття її жанрових форм, яке стало можливим внаслідок ускладненості історичного та соціально-побутового конфліктів, його психологізації та заглиблення у внутрішній світ героя. Нові жанрові парадигми стають результатом втілення внутрішнього конфлікту, наповнення його екзистенційним змістом. Категорія конфлікту, яка в першій половині XX ст. психологізується, визначає своєрідність жанрів драматичних творів діаспори. Рушієм дії у творах стає думка, слово, що об'єктивує внутрішній зміст конфлікту. Багатоаспектність конфлікту як результат введення в загальну канву драм О.Лугового, С.Ковбеля, Т.Устенка-Гармаша, В. Бабієнка елементів візії породжує розмивання жанрових меж. Внаслідок цього в першій половині XX ст. оформлюються жанри-гібриди. Умовна незавершеність конфліктів у п'єсах зумовлює невідповідність між жанровою дефініцією та жанровими ознаками п'єси. Заглиблення драматургів у внутрішнє життя персонажів змінює співвідношення конфлікту та драматичної дії: на зміну чистому зовнішньоподієвому драматизму приходить його співіснування із внутрішньо психологічними колізіями. Глибини конфлікту у творах О.Лугового надає органічне переплетення об'єктивної та суб'єктивної реальностей суперечливого буття людини першої половини XX століття. Зовнішня драматична дія, що часто грунтується на реальних подіях національно-визвольної боротьби українців та утвердженні загальнолюдських цінностей в умовах повсякденного існування, доповнюється передачею суперечливого внутрішнього самовираження емігранта, змушеного жити далеко від батьківщини. Таким чином, джерелом драматизму у творі виступають думка та почуття людини, що сприяє розширенню радіуса конфлікту.

Література: Бабієнко 1924: Бабієнко В.В. Між бурливими хвилями: [драма] / Василь Бабієнко. – Нью-Йорк, 1924. – 39 с.; Гуменюк 2001: Гуменюк В. Сила краси: Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка / Віктор Гуменюк. – Сімферополь, 2001. – 340 с.; Гункевич 1928: Гункевич Д. Потомки героїв: [п'єса] / Дмитро Гункевич. – Вінніпег : Промінь, 1928. – 32 с.; Ковбель 1942: Ковбель С. Парубочі мрії (Заклята гора) : [фантазія-драма] / Семен Ковбель. – Вінніпег, 1942. – 61 с.; Ковбель 1918: Ковбель С. Дівочі мрії : [трагікомедія] / Семен Ковбель. – Вінніпег, 1918. – 125 с.; Літературознавчий словник 1997: Літературознавчий словник-довідник [уклад. Гром'як Р.Т. та ін.]. – К.: Академія, 1997. – 750 с.; Луговий 1938: Луговий О. В листопадову ніч. В днях слави: [п'єси] / Олександр Луговий. – Торонто, 1938. – 59 с.; Малютіна 2006: Малютіна Н.П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки / Наталія Павлівна Малютіна. – Одеса: Астропринт, 2006. – 350 с.; Речка 2002: Речка А.М. Жанрова специфіка «драми для читання»: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / А. М. Речка. – К., 2002. – 17 с.; Тодоров 2006: Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Ц. Тодоров. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 162 с.; Устенко-Гармаш Т. Майська ніч [рукопис] / Т.Устенко-Гармаш, 1932. – 28 с.; Хороб 2002: Хороб С.І. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття / С.І. Хороб. – Івано-Франківськ : Плай, 2002. – 413 с.

Предметом анализа в статье являются жанровые признаки драматических произведений с историческим и социально-бытовым конфликтом. В процессе исследования выявлена тенденция к несоответствию жанрового определения и жанровых признаков в произведениях драматургов-эмигрантов С.Ковбеля, Олега Лугового, В.Бабиенка, Дмитрия Гунькевича, Т.Устенка-Гармаша.

Ключевые слова: *жанр, национальный характер, конфликт, драматургия диаспоры.*

Юлія Тьопенко, докторант (Київ)

ББК 83.3 (4)2
УДК 821 112.2 –2

До питання про рецепцію національної літератури в інонаціональному середовищі як про складову її загальної історії

У статті зроблено спробу винести на наукове обговорення проблему рецепції та інтерпретації національної літератури в інонаціональному середовищі як невід'ємну складову її загальної історії. Проведено аналогію між прочитанням літературного твору представниками національної літератури, до якої він належить, та читачами, які сприймають твір не мовою його написання, а в перекладі своєю рідною або якоюсь "третьою" мовою-посередницею. У розвиток відомої "формули О.Білецького" звернуто увагу на доцільність вирівнювання у правах у справі інтерпретації тексту не лише автора та читача, а ще й інонаціонального читача.

***Ключові слова**: рецепція, інтерпретація, інонаціональне середовище, історія літератури, автор, читач, інонаціональний читач.*

The article attempts to bring to the scientific discussion the problem of the reception and interpretation of national literature in a foreign environment as an integral part of its overall history. The analogy is drawn between the reading of a literary work by national literature representatives, to which it belongs, and readers, perceiving the work not in the language of its writing, but translated into their native language or any "third" intermediate language. In the development of the famous "A. Beletsky formula" the attention is paid to the appropriateness of the alignment of rights in the interpretation of the text not only between the author and the reader, but also the reader of any other nationality.

Keywords: *reception, interpretation, foreign environment, history of literature, the author, the reader, the reader of other nationality.*

Всупереч тому очевидному для більшості факту, що поняття художньої літератури за традицією включає в себе все те, що існує у вигляді переважно писаних, зафіксованих на письмі зразків, творів, книжок, – історію будь-якої національної літератури в усі часи, на жодному з етапів її існування та розвитку навряд чи можливо було б обмежити лише переліком художніх текстів, що її складали (нехай навіть супроводжуваного докладним описом усіх обставин, пов'язаних з виникненням і оприлюдненням кожного з них), виключивши з поля зору все те, що залишалося поза текстами, але біля них, поруч з ними, все, що так чи інакше їх торкалося або могло торкатися. Зробити щось подібне було б неможливо, повторюємо, ніколи, починаючи з давнини, тим більше це виявляється недосяжним нині, коли відбувається процес формування нової культурно-історичної парадигми, у світі, в якому взаємні дотики, включаючи, зокрема, й ті, що їх зумовлено інтертекстуальністю, взаємозв'язки між, здавалося б, найвіддаленішими одна від одної матеріями, станами, енергіями, проникнення одних літератур до світу інших сягнули історичного максимуму, продовжуючи виявляти виразну схильність до дальшого посилення тенденції долання ізоляції та глобального поєднання. Точніше кажучи, зробити так було б можливо, але подібний підхід означав би свідоме чи несвідоме спрощення досліджуваного феномену, обмеження поля для дослідження, провокуючи неминучі втрати як повноти, так і глибини розуміння проблеми й окремих її аспектів.

Коли ми говоримо: «те, що лишалося поза текстами», – маємо на увазі не тільки різноманітні контексти, так чи інакше пов'язані як із самим текстом, так і з його автором та читачем, дотичні до тексту, автора, читача. Тобто, й контексти також, але не лише їх. Окрім контекстів, варто було б, на нашу думку, приділити увагу ще й такій сфері, як контакти між різними літературами, тобто, інакше кажучи, міжлітературні зв'язки в усіх їхніх можливих формах. Історія будь-якої національної літератури – це аж ніяк не лише історія продукування текстів мовою (або мовами), якою ця література твориться, разом з історією інших елементів, які взяті усі разом утворюють літературний процес. До рамок того феномену, що його за традицією називають «історією літератури», слід, вочевидь, включити ще низку складових. Далеко не останнє місце серед них мала б посісти, мабуть, історія сприйняття національної

літератури в інонаціональному середовищі, у регіоні, у світі, а також оцінка її участі у формуванні того особливого з огляду на його цінність і значущість явища, яке йменують «світовою літературою». Історія входження національної літератури до літератури світової становить, гадаємо, невід'ємний компонент історії цієї літератури.

У цьому зв'язку не завадило б ще раз нагадати відому, часто цитовану під різними приводами фундаментальну тезу О.Білецького (що її він, як відомо, повторив слідом за М.Рубакіним), згідно з якою історія будь-якої літератури це – не лише історія письменників, а й історія читачів й яка свого часу виявилася без перебільшення проривною, зумовивши рішучий поворот убік читацького сприйняття літературного твору як вагомого фактора формування його змісту ще навіть у рамках ідеологічного диктату, цензури, відсутності теоретико-методологічного плюралізму.

Коли поглянути на проблему під цим кутом зору, стане очевидним, що один і той самий художній текст за різних обставин, без зміни у ньому жодного слова, жодної літери чи то навіть жодної коми залежно від обставин може бути сприйнято по-різному: або як цікава розважальна історія із закрученою інтригою та «гострим» сюжетом, або – як складна психологічна оповідь з багатошаровим підтекстом. Наявність двох абсолютно різних прочитань при цьому не означатиме, що на одне з них треба дивитися як на «правильне», а на друге – як на «неправильне», аж ніяк не виключатиме жодного з них, не позбавлятиме права на існування ані перше, ані друге.

«Формула О.Білецького» фактично створює підґрунтя для підвищеного інтересу теорії літератури, загалом літературознавства і деяких суміжних з ним наукових дисциплін до літератури радше як до діяльності, ніж до раз і назавжди встановленого, зафіксованого відповідним чином масиву друкованої продукції. Перефразовуючи й розвиваючи думку вченого, можна було б стверджувати, що історія літератури – це не лише історія письменників, які її створюють, та історія своїх власних, національних читачів, які «споживають» її рідною мовою, а й історія читачів іншого типу, тих, хто читає твори цієї літератури іншими мовами, у перекладах. Зміщення фокусу уваги на процес входження літератури окремо взятої нації, народу, народності, етнічної групи до поля глобальної або світової літератури з особливим акцентом на його винятковій важливості з точки зору цілого комплексу обставин, виходячи із цього, слід було б розглядати, на нашу думку, як один з перспективних напрямів сучасного літературознавства.

Особливої ваги дослідження процесу, про який ідеться, набуває для літератур, які за усталеною протягом тривалого часу традицією не прийнято зараховувати до кола літератур «великих» або, як їх ще називають, «світових», таких, які ледь не апріорі «відряджають» усі свої звершення, здобутки та навіть і цілком рядові, посередні зразки до загального корпусу творів, які сприймаються та споживаються представниками всіх націй та народностей світу, й якими є літератури англійська, американська, німецька, російська, французька, китайська, японська та деякі інші. Для «малих» літератур їхній доробок, помічений, відзначений, зафіксований як на рівні двосторонніх літературних зв'язків з найближчими до них літературами-партнерами, так і на рівні загальному – регіональному, континентальному, глобальному – є винятково важливий.

Історія літератури, відтак, є не лише історією написання текстів, а ще й історією їхнього прочитання, у процесі якого читач формує, «конструює» зміст твору-тексту, виходячи з його власних уподобань, смаків, інтенцій, претензій, а також відповідно до конкретно-історичних умов, за яких відбувається «конструювання». Поза всяким сумнівом, цей процес іде за вагомої участі автора, з його, так би мовити, «подачі», але все-таки власними силами читача, на його розсуд. Ця думка перетворилася ледь не на аксіому літературознавчої науки й суміжних з нею гуманітарних наукових дисциплін кінця XX – початку XXI ст. На часі, гадаю, наступний крок у визначеному логікою, що міститься у «формулі О.Білецького», вирівнюванні в правах автора та читача: визнання того, що історія літератури – це не лише писання і читання, а ще й входження написаного і прочитаного в межах однієї літератури до світу іншої або інших літератур, інакше кажучи, літературна рецепція, сприйняття однієї національної літератури іншою національною літературою в усіх його можливих видах і формах, включаючи найсучасніші.

Читання має свою окрему історію, яка останнім часом привертає все більшу й більшу увагу представників різних наук і навіть уже знайшла тих, хто готовий, поставивши саме її в центр уваги, зосередитися на фактах, пов'язаних насамперед саме з нею. В якій спосіб вивчати історію читання? Як зрозуміти її закони і закономірності? Як збагнути її? Хтось вважає, що варто звернутися до історії книговидання і торгівлі книжками. Комусь видається, що найкоротший шлях – це опис бібліотек, бібліотечних фондів, а також того, як відбувався процес їхнього використання. Інші пропонують розпочати з аналізу записів про читачів і про сферу їхніх читацьких зацікавлень. «Карло Ґінзбург, – пише, приміром, Р.Дарнтон, – натрапив на одного звичайного мірошника з Фріулі XVI ст. у матеріалах інквізиції. Шукаючи єресь, інквізитор запитував свою жертву про коло читання. У відповідь Менокьо назвав кілька творів і старанно прокоментував кожний з них" [1, с.188]. У такий спосіб ученому вдалося показати можливість вивчення читання як діяльності простих людей чотири століття тому, причому, діяльності не спорадичної, безсистемної, випадкової, а, навпаки, добре усвідомленої, активної, цілеспрямованої, результативної.

Історія читання в Європі – як континентальній, якщо під нею розуміти, передусім, Францію і Німеччину, так і острівній, тобто, у Великій Британії, зокрема, в Англії, – невіддільна від історії переважної більшості інших сфер життя, а в якомусь сенсі – й від історії самого життя. Мають рацію ті з учених, хто береться стверджувати і доводити, що читання і життя йдуть паралельно, з одного боку, впливаючи одне на одне, з іншого, – відчуваючи вплив іншого на себе. Одним з характерних і, на нашу думку, показових прикладів такого впливу слід вважати швидке утвердження нового способу читання творів художньої літератури, яке відбувається у зв'язку з появою й розвитком поштової служби. Ж.-Ж. Руссо одержував багато листів від читачів його творів, особливо, "Юлії, або Нової Елоїзи", й, відповідаючи на них, давав читачам-дописувачам вказівки щодо того, як треба читати те, що він пише. Фактично йдеться про те, що письменник через безпосереднє спілкування з читачами у листуванні з кожним з них формував для них стратегію сприйняття як одного конкретного роману, так і його творчості загалом. З огляду на тему нашої роботи, важливо зазначити, що автор «Юлії…» не був першопрохідцем у справі налагоджування активної поштової кореспонденції між автором та читачем як фактору вивчення історії літератури. До нього подібні читацькі реакції викликав саме в Англії, яка цікавить нас у першу чергу, своїми романами С.Ричардсон, до певної міри змінивши сам спосіб читання й сприйняття художнього твору англійською читацькою публікою. Незаперечним фактором сприяння у здійсненні подібної дії автором «Памели» та «Клариси» виявилося поєднання ним в одній особі, з одного боку, постаті талановитого письменника-новатора, з іншого, успішного видавця, на що також варто звернути погляд, маючи на увазі співвіднесеність та взаємозалежність між процесами писання літературних текстів та їхнім прочитанням.

Будь-яке явище ані в природі, ані в соціумі з часом, як відомо, не залишається незмінним. Воно розвивається, набуває нових елементів, зазнає модифікацій та змін і за формою, і за змістом. Зазнають змін його функції, відносини з іншими явищами (як у синхронії, так і в діахронії), контексти. Не був винятком у цьому сенсі й процес читання як сприйняття літератури. Існує точка зору, що «революція в читанні» відбулася наприкінці XVIII ст., коли європейський читацький загал поступово перейшов від читання «інтенсивного» до «екстенсивного». Це означає, що замість обмеженої кількості книжок – Біблії, календаря на рік, двох-трьох релігійних текстів, які читалися й перечитувалися знову і знову, зазвичай уголос і у групах, – у розпорядженні читачів виявилися різноманітні види паперової продукції, серед якої, крім традиційних календарів та Святого Письма, з'явилися й такі незвичні й незвичайні, як журнали і газети. Матеріальне забезпечення процесу читання кардинально вплинуло на його природу та особливості. Люди перейшли від перечитування добре відомих їм текстів до читання як такого. Прочитана книжка або журнал рішуче відсувалися вбік, прочитавши їх, читач одразу поспішав за наступним матеріалом для читання.

Пропонована схема «революції» страждає на певну прямолінійність. Рух процесу читання в Європі протягом XVIII – XIX ст. навряд чи розвивався лише у напрямі екстенсивного розширення за рахунок розвитку технічного прогресу, кількісного збільшення пропозиції у

вигляді нових книжок, альманахів, періодичних видань. а також полегшення доступу до них дедалі більшої кількості читачів. Мають рацію ті, хто, стверджують, що у багатьох випадках, особливо, у колі читачів творів таких авторів, як С.Ричардсон або Ж.-Ж. Руссо, читання в добу переходу від інтенсивного формату до формату екстенсивного стало саме інтенсивнішим, а не навпаки, обґрунтовуючи на цій підставі тезу, згідно з якою зміни у читанні, про які йшлося вище, надали нових можливостей не лише шляхом зменшення інтенсивності на користь екстенсивності, а ще й завдяки появі іншої якості – збагаченню розмаїття.

Рецепція, так само, як і читання, також має історію, й, на відміну від історії читання, питання щодо того, з чого саме варто розпочинати її вивчення, навряд чи викличе особливі дискусії. У цьому випадку відповідь напрошується ніби сама собою. Вивчення історії рецепції варто було б починати з огляду перекладів. Саме переклад прийнято цілком слушно і справедливо вважати основною формою сприйняття однієї літератури іншою в рамках двосторонніх літературних зв'язків між першою і другою або їхньої спільної участі у міжлітературних взаєминах багатостороннього типу. Втім, не заперечуючи коректності подібного підходу, варто було б, при цьому, звернути увагу на той факт, що будь-яка рецепція за будь-яких умов і обставин неодмінно має свій «нульовий» цикл. Під ним пропонуємо розуміти перші виявлення інтересу до інонаціональної літератури та до її представників, перші кроки ознайомлення з її зразками поза перекладним дискурсом, які мають місце до появи перших перекладів у вигляді різного роду згадок про письменників, про їхні біографії та твори, інформації про перебування "своїх" письменників у просторі інонаціональної літератури, листування, книгообмін, особисті контакти та ін.

Читання (рецепція), тлумачення (інтерпретація) текстів, надання цим текстам сенсу становлять елементи єдиного процесу, зберігаючи, проте, при цьому певну автономію, а також здатність дистанціюватися одне від одного в часі. Саме ця особливість кожної із цих трьох стадій сприйняття читачем художнього твору-тексту дозволяє за певної міри абстрагування від того, що відбувається в реальному житті, розглядати окремо читання-рецепцію, окремо тлумачення-інтерпретацію, нарешті, окремо привнесення до процесу читання-тлумачення певного сенсу. Читання як власне читання, тобто сприйняття оригінального тексту, та читання як сприйняття тексту перекладного, тобто читання як рецепція інонаціональних зразків через посередництво їх перекладу рідною мовою, це не одне й те саме. Читання як рецепція передбачає не лише прочитання певного тексту, а й освоєння контексту, пов'язаного з відомостями про літературу, звідки цей текст походить. Інакше кажучи, читання, з одного боку, тексту, з іншого, – контексту (останній, при цьому, має іншу природу, ніж контексти, які прийнято виділяти у випадку не з перекладним, а з оригінальним текстом). Або – читання тексту та літератури, з якої він береться.

Прочитати твір Т.Шевченка в перекладі англійською мовою для англійця або непідготовленого, звичайного, середньостатистичного представника англофонного світу з іншої країни англомовного культурного ареалу у більшості випадків виявиться замало для того, щоб зрозуміти прочитане належним чином, на належному рівні, у достатньому обсязі (якщо, певна річ, мати на увазі при цьому рівень і обсяг, котрі є усталеними й звичними для рідної для Кобзаря української літератури й українського читача). І справа тут аж ніяк не в наявності у Шевченкових текстах численних реалій саме українського життя та побуту або їхньої – контекстів – укоріненості в одних контекстах, притаманних саме для українського етнонаціонального світосприйняття, й алюзій на інші різноманітні контексти, Точніше кажучи, не лише в цьому. Без пояснень та коментарів щодо постаті Кобзаря як українського Месії та національного генія, його значення для українства, внеску у формування національної ідеї й цілої низки інших речей (зокрема, й таких, наприклад, як тісний зв'язок з фольклором) сприйняття перекладного тексту навряд чи можна буде вважати до кінця коректним. Навіть естетика та поетика автора «Причинної» і «Катерини» для рядового англійського читача здаватимуться незвичайними, не дуже зрозумілими, а, можливо, й дещо (якщо не надто) архаїчними. Зрозуміти їх, як належить, без додаткових пояснень, коментарів, ілюстрацій їм навряд чи вдасться.

Дозволимо собі ще раз процитувати Р.Дарнтона. «Джон Адамс вкривав книжки позначками, – пише він. – Йдучи слідом за ним його примірником «Розмірковувань про початок і основи нерівності» («Discourse on the Origin of Inequality») Руссо, можна побачити, як радикальна філософія Просвітництва зазирала до прихованого революціонера у помірному кліматі Квінсі, штат Массачусетс. Отже, Руссо у першому англомовному виданні: «Не існує моральних стосунків між людьми в цьому стані [природному стані]; вони не можуть бути добрими чи поганими і не мають ані вад, ані чеснот. Тому правильним буде втриматися від оцінки їхнього стану… доки ми не виявили, чи є більше чеснот, чи вад серед цивілізованих людей». І Адамс на берегах: «Диво на диві! Парадокс на парадоксі! Який на диво проникливий цей містер Руссо! Але цей красномовний фат з його удаванням оригінальності змусив людей відчути незадоволення забобонами і тиранією» [2, с. 205]. Є підстави не лише припускати, а й з великою мірою вірогідності стверджувати, що сповнена духом свободи – національної, соціальної, особистої, – духом патріотизму й поезія українського генія світового масштабу приблизно так само «зазирала» до тих, хто цікавився нею й загалом Україною, українською літературою у «помірному кліматі» Лондона, Манчестера, Ліверпуля, Бірмінгема, інших міст та містечок Великої Британії. Але для того щоб у такому «зазиранні» була користь для нових читачів Шевченкової поезії, потрібно було, щоб хтось узявся тлумачити її англійському читачеві, адаптуючи Кобзареве слово до специфічних умов сприйняття саме в цьому середовищі його сприйняття. У нашому розпорядженні, на жаль, немає фактів поміток когось з видатних англійських письменників, філософів, мислителів на маргінах творів Т.Шевченка, отже міркувати про те, які б «парадокси на парадоксі» міг би побачити в його творах хтось з них, яку саме реакцію вони б могли викликати у того чи іншого видатного британця, ми не в змозі. А це, на наш погляд, було б з точки зору висвітлення проблеми рецепції української літератури в Англії й англомовному культурному ареалі надзвичайно важливо.

Рецепція національної літератури в інонаціональному літературному середовищі – це зовнішній бік сприйняття іншої літератури. Інтерпретація прочитаного, тобто, того, що потрапило до рецептивного поля іншої літератури, – бік внутрішній. Вміщення у власний національний контекст – естетичний, теоретичний, методологічний, політичний, – надання сенсу тому, що прочитане, – це вже адаптація нового матеріалу до свого літературного процесу, до власних естетичних, ідеологічних чи інших потреб. Цей процес відбувається переважно як взаємодія, з одного боку, явища, яке стає об’єктом рецепції, з іншого інонаціонального поля, до якого це явище включається як наслідок сприйняття. Активність або пасивність кожної зі сторін залежить від низки обставин, але у більшості випадків характер і особливості наслідків сприйняття визначаються, головним чином, стороною, яка сприймає. Дослідження того, хто, що, де, з якою метою, з яким успіхом сприймав з інших літератур у різні часи, мало б здійснюватися на двох рівнях: макро- і мікроаналітичному. Перший мав би забезпечити загальний погляд на проблему та її окремі аспекти, давши змогу виявити, описати, зрозуміти загальні закономірності рецепції. Другий – допомогти розкрити, в який спосіб, за рахунок чого (і кого) включається у кожному конкретному випадку в рецептивну модель відносин двох або кількох літератур те чи інше явище, а також – тоді, коли це можливо, – дати відповідь на запитання, чому об’єктом інтересу і сприйняття виступає саме воно, а не інші явища, близькі за змістом, формою, якістю, соціальною роллю тощо. Тож, коли ряд учених на підставі проведеного зусиллями кожного з них аналізу історії читання стверджує, що настав час для поєднання, з одного боку, теорії й історії власне літератури як сукупності текстів та, з іншої, історії книжок, – це надихає дослідників рецепції національної літератури в інонаціональному літературному полі на те, щоб запропонувати доповнити історію літератури – історією її рецепції в інших літературах світу й у світовій літературі.

Історія літератури як історія її зовнішньої рецепції й сама по собі, й, особливо, як складова загального процесу включення національного у глобальне, перетворення локально-національного на загальне-глобальне заслуговує на особливу увагу, вимагаючи, до того ж, нових теоретико-методологічних підходів. Принципово важливим завданням, при цьому, виявляється вироблення теоретичного та практичного інструментарію, який би дозволяв розглядати рецепцію національної літератури як невід’ємну частину її історії. Беручи до уваги

особливості сучасної доби, розв'язання цього завдання навряд чи можливо лише в рамках літературознавства. Тут, поза сумнівом, знадобилися б зусилля представників різних гуманітарних наук, а також дослідження міждисциплінарного характеру й змісту.

У цьому зв'язку доречно, на наш погляд, було б згадати ще й таке явище, як історію внутрішньої рецепції національної літератури. З точки зору його присутності та значущості в процесі рецепції української літератури в Англії й в англомовному культурному ареалі цей фактор, можливо, не такий уже й помітний, як того хотілося б, але зовсім не зважати на нього, гадаємо, було б неправильно. Важливість цього аспекту проблеми, принаймні, потенційну, можна зрозуміти, наприклад, з того, що Ю.Бедрик написав про історію сприйняття в Україні творчості В.Стуса, трактуючи при цьому поняття «сприймання» або «сприйняття» саме як рецепцію тільки не зовнішню, міжлітературну, а внутрішню, тобто, таку, що має місце всередині рідної для автора національної літератури. «Історія… сприймання Стуса, – пише дослідник, – і як філософа, і як естета – була і є, на наша погляд, не менш яскравою і різнобарвною, аніж історія самого його становлення в обох названих проявах. Проте як історію сприймання ми змушені розуміти дуже часто історію хиб і перекручень у сприйманні, адже саме вони і взяли найактивнішу участь у формуванні масових уявлень про Стуса в Україні, звідки й маємо, що навіть сучасне нам його сприймання подекуди нехтує тим, що поетові властиво було відмежовувати естетичні проблеми від політико-громадянських, на чому він сам неодноразового наголошував у різних формах протягом доби своєї творчої зрілості…» [3, с.3].

Ще один аргумент на користь пропозиції щодо доцільності зосередження уваги на історії зовнішньої рецепції національної літератури як невід'ємної складової її історії загалом наводить знову таки той самий, уже цитований вище, Р.Дарнтон. «Приділяючи увагу історії, – пише він, – літературні критики можуть уникнути небезпеки анахронізму; бо, як здається, іноді вони припускають, що англійці ХУІІ ст. читали Мільтона так, ніби вони були вчителями коледжу в ХХ ст.… Вивчаючи книжки як фізичні предмети, бібліографи показали, що друкарське розташування тексту може великою мірою визначати його сенс і спосіб прочитання… Рухатися від книжок ін-кварто до ін-октаво (формати книжкових видань – Ю.Т.), значить, рухатися від єлизаветинської до ґеоргіанської Англії» [4, с.208]**.** З погляду теми нашого дослідження ця пропозиція, гадаємо, має принципове значення, встановлюючи практичні орієнтири для кращого й повнішого розуміння особливостей рецепції української літератури в англомовному світі в залежності від зміни історичних обставин, епох, а також деяких інших факторів контекстуального характеру.

Не менш, а, можливо, навіть у чомусь більш вагомою у цьому зв'язку уявляється настанова А.Бадью стосовно засадничих принципів побудови концепту моделі, розуміння якої потребує, на наш погляд, більш розлогого цитування. Відкидаючи відомі сучасній науці концепти й їхні інтерпретації (зокрема, якщо використовувати термінологію вченого, «емпіричну» та «ідеалістичну»), він береться за те, що сам називає «позитивною побудовою концепту», спираючись при цьому на «математико-логічний формалізм». «Прикметно, що з двох загальних обумовлень парадигматичної функції математики (аксіоматичне рішення і логічний примус наслідків) більша вага надається другому, – пише А.Бадью. – Звернення до нормованих записів формальної логіки – принциповий аспект, адже він встановлює разом із матеріальністю позначень і символів щось на кшталт механізму запису, що протистоїть будь-яким емпіричним (експериментальні дані) та ідеалістичним (об'єкти, схоплені інтуїцією) інтерпретаціям. Навіть запропонована Локаном логіка означника [signifiant] підозрювалася в ідеалістичному ухилі, позаяк стверджує, що символ [symbole], входячи в побудову суб'єкта, завжди заміщує собою нестачу [est toujours le tenant-lieu d'un manque]. Я й сам широко використовував цю діалектику під час свого «повернення» до філософії… Але у статті… під назвою «Символ і нестача: про нуль»… я доводив, що нуль не є символом [marque] нестачі як такої (як стверджував Жак-Аден Мілер, інтерпретуючи Фреґу), а радше символом *нестачі символу* (курсив А.Бадью – Ю.Т.), тож останнє слово, якщо можна так сказати, залишається за матеріальністю записів, а не за чистою порожністю засобу передачі інформації». [5, с.15 – 16]**.**

Для розуміння рецепції української літератури в англомовному світі в усій її повноті й динаміці й як явища, й як процесу, особливо, під кутом зору поетапного переходу від рецепції

до інтерпретації та виходу до сфери імаґології, формування Образу її самої та нації, котра її створює, погляд на умовний «нуль» не як на нестачу як таку, а як на символ того, що А,Бадью кваліфікує як «нестачу символу», уявляється напрочуд конструктивним і продуктивним. Він, крім усього іншого, дозволяє, на наш погляд, з максимально можливою станом на даний момент оптимальністю поєднати, з одного боку, концептуально-історичний підхід, заснований переважно на оцінці характеру й особливостей епохи, з іншого, підхід емпірично-фактологічний, який ґрунтується на збиранні й описі окремих прикладів рецепції, незалежно від визначеної на інтуїтивному рівні вазі кожного з них.

Одне з першорядних завдань історії рецепції полягає в тому, щоб, з одного боку, виявити зв'язок між певною національною літературою як «річчю в собі», тобто, як власне літературою, створюваною певною мовою для певного кола читачів, і тією ж літературою як об'єктом уваги і предметом «споживання» в інонаціональному духовному й культурному середовищі, з іншої, – визначити відмінності між літературою «для своїх» та літературою «для інших». Доцільно було б також намітити напрямки пошуку й пояснення причин подібного роду відмінностей. Існує низка обставин, котрі у своїй сукупності утворюють ситуацію, в якій історія зовнішньої рецепції літератури навряд чи коли-небудь, де-небудь повністю співпаде з історією цієї літератури як історією її власних, окреслених національним колом, письменників, читачів, а також творів-текстів, які перші пишуть, а другі читають. Навіть простий перелік авторів у першому (історія письменників, твори яких перекладено іншими мовами, або представлено іншомовним читачам в якійсь інший спосіб) й у другому (історія письменників, твори яких існують лише мовою оригіналу, а про їхніх авторів ніде, крім їхніх власних країн, ніхто нічого не чув) випадках не буде ідентичною. Те ж саме стосується й переліку творів, а також багатьох інших, здавалося б, суто формальних показників і, певна ріс, не лише них. Теоретично варіант співпадіння слід було б розглядати як можливий, але на практиці подібні випадки поки що невідомі, й для цього існує чимало найрізноманітніших причин як об'єктивного, так і суб'єктивного характеру.

Література: 1. Дарнтон Р. Історія читання. / Дарнтон Р. // Нові підходи до історіописання. / За ред. П.Брока. / пер. з англ. / – 2-е українське видання, уточнене й виправлене. – К., Ніка-Центр, 2010**.** – 368 с.; Бедрик Ю., Василь Стус: проблема сприймання. / Бедрик Ю. // К. «Фотовідеосервіс», 1993. – 80 с.; Бадью А. Концепт моделі: Вступ до матеріалістичної епістемології математики. / Бадью А. / пер. з француз. // К., Ніка-Центр, 2009. – 232 с.

В статье предпринята попытка вынести на научное обсуждение проблему рецепции и интерпретации национальной литературы в инонациональной среде как неотъемлемой составной части ее общей истории. Проведена аналогия между прочтением литературного произведения представителями национальной литературы, к которой оно принадлежит, и читателями, воспринимающими произведение не на языке его написания, а в переводе на свой родной язык или на какой-либо "третий" язык-посредник. В развитие известной "формулы А.Белецкого" обращено внимание на целесообразность выравнивания в правах в деле интерпретации текста не только автора и читателя, но еще и инонационального читателя.

Ключевые слова*: рецепция, интерпретация, инонациональная среда, история литературы, автор, читатель, инонациональный читатель.*

ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО ТА ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА

Олена Бистрова, проф. (Дрогобич)

ББК 83.3 (4)2
УДК 821.112.2 - 2

П.Тичина і М.Цвєтаєва: інтертекстуальний і компаративний аспекти

У статті аналізуються художні тексти крізь оптику компаративістського та інтертекстуального дискурсів. Об'єктом дослідження стали тексти Павла Тичини і Марини Цвєтаєвої.

Ключові слова: текст, компаративістики, інтертекстуальність, дискурс, мотив, образ.

Olena Bystrova. P. Tychyna and M. Tsvetayeva: intertextual and comparative aspects.
Literary texts are viewed through the optics of comparative and intertextual discourse in the article.Works of Pavlo Tychyna and Marina Tsvetayeva became a research object.

Якщо довіритись думкам Діонізія Дюришина, «об'єктом порівняльного дослідження можуть бути лише ті явища, які за своїми характерними ознаками й сутністю адекватні одне до одного в сенсі органічної приналежності до тієї ж самої структури більш високого порядку» [Дюришин 1979: 203]. Обрані для порівняльного аналізу тексти – поема Павла Тичини «Похорон друга» та цикл поезій Марини Цвєтаєвої «Стихи к Чехии» тяжіють до такої структури. Структурою високого порядку, на наш погляд, є слов'янська література на рівні історично точного часу – Друга світова війна, в окресі 1938 – 1942 років. Мета зіставлення – осягнення синтезу, узагальнень насамперед теоретичного характеру при дослідженні розгалуженої системи типологічних сходжень (у плані порівняльної типології). «...типологічні аналогії передбачають більш свобідні стосунки, які не зумовлені прямим зв'язком, генетично» [Дюришин 1979: 173].

Обом поетам було притаманне почуття випереджаючої свідомості. Поруч ці дві постаті в колі слов'янських літератур не розглядалися, хоча в окресі тематики митці однієї доби, майже ровесники (роки народження – 1891 і 1892), представники двох слов'янських літератур не могли не мати певних перегуків. Створенню митцями зазначених текстів передували певні події в біографії обох поетів. П. Тичина був делегатом від України на паризькому конгресі оборони культури 21 – 25 червня 1935 року. Тут відбулася зустріч поета з Мариною Цвєтаєвою. Ця зустіч відгукнулася в поемі «Зустріч з Мариною», яка була надрукована в збірці «В серці у моїм» (1967) [Лисенко 2002: 4-5].

Створюючи поему-спогад про Марину, Тичина переклав її «Сад», який був написаний напередодні конгресу в Парижі. Поведінка Марини, її схвильованість від зустрічі з Пастернаком й іншими делегатами від країни, куди вона намагалася повернутись – «додому», набирають в поемі Тичини звучання трагічного передчуття: «Знаю: не любите мою музу – Я ж утікач...» У своєму страшному збудженні від зустрічі, гірко нарікаючи на емігрантську долю, Цвєтаєва вже не просто читала власні вірші, вона виплескувала свій біль. Тичина згадує: «І ми всі од несподіванки аж притихли. Бо ж чули, що горе велике у Марини» («Зустріч з Мариною»).

Для системного зіставлення ми відібрали ті явища текстів («Похорон друга» і «Стихи к Чехии»), які зближають цих митців у їх однозначному ставленні до таких світоглядно-філософських категорій, як батьківщина, свобода, народ, його незалежність, агресія та окупація та як, яким чином, якими художньо-естетичними шляхами досягається висвітлення модальності авторів. Наше завдання можна б було спростити, якби для порівняння взяти з боку Тичини лише його поезію 1945 р. – «Чехії». Типологічні сходження, адекватність щодо циклу Цвєтаєвої настільки очевидні, що така близькість значно звузила б наші спостереження. Але ж нас цікавлять віддалені сенси, а не лише те, що лежить на поверхні. Заклик до спротиву фашистам ніби калькований з цвєтаєвського: «Стань, Словакіє, на чати! / Годі, Чехіє, мовчати! / Буде свято в Братиславі, / І у Празі, у Градчанах...» [Тичина 1984: 482]

Для 1945 року ці заклики дещо спізнилися. Цвєтаєва сплеск своїх почуттів висловила 9 – 10 квітня 1939 р. (друга частина циклу), коли після Мюнхенської змови й розчленування Чехословаччини 1938 р. гітлерівці повністю захопили країну. Ніби те саме, ті самі думки й почуття, але й не зовсім ті на психологічному рівні висловлювань: Тичина – дорікає («Годі, Чехіє, мовчати!»), ніби всі роки війни чехи не чинили спротиву. Дещо спрощено звучить його віра у майбутнє свято (хіба ж воно вже не наступило в 45-му році?). Логіка віршової інтонації суперечить логіці звертання і посвяти «Чехії» у заголовку. Навіть не читаючи поезії, реципієнт вже знає її стратегію: поет буде звертатися до слов'янської країни зі словами любові, співчуття, віри в її щасливе майбуття. І помилиться. Бо інтонація заголовку, дуже прозорого і промовистого як до 1945 року, не збігає з монологічною інтонацією тексту – говорять самі чехи («Одняли у нас Судети»). Дещо сентиментальний пафос інтонації, якщо мати на увазі адресата. Звучить навіть наївно: «...справедливосте, – о, де ти?.. Лишенько!» Колективне «ми» раптом перетворюється на голос ніби ліричного героя або скоріше на голос суб'єкта-протагоніста, уособлення цілого народу: «Чути голос по Дунаю: «Потоплю фашизм у світі! / Сили що мої не зможуть – / Волга і Дніпро поможуть. / Перемога буде – знаю! – / Чи весною, а чи в літі – / Розцвітем у цвіті».

У підтексті так і випинається до болі знайоме «чуття єдиної родини». Ось, якби б цей твір та з'явився б у 1942-му тоді, коли й «Похорон друга»... Заголовки обох текстів не відбивають їхню концептуальну цілісність. Окрім об'єктів, які напряму обумовлені заголовками (Чехія – друг), у творах є й інші. І насамперед це Німеччина. Ставлення до неї в обох поетів однозначно негативне. Проте Німеччина у Тичини – це лише втілення зла, фашизму, у Цвєтаєвої ж – це країна непередбаченого зла, амбівалентне утворення: «Полкарты прикарманила / Астральная душа! / Встарь – сказками туманила, / Днесь – танками пошла! / У Тичини: «Тобі в крадіжечках – як / Злодію ведеться».

Третій і четвертий рядки М. Цвєтаєвої вимагають запитальної інтонації, їх так і треба вимовляти, як перед судом совісті. Неоднозначність сприйняття реципієнтом країни з боку іноземця відзначив і А. Діма, убачаючи в цьому можливий напрям розвитку світової компаративістики («можливість оновлення компаративізму»): «Насамперед зазначимо, що уява про ту чи ту країну не може бути, і це закономірно, однаковою... Німеччина початку XIX ст. – це батьківщина не лише Гете, але й інших митців слова... соціальний підхід відіграє тут першочергову роль. Чим і пояснюється наявність образів «двох Німеччин» [Дима 1977: 149, 153].

В обох текстах незримо вітає тема гибелі. Тичина – геніальний поет, заангажованість його творчості 30-х років скоріше горе митця, ніж провина, він не міг назавше відійти від злетів ранніх поезій. І ця стримувана щирість і біль від необхідності стримувати свій справжній голос таки прорвались і нагадали нам справжнього співця сонячних кларнетів, але на новому витку часу й думок. Єднає два тексти оголена совість їхніх авторів, їх почуття справедливості й ненависті до зла. Легко було б додати: і любові до власної країни, до власного народу. Але тут позиції обох поетів не співпадають. Модальність автора «Похорону друга» і конотації тексту навіяні насамперед любов'ю до України («Воздвигне Вкраїна свого Мойсея...»), пафос і конотації цвєтаєвських рядків обумовлені любов'ю до чужого народу, який став своїм (хоча поетеса прожила в Чехословаччині лише три роки, саме тут її серце вперше заспокоїлося до певної міри після втрати батьківщини). У Тичини також була причина саме до Чехії ставитися з особливою щирістю. Тичина був у Чехії ще 1923 р., зустрічався із земляками, які були там на навчанні. У 1927 р., коли почали перекладати його твори, то другим після російського був переклад чеською – в Празі [Новиченко 1983: 33].

Наш підхід до типологічних сходжень у текстах двох геніальних поетів однієї і тієї ж епохи, свідків тих самих подій – інтуїтивно-творчий, але який спирається на конкретні факти. Такі поети не могли по-різному ставитись до свого часу з його катаклізмами. Ця близькість проявила себе не лише в світоглядних засадах, але й в мистецьких. Це й гідний подиву та захоплення прояв високої духовності художників. Типологічні сходження зумовлені конкретним історичним часом, близькістю світосприйняття, демократичним талантом, неодмінною шляхетністю, благородством Поетів. Типологічних сходжень могло б й не бути,

якщо розуміти їх у суто теоретичних аспектах. Але вони є. Один з відомих європейських компаративістів з Нідерландів стверджує, що, поведінка людини, хоча б до певної міри, може бути охарактеризована за допомогою деяких припущень або умовностей. Без системи умовностей не можливе існування ні сфери культури, ні суспільства як такого... Це поняття (умовність – О.Б.) неодмінно включає в себе відтінок випадковості, довільності, і якщо даний момент відсутній, умовність поступається перед жорсткою регламентацією [Фоккема 1989: 461].

Митці одного покоління, але різних літератур і напрямів, які були свідками страшних катаклізмів ХХ століття, не могли не відгукнутися на них. Вони написали про події, які хвилювали всіх. На той час Тичина вочевидь перебував у полоні соціалістичного реалізму, але це ніяк не позначилося на поемі «Похорон друга», швидше, навпаки. Вважається, що Цвєтаєва належала модернізму, можливо краще сказати – авангардизму. Як і Тичина, вона великий самобутній поет. Обидва – представники «близьких» літератур, слов'янських. Випереджувальна свідомість, провіденційність Цвєтаєвої як поета виявила себе миттєво як реакція на події 1938-1939 років. Хто в світі з поетів, прозаїків, журналістів так пристрасно й гнівно, з такою вірою, ні, впевненістю передрік ганьбу й поразку Німеччини саме в цей час, у 1935 році.

Тоді, коли Цвєтаєва вже страждала й передбачала загибель фашистської Німеччини, СРСР сподівався на мир для себе (було укладено в 39-му р. мирний договір Рібентроп – Молотов). Хто тоді у переможній ході гітлертвців по Європі бачив їхній ганебний кінець? Цвєтаєва бачила: «О мания! О мумия / Величия! / Сгоришь, / Германия! / Безумие, / Безумие / Творишь!»

Вона бачила й те,що Гітлер не зупиниться на маленькій Чехії й піде далі.
Чи страждав в ці роки Тичина, дома, в Україні? Саме за Україною своєї молодості тужив. Тому і в евакуації він дуже стримано говорить про Україну й згадує її в ореолі суму й страждань: «Сумно грають / в оркестрі, / – а мені здається: плач / це з України...Сурми хай ридають!» За плечима обох поетів – мара зради, у Цвєтаєвої – країни, у Тичини – ідеалів. Цей біль додає гіркоти до тональностей обох текстів. Обидва тексти мають глибинний підтекст – особистісний і загально-культурний та історичний. Цвєтаєвський підтекст більш прозорий і має реальний коментар, наприклад, образ Мартовських Ід (перегук історико-символічний: у березні німці захопили Чехі – 15 березня 44 р.до н.е. за давньоримським календарем був забитий Юлій Цезар). Це стає підставою для передбачення загибелі фюрера.

Якщо Цвєтаєва, створюючи свій цикл віршів до Чехії, відмовилась від притаманної їй ускладненості поетичних форм, щоб відверто та зрозуміло для всіх висловити свій гнів і ненависть до фашизму і віру, навіть упевненість в його знищенні, то Тичина, навпаки, обрав для своєї поеми, її сповідального характеру нові, не властиві його поезії останніх років форми й інтонації. Можна сказати, що нова манера митця – це романтизована філософічність, яка сприяє імпліцитному висловлюванню думок. Ця манера покликана відвернути увагу прискіпливих поціновувачів поезії провідного радянського поета, увінчаного неаби-якою славою від думок підтексту. Ліричний герой підкреслено наближений до автора та до екзистансу, до конкретного, реального життя у конкретній ситуації: «Я синій сніг од хати відкидав». Це відволікаючий увагу спосіб приховати інший план, інший плин думок, подій і ставлення до них, – рецепції їх.

Поетеса випробовує різні поетичні ходи, різні засоби, які є в арсеналі кожного митця. Як і в Тичини є у неї алітеровані рядки, еліптичні конструкції, численні риторичні фігури, анжанбемани (їх менше, ніж у Тичини), але є й такі форми, які ніби запозичені у Павла Григоровича. Типологічні сходження поетичної форми чи випадково знайдене співзвуччя для висловлення (передачі?) горя, безвиході, відчаю.

Наші зіставлення впритул підходять до проблем інтертекстуальності,а саме до одного з її проявів – архітекстуальності або паратекстуальності за шкалою М.Гловінського (трансінтертекстуальність, автоінтертекстуальність, паратекстуальність, метатекстуальність, гіпертекстуальність, автоінтертекстуальність, архітекстуальність, деконтекстуалізація, реконтекстуалізація) [Glowinsky 1986]. Якщо взяти за основний нерв зіставлення Чехію в обох поетів, то і ставлення до неї не просто позитивне (меліоративне), воно інтимно-меліоративне: у

Цвєтаєвої воно обумовлене ставленням матері до місця народження сина (доля йому, як і матері, приготує страшний фінал), а в Тичини його думкам про долю слов'янських народів й про загиблого друга в боротьбі з тим самим ворогом, який розтоптав незалежність маленької країни («Триста лет неволи./Двадцать лет свободы»). Загибель Ярослава зливається з загибеллю Степана, якого хоронять, і це вже реквієм по всіх, хто віддав своє життя за свободу: «...і реквієм душа співала хором».

Для передачі гіркого пафосу поети вдаються до ситуативно організованої мови, лексики небуденної. У Тичини це підкреслено книжні слова, у Цвєтаєвої – архаїчна лексика, слов'янізми, оказіоналізми: «Тичина Цвєтаєва рентген, заридав, процесія, зоря орел, тур, лани, фазаны, сокира, рукоплеск, слов'янства, реквієм, безсмертя, оны дни, гунны, дева, днесь, скульптор,знамена,меч,тиран, вежды, мумия, безумие, творец, Бедлам, катафалк, орди, свячені ножі, вещий, бес, инок, глашатай, благодать, аероплан, сатанинська арена, скрижаль,со святыми упокой.

Анімалістика представлена й у Тичини: кінь, вовк, собака, змії, як і в Цвєтаєвої, і в Тичини є тут свої антиподи: кінь баский – вовк.

Повністю поділяємо думку про те, що «Сучасна літературна наука базується на розумінні художніх процесів як поєднання та взаємодії «свого» й «чужого», національних і наднаціональних елементів та структур... «Сучасні дискурси літературного процесу виходять з того, що національні літератури не розвиваються самі по собі, а існують в певних контекстах і системах (регіональних, зональних, європейських тощо), у зв'язках і взаємообміні з іншими літературами. Що їм притаманні спільні закономірності й структури їхнього руху» [Наливайко 2002: 25 – 26]. І порівняльна типологія, яка зосереджується на вивченні аналогій і спільностей літературних явищ, їхніх контекстів і систем, є найбільш продуктивним напрямом сучасного порівняльного літературознавства.

Визначним фактором, який обумовив можливість зіставлення типологічних сходжень у текстах Тичини й Цвєтаєвої, є їхня «індивідуальна свідомість» [Кассирер 2002: 79] та її проекція на спостереження тих самих явищ у єдності часу й простору. М. Бахтін, досліджуючи поетику Достоєвського, дійшов до думки, що «жодні людські події не розгортаються у межах однієї свідомості... Свідомість, по суті, множинна. Він (Достоєвський – О.Б.) просунув естетичне бачення в глибину, в нові глибинні шари, але не в глибину несвідомого, а в глибину – висоту свідомості» [Бахтин 1977: 301].

Важлива думка: глибинні шари свідомості митця охоплюють дійсність у різних її проявах, і в решті-решт таким чином просувають віддалену свідомість до розуміння буття або якогось певного його прояву у часі та просторі як цілість, як синтез проявів духовності. В якійсь мірі індивідуальна свідомість у певному часі є розщеплення свідомості індивідууму на різні шари. У Тичини часу творення поеми це трагічне сприйняття похорон як таких, тужіння за другом і Україною, гордість за народ, що бореться, віра в перемогу, ненависть до ворога і в глибинах свідомості відчуття провини перед власним талантом та ідеалами молодості. У Цвєтаєвої це одночасне розщеплення свідомості на рівнях гніву до гітлерівської Німеччини, болі за долю Чехії і її народу, віри в його перемогу, любові до сина і в глибинах свідомості – острах: як прийме її повернення вітчизина. «Похорон друга» притягує своєю загадковістю, неможливістю повного проникнення у текстові глибини, «Стихи к Чехии» хвилюють оголеністю сенсів, безпощадною щирістю почуттів поета, а спостереження ж за близкістю обох вражають своїми перегуками і співпадіннями майже на всіх рівнях літературознавчої теорії.

Література: *Бахтин 1977:* Бахтин М. План доработки книги. Проблемы поэтики Достоевского / Михаил Бахтин // Контекст. 1976. – М. : Наука, 1977. С. 293-316. *Дима 1977:* Дима А. Принципи сравнительного литературоведения. Пер. з румунської. / А. Дима. – М. : Прогрес, 1977. *Дюришин 1979:* Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. Пер. со славацкого / Д. Дюришин. – М. : Прогресс, 1979. *Кассирер 2002:* Кассирер Э. Философия символических форм. Феноменология познания. / Э. Кассирер. – М. – СПб, 2002. – Т.3. – 280 с. *Лисенко 2002:* Лисенко Н. Зустріч з Мариною Цвєтаєвою. / Н. Лисенко // Марина Цвєтаєва. Вибране. Вірші, поетм, драма у перекладах Валерії Богуславської. – К. : Надруковано в ТОВ „Клякса", 2002. *Наливайко 2002:* Наливайко Д. Літературознавча компаративістика: Стан, Проблеми. / Дмитро Наливайко // Слово і час, 2002, №2. – С. 25-26. *Новиченко 1983:* Новиченко Л.

В поколіннях я озвуся” (Творчість Павла Тичини) / Л. Новиченко // Павло Тичина. Зібрання творів у дванадцяти томах. Том перший. К.: Наукова думка, 1983. – С. 2-35. *Тичина 1984:* Тичина П. Зібрання творів у дванадцяти томах. / Павло Тичина. – К. : Наукова думка, 1984. – Том другий. *Фоккема 1989:* Фоккема Д. Проблемы сравнительного изучения литератур. / Д. Фоккема // Известия АН СССР, серия литературы и языка. Т. 48, 1989, №5. – С. 461. *Glowinsky 1986:* Glowinsky M. O intertekstualnosti / Glowinsky M // Pamietnik literacki. Rocznik IXXVII, zeszyt4.-Вид.Польської АН.I986.

В статье анализируются художественные тексты сквозь призму компаративистсического и интертекстуального дискурсов. Объектом исследования стали тексты Павла Тычины и Марины Цветаевой.

***Ключевые слова**: текст, компаративистика, интертекстуальность, дискурс, мотив, образ.*

Людила Грицик, д.ф.н., проф. (Київ)

Порівняльні контексти історії літератури

Монографія «Стихія в системі. Європейська метафізична поезія XVII – першої половини XX ст.: мотивно-тематичний комплекс, поетика, стилістика» (К.: «Ніка-центр», 2014, 356 с.) Т. Рязанцевої супроводжувалася появою низки статей (С.Борщевського, О.Дубініної, М.Громової, І.Заярної, М.Ткачука), у полі зору яких також була метафізична поезія або її традиції в літературах XX ст. Для мене очевидним є те, що матеріалом, методами дослідження, визначеними підходами робота Т.Рязанцевої однаково важлива і в осмисленні/вивченні зарубіжної літератури, і в утвердженні статусу і перспектив/можливостей компаративістики, і, це теж очевидно, теорії літератури (зокрема в тому, що стосується літературних епох, жанрових трансформацій, порівняльної поетики). Так, аналізуючи поезію різних авторів, їх «виразні індивідуальні характеристики» на різних (світоглядних, тематичних, поетикальних, стилістичних) рівнях, авторка схиляється до думки (її відстоює й Г. Жульєн) про те, що метафізичну поезію можна окреслити «як самостійну стильову течію європейської літератури», де «течія» розуміється широко, як поняття «виразно горизонтальне і діахронічне», що охоплює різні літератури.

Я знайомилася з монографією Т.М. Рязанцевої в широкому, майже двадцятирічному (з часу кандидатської дисертації 1995 року) контексті і простежити, що і як змінилося в методах дослідження, виборові матеріалу, до якого берега – історії літератури, компаративістики чи теорії літератури схиляється дослідниця. Мене приємно вразило, що дослідження виконувалося без поспіху і без натуги. Інколи складається враження, що Т.М. Рязанцева «смакує» тим матеріалом, який у неї під руками: один у книзі «Змалювати душу», з чітко вираженим компаративним аспектом, завданням якої було показати «консептизм як напрям у метафізичній поезії» в літературі Європи доби бароко, і трохи інший не лише матеріалом (хоч там з'явилися і Лорка, і Цвєтаєва) – у книзі «Бранець вічності: аспекти творчості Олекси Стефановича», і ще інше завдання визначає Т. Рязанцева в монографії. Авторка на своєму матеріалі – європейських літературах – коригує визначення ключових характеристик метафізичної поезії, її динамічний характер, «рух», супроводжуваний/стимульований різними чинниками і зумовлений соціальними обставинами, конфесійними відмінностями, нерівномірний у своєму розвиткові і такий, що має типологічно споріднені явища у різних національних літературах, проявлені на різних рівнях. Визначені Т. Рязанцевою синхронний та діахронний аспекти порівняльного вивчення метафізичної поезії, як показує дослідження, обумовлені і спричинені її баченням метафізичної поезії, основних тенденцій/трансформацій мовно-тематичного комплексу, поетики у різних літературах. «Такий аналіз, – зазначає авторка, –допоможе визначити загальну схему розвитку метафізичної поезії в річищі європейського літературного дискурсу XVII – першої половини XX ст., а заразом запропонує новий кут зору на творчість відомих письменників». Так, у розділі 3 стосовно метафізичної поезії в українській та російській літературах першої половини XX ст. Т. Рязанцева не просто констатує факт «побутування» її в цих літературах, тобто, не тільки

«універсальність феномена», а й простежує, як, у чому і в яких ситуаціях активізується, що нового вносить вона (в особі О. Стефановича чи М. Цвєтаєвої) у метафізичну поезію, її «мотивно-тематичний малюнок», зміст тощо, і чим відрізняється (наприклад, міркування Т. Рязанцевої над релігійною лірикою О. Стефановича, «індивідуальні» акценти у темі «Бог і людина» і ін.). Діахронний і синхронний аспекти дослідження взаємодоповнюють один одного. Поєднання їх, стверджує Т. Рязанцева, дозволить «чіткіше усвідомити специфіку метафізичної поезії XX ст.», розкрити суть Вайтівського погляду на «відновлюваність» метафізичної поезії і своє/власне розуміння процесів, що супроводжують/зумовлюють її розвиток. Обґрунтованим видається відбір постатей майстрів метафізичної поезії у різних – англійській, іспанській, українській, російській – літературах, чіткі критерії добору матеріалу для ґрунтовного аналізу. Головним чином, це ті автори і твори, робота з якими дозволяє спостерігати за розвитком метафізичної поезії як «явищем повторюваним», таким, що «виникає лише за особливих культурно-історичних обставин». При тому Т. Рязанцева, кваліфіковано оперуючи текстами, переконливо показує, що, маючи багато об'єднуючого, типологічно схожого, наприклад, у світогляді, стилістиці, метафізична поезія у кожній із літератур (це продемонстровано аналізом творів Ф. Томпсона, Еліс Мейнелл, Дж. Хопкінса, митців «Нового Апокаліпсиса» з одного боку, Х.Хіменеса, Д. Алонсо – з другого, і ще з іншого О. Стефановича і М.Цвєтаєвої) має свій «градус напруги». Говорячи про особливості мотивно-тематичного комплексу, його динаміку, спостерігаючи над поетикою і стилістикою метафізичної поезії, особливостями тропів, які «дозволяють сполучити експресивність і лаконічність вислову з оригінальністю і багатозначністю думки», авторка проявляє не тільки глибоке розуміння об'єкта дослідження, а й особливе/загострене чуття слова. Це стосується, наприклад, її спостережень і над метафізичною поезією доби Бароко, і, зокрема, творами Ф.Кеведо, Дж.Донна, Дж.Герберта, і А.Гріфіуса, і М.Сенп-Шажинського, і Л.Барановича, над системою образів, поетикою і стилістикою, «скерованими на увиразнення динаміки і підвищення драматичної напруги творів», її спостережень над умінням передавати «драматичне через граматичне, комбінаціями часових форм дієслів, що створюють певний ефект» (сонет «Збагни швидкоплинність життя», «До попелу коханця» Кеведо чи «Про Ніщо» Рочестера).

Теоретичне осмислення проблем розвитку метафізичної поезії (а робить це Т. Рязанцева, як уже зазначалося, на багатому фактичному матеріалі – працях європейських, американських, польських, російських, українських учених, використовуючи комплекс різних методів дослідження: порівняльно-історичний, порівняльно-типологічний, міждисциплінарних студій, теорії фрактальності Б. Мандельброта, лінгвістичних студій), робота з художніми текстами письменників, які представляють різні школи метафізичної поезії, дозволили визначити «полінаціональний контекст» і вузлові напрями, «ґудзі» (за М.Драгомановим) вислідів, що відтворюють «хронологію розвитку» метафізичної поезії, спричинюючи особливу увагу до «піків цивілізацій» (услід за Д.Смітом та Х.Вайтом), акцентувати на «неізольованості феномена», його «пульсаційному характерові». Останнє уможливило простежити ланцюг від XVII до XIX і XX ст., епохи модерну (в англомовному світі – Хопкінс, Томпсон, Дікінсон, Еліот, Єйтс, Брук; в іспаномовному – Хіменес, Алонсо, Лорка; німецькомовному – Тракль, Рільке. Причому і Лорка, і Рільке буквально «прориваються» в текст. У слов'янському світі – Л. Баранович, І.Орновський, О.Стефанович, М. Цвєтаєва. Риси її констатує авторка у В. Брюсова, К. Бальмонта, Б. Пастернака, М. Бажана, Б.-І. Антонича, Є. Плужника, Мосендза). Авторка простежує не лише хронологічні, а й національні аспекти метафізичної поезії, етапи її розвитку («Полемічний діалог із традицією»), її «оновлений вигляд» (О. Чичерін), а також в окремі періоди «ключові поняття», зокрема «консептизм», «метафізичний концепт» як «візитівку всієї метафізичної поезії», «сталі індивідуальні риси», «творчі техніки», інтерпретації.

Так, порівняння структури мовно-тематичних комплексів англійських авторів кінця XIX – початку XX ст. та іспанських дозволяє, зазначає Т. Рязанцева, констатувати: «мотивно-тематичний комплекс англійських поетів постає більш компактним за рахунок

виключення з нього теми кохання... її можна спостерегти... у творчості О. Стефановича».
А, наприклад, тема швидкоплинності існування, відображена поетами «Нового Апокаліпсиса», зближує їх творчість із поезією іспанських авторів та лірикою М. Цвєтаєвої. Або інший приклад: концептизм як напрям метафізичної поезії в європейських літературах простежується Т.Рязанцевою упродовж тривалого часу (1999 року за редакцією Д.Затонського побачила світ монографія «Змалювати думку») і на різному матеріалі. Зі спостережень над багатим фактичним матеріалом викристалізовуються висновки не лише про різноманітні співвідношення між літературними явищам, а й типові й самобутні проявлення їх у кожній з літератур. «Експериментальне поле відношень, сфера пізнавальних випробувань предмета» (за М. Ільницьким), окреслена авторкою, сприяє цьому. Спостереження над національними варіантами, наприклад, консептизму -іспанського, англійського, українського, особливостями тематики, поетики, стилістики метафізичної поезії відзначені належним володінням художніми текстами, необхідними технологіями відбору й осмислення різного матеріалу. Так, говорячи про нові типи і форми літературно-критичного мислення, жанри і стилі у європейських літературах доби Бароко, авторка не обминає фактів, здавалося б, менш важливих, але які по-своєму позначилися на становленні національних варіантів західноєвропейських явищ. Якщо, наприклад, у згаданій монографії Т. Рязанцева зробила спробу охарактеризувати український консептизм, його особливості, «подати... конкретний приклад активної ролі України в перебігу духовного спілкування Сходу й Заходу Європи», визначити типологічно спільні в тематиці, стилістиці (Кеведо, Л. Баранович) і відмінне, спричинене різницею релігійних, національно-культурних засад, то в «Стихії в системі», вдаючись до синхронного і діахронного порівняльно-типологічного аналізу, «трансформацій» метафізичної поезії в різних літературах, вона намагається «відшліфувати загальну схему» і «повніше схарактеризувати шляхи розвитку української літератури в загальноєвропейському контексті»: «сталі ознаки», «спільність мистецької техніки, її маркери... не виключають, –показує Т. Рязанцева, – темпорадьних і національних особливостей...». Під таким кутом зору проаналізований мотивно-тематичний комплекс метафізичної поезії, представлений різними авторами: мотив «блукань у світі», алегорія Подорожі - Кеведо, Хопкінс, Рочестер, Хіменес; образи, що «увиразнюють» тему, надають їй певної динаміки, «семантична гра», скерована на виявлення прихованих сенсів. До речі, розмисли Т. Рязанцевої над окремими образами, як-от Часу, Життя і Смерті як двох сторін одного процесу (Рочестер, Кеведо, Черберi), символи попелу, піску та їх «несподіване вираження» у східноєвропейській поезії провокують ширший контекст – близькосхідний – поезію А. Нуваса, Б. Бурда, Аттахію, О. Хайяма, у якій також своєрідно відтворений час, ідея плинності Життя, життя, яке щомиті нагадує про смерть, думки про скороминуще життя і вічність «того, що триває» (за Хіменесом), «ідеї динамічної рівноваги протилежностей», процесу постійної їхньої взаємодії, як у Барановичевій «Лютні Аполлоновій». І знову актуалізує висновок Х. Гарднера, на який я натрапила і в Т. Рязанцевої: «Сила релігійної лірики поетів-метафізиків (а суфії, до яких належав О. Хайям, дуже нагадують їх) полягає в тому, що вони привносять у свої похвали, молитви і медитації багато досвіду, котрий не є власне релігійним». Робота над творами різних літератур повертає дослідницю у сферу суспільно-типологічних і психолого-типологічних схожостей, що дозволяє, з одного боку, показати характер подібностей, типологію літературних явищ (за Д. Дюришиним), створити основу для розмислів про особливості літературної епохи, стилю, течії тощо. Цьому сприяє й те (це другий момент), що Т. Рязанцева працює на широкому (в плані географічному й хронологічному) матеріалі: це те, що Д. Дюришин вважає дослідницьким шляхом «максимально широкого охоплення... знань» (схожостей, аналогій і т.д.), але й відмінностей, бо саме вони дають матеріал для констатацій «специфічних особливостей і процесів, ... розкриття ознак своєрідності, самобутності». Прочитання Т. Рязанцевою метафізичної поезії кінця XIX - першої половини XX ст. показує, що до сфери суспільно-типологічної і психолого-типологічної долучаються літературно-типологічні сходження, тобто те, що є «продуктом іманентних законів розвитку художньої літератури». Виокремлюючи цю сферу, компаративісти не раз зауважують, що у подібних порівняльних вислідах з погляду методології «важливо витримати принцип

комплексного охоплення різних складників літературного процесу». Такими Т. Рязанцева вважає катастрофічний світогляд як «логічний наслідок пережитих індивідуальних катастроф», «комплекс мистецьких ознак», «внутрішню еміграцію», «творче експериментаторство» та ін. Це той комплекс мистецьких ознак, який осмислює Т. Рязанцева на різних етапах розвитку метафізичної поезії, визначаючи «традиційні складові» поезії, структурні й інтерпретаційні інновації, особливості діалогу метафізичної поезії першої половини ХХ ст. із традицією (наприклад, у Х. Аументе). Особливий інтерес викликає розділ, основним матеріалом якого є творчість О. Стефановича та М.Цвєтаєвої. Для мене він показовий не стільки з погляду вибору/зіставлення авторів, скільки методологічного, компаративного, еволюції чи сталості його. Як відомо, творчість О. Стефановича, окрім того, що висвітлювалась окремими публікаціями, в т.ч. й закордонними, була в центрі монографії Т. Рязанцевої «Бранець вічності» (К., 2009). Завданням її було «не уточнювати ідеологічні позиції автора, його місце серед поетів – пражан, а саме за допомогою компаративного аналізу (розширення «часопростору» дослідження творчості О. Стефановича) вписати його у парадигму сучасної західноєвропейської поезії». Воно залишається пріоритетним і в рецензованій монографії. Т. Рязанцева детально характеризує мотивно-тематичний комплекс, поетику, стилістику О. Стефановича (наприклад, тему Самотності, образ Людини, підупалої в очах Господа), акцентуючи на зв'язку з усталеною в європейській метафізичній поезії традицією (Донн, Кеведо), темі Часу, Життя і Слова, із творчими техніками літератури Бароко, метафізичними парадигмами сонета, на християнізації міфологічних образів, «аудіовізуальності» як базовому принципові в поезії О. Стефановича (цикл «Кінецьсвітнє»). Усвідомлення іншості/ відмінності структури мотивно-тематичного комплексу М. Цвєтаєвої в метафізичній парадигмі вимагало окремої розмови. Хоч «зіставний контекст», поле збігів і розбіжностей, паралелей і контрастів (за Т. Рязанцевою), «сфера пізнавальних випробувань предмета» (за М. Ільницьким) залишаються так само важливі: переконливі, «певніші» висновки і розмисли Т. Рязанцевої не лише над рисами метафізичної поезії М. Цвєтаєвої, а й трансформацією тем і мотивів у неї (російських авторів) та О. Стефановича, над «унікальністю» мотивно-тематичних конфігурацій кожного (наприклад, своєрідним вирішенням теми Самотності у М. Цвєтаєвої та О. Стефановича, типом ліричного героя, взаємодії людини і бога), поєднання релігійних та еротичних елементів у їхній ліриці. Шкода, що поза контекстом, «поза дужками» (на відміну, скажімо, від монографії 1999 року) залишилися і Лорка, і Рільке, про нього лише згадано. Чому? «Дуже різні», хоч близькі у часі? Невиразні точки перетину творчості? Адже «вертикальний контекст» метафізичної поезії в українській і західноєвропейській літературах аж до верхньої межі ХХ ст. - я цитую авторку - як «цікавий проект» мав усі підстави бути зреалізованим. Хоч пам'ятаю при цьому чітко визначений об'єкт дослідження. Отже, сказане, скоріше, зі сфери побажань, спричинених знайомством з усім доробком Т. Рязанцевої. Вибудовані на широкому зіставному (просторовому і часовому, «вертикальний контекст») матеріалі різних літератур висновки дозволили виробити погляд на метафізичну поезію як «цілісне явище з виразною творчою індивідуальністю, здатне до розвитку й оновлення». Вивчення його сприяє «упорядкуванню» літературних фактів різних епох, глибшому розумінню літературного процесу, спорідненості українських духовних і соціальних традицій із загальноєвропейськими і того, що складає «український модуль» (О.Яковина). Частина «вартих невідкладного вирішення проблем у порівняльній славістиці», про які говорив, зокрема, і Д.Чижевський, не лише порушена, а й вирішена. Серед них «внесок слов'янських... письменств в історією тієї або іншої епохи», «посередницької ролі літератур», «літературних схрещень». Т. Рязанцева констатує: «Українська література переживає у своєму розвиткові ті ж внутрішні процеси, що й цілість, до якої вона належить – європейська культурна цілість».

Дослідження Т. Рязанцевої утверджує відносно новий, «іманентний» (за А. Маріно) шлях компаративістики з акцентом на оновленій проблематиці і порівняльній поетиці. Робота змінює оптику порівняльних студій, відзначених новим/іншим поглядом на факт і фактичний

матеріал: «Хіба два тексти, збігаючись один із одним без увіходження у прямий контакт, не конституюють факт?» - запитує А. Маріно, далекий від позитивістської фактології.

Монографія Т. Рязанцевої потверджує можливості і перспективи компаративістики у спробі вписати ту чи іншу національну літературу в парадигму західноєвропейської. Мова йде про потребу ґрунтовного осмислення «генетично незалежних феноменів», у даному випадку концептів метафізичної поезії XVII – XX ст., того, що К. Гільєн, наприклад, розглядає як одну із трьох запропонованих ним моделей наднаціонального.

Калініченко М.М. к. філол. наук, доцент (м.Рівне)

УДК 821.111–3

Американський національний театр доби романтизму

У статті здійснено спробу аналітичної інтерпретації дискурсивної сутності національного театрального мистецтва Сполучених Штатів першої половини XIX сторіччя та особливостей його взаємодії з соціокультуральними практиками доби. Розглянуті маловідомі естетичні і художні властивості феномена масового сценічного мистецтва. Увиразнено значущість популярного театрального перформенсу в духовому житті країни, процесах національного самовизначення і формування американської демократичної культури.

***Ключові слова**: дискурс, популярний театр, масова культура, північноамериканський романтизм.*

The article attempts to analytically interpret the discursive essence of the national theatrical art of the United States of the first half of XIX century, as well as the peculiarities of its interaction with socio-cultural practices of that era. Some little known aesthetic and artistic features of the phenomena of mass culture stage art are revealed. The accent is placed on the importance of popular theatrical performance in the spiritual life of the country, and its influence on the process of self-identification and the formation of American democratic culture.

***Key words**: discourse, popular theater, mass culture, North-American Romanticism.*

Постановка наукової проблеми та її значення. У 1849-му році в Нью-Йорку, біля входу до відомого театрального закладу «Astor Place Opera House», спалахнув один із найстрашніших громадянських конфліктів Америки доби романтизму. Криваве вуличне протистояння спричинила суперечка між прихильниками «чужинських» класичних традицій європейської сцени і відданими шанувальниками питомо американського театру. Багатотисячний агресивно налаштований натовп намагався взяти штурмом театральну будівлю, поліція і приватні охоронці відкрили вогонь на ураження. За спогадами свідків, загинуло і було тяжко поранено більше сотні осіб. Хоча історикам добре відомі обставини цієї трагедії, значно важче відшукати відповідь на питання: яким був тогочасний американський театр, аби надихнути демократичні маси на таку самопожертву заради національного мистецтва?

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Іще 1930-го року відомий соціолог і літературознавець Карл Фредерік Вітке стверджував, що, попри існування в Америці добре розвиненої мережі театральних закладів, ніякого до правди автентичного, питомо національного, «американського театру» в першій половині XIX сторіччя насправді не існувало. Національна література доби романтизму подарувала людству кілька десятків видатних творів, натомість, єдиним помітним здобутком театру Сполучених Штатів були так звані «шоу мінстрелів», або «мінстрел-шоу» (*minstrel-shows, blackface minstrels-shows*) [*Wittke C. 1930*: *3*].

У популярних комедійних виставах, які увійшли до репертуару більшості театрів наприкінці 1820-х років, брали участь загримовані (*blackface*) під «ніггерів» (на це слово під ту пору ще не було накладено табу) білі актори: вони танцювали і радо співали про щасливе життя невільників на плантаціях південних рабовласницьких штатів, до того ж виглядали вкрай кумедно, провокуючи щирий регіт глядачів. Із точки зору професора Вітке, до закінчення

Громадянської війни в історії театру Сполучених Штатів не було нічого іншого, що вартувало б уваги науковців.

Хоча музичні «мінстрел-шоу» й знайомили біле населення Америки з викривленою у такий комічний спосіб автентичною культурою африканських меншин, отих абсолютно позбавлених найменших громадянських прав насельників молодої демократичної країни, вони, за результатом, сприяли, насамперед, розповсюдженню відверто расистських уявлень про чорношкірих, начебто фізично та інтелектуально неспроможних на щось більше за кумедні співанки і вибрики. Цілком зрозуміло, що така репутація раннього національного театру, сприйнятого лишень за осереддя пропаганди расизму, не дуже допасовується до сьогоденних уявлень академічної спільноти про гуманізм і високу духовність мистецтва доби романтизму. Про такий театр краще не згадувати, позаяк він здатний лишень псувати високе реноме красного письменства доби Американського Ренесансу.

Втім, справа не лише у граничній несумісності потрактування расової проблематики у суспільстві позаминулого сторіччя та у сучасній політкоректній Америці. Адекватному розумінню історії розвитку американського театру суттєво заважає загальне неприйняття його найважливіших національних атрибутів. На переконання авторів знаменитої «Колумбійської літературної історії Сполучених Штатів» (1988), обставини формування драматургічного мистецтва в Америці не заслуговують на увагу фахівців, які спеціалізуються на вивченні історії мистецтва романтизму. Хоча з 1820-х років театр відіграв помітну роль в культуральному житті новопосталої держави, американська драматургія виглядає надто нерозвиненою у порівнянні з вершинами світового мистецтва доби романтизму: «Художньо недосконалі тогочасні театральні вистави не стимулюють зацікавленості науковців. Критики і дослідники не стали до справи студіювання витоків американської драматургії, вірогідно, це навряд чи відбудеться у найближчі роки з огляду на специфічну репутацію тогочасної театральної продукції». Отже, сьогодні цей театр «уважається не більш ніж прологом до справжнього сценічного мистецтва XX сторіччя» [*Columbian Literary History 1988*: *324*].

За переконливе свідчення засадничого примітивізму національного театру сприймаються також американські сценічні інтерпретації класичних творів. Навіть творіння великого Барда на американському театрі оберталися на «ниций» популярний перформенс, який задовольняв невибагливі смаки масової аудиторії. За словами професора Лоуренса Левайна, «Шекспір був невід'ємною складовою популярного репертуару поряд із номерами фокусників, танцюристів, співаків, акробатів, акторів «мінстрел-шоу» і комедіантів» [*Levine L. 1988*: *123*].

Потрібно також взяти під увагу, що особливості потрактування історії національного театру і драматургії значною мірою зумовлені домінуючими академічними уявленнями про відчуженість американського романтизму від популярної демократичної культури Сполучених Штатів. У працях Френсіса Матіссена, Ричарда Чейза, Лезлі Фідлера, Ричард Пойрієра, Генрі Неша Сміта та інших відомих літературознавців американських романтиків проголошено творцями «високого» мистецтва, сприйнятого за магістральний напрямок національної культури XIX сторіччя, зорієнтованої на кращі філософсько-естетичні моделі Старого Світу. Про популярну культуру не йдеться взагалі — американський романтизм розглядається за парадигмою сприйняття романтизму західноєвропейського.

Необхідно визнати суттєву обмеженість такого потрактування північноамериканського романтизму. Новопостала демократична нація була залюблена у популярне мистецтво, котре вело перед в усіх сферах культурального буття країни. Коли Волт Вітмен стверджував, що замолоду «поглинав театр кожною порою тіла» й «дивився усе підряд — високе, низьке й пересічне» [*Reynolds D. 1995*: *328*], він засвідчував тим самим типову для американських романтиків митецьку ідентифікацію з популярною демократичною культурою. Подібні думки висловлював і головний ідеолог національного романтизму Ральф Волдо Емерсон, визнаючи, що «висока» культура на його батьківщині ґрунтувалася на чужих для американського читача європейських моделях, внаслідок чого деякі співвітчизники «не могли написати жодного вірша, сторінки або газетної статті без імітації англійських форм». Порятунок від іноземного впливу Емерсон убачав у зверненні до нестримної риторики популярної словесності, «щоби нарешті розпочалася нова доба нашої власної культури, кращої за всі інші» [*Emerson R. W. 1999*: *297*].

З огляду на таку специфічність культурального контексту доби формування північноамериканського романтизму історія розвитку національного театру потребує суттєвого уточнення.

Мета статті зумовлена необхідністю переосмислення сталої історії розвитку американського театру доби романтизму. Актуальною постає проблема визначення культурального підґрунтя американської театральної продукції, котра увиразнювала складні, суперечливі пошуки національної митецької ідентичності на тлі розвою демократичних засад суспільства XIX сторіччя. **Завдання нашої статті** передбачає аналіз маловідомих естетичних і митецьких компонентів американського театру, котрі суттєво позначилися на формуванні його питомо національних сценічних практик, пов'язаних із популярною демократичною культурою Сполучених Штатів.

Виклад основного матеріалу дослідження. «Вогонь, енергія й противенство», — такими словами Вітмен охарактеризував американський театр доби романтизму. Більшість сучасників поета засвідчували, що національний характер тогочасного театру визначали нестримна емоційність акторської гри і прагнення драматургів і режисерів до створення радикально оновлених, американських версій класичних творів, які заперечували митецькі конвенції минулого.

Європейська класика на американській сцені сполучалася із популярними жанрами, серед яких, поряд із розважальними «шоу мінстрелів», домінували так звані романтичні «мелодрами». Ці винятково емоційні популярні вистави увиразнювали деякі з найпомітніших родових прикмет американського театру, зорієнтованого на уподобання масового глядача. В 1836-му році редактор однієї з нью-йоркських газет охарактеризував театральні уподобання співгромадян наступним чином: «Ми живемо в часи настільки бурхливої і нестримної емоційності, що смаки сучасної театральної публіки почали стрімко деградувати… Класична драма вже майже нікого не цікавить, однак непереборний інтерес більшості викликає сучасна популярна мелодрама» [*Grimsted D. 1988*: *298*].

Американські театри були найвиразнішим втіленням бурхливої емоційності, нестримної волелюбності молодого демократичного суспільства. Наприкінці 1840-х років, серед усіх тогочасних акторів особливою експресивністю своєї гри відзначався Джуніус Брутус Бут. За спогадами сучасників, його виступи нагадували «якесь демонічне божевілля» — деякі глядачі не витримували його нелюдських пристрастей і прожогом тікали до виходу з театру. Найважливішим сценічним досягненням Бута, про яке полюбляли згадувати журналісти й театральні критики, була його здатність рішуче відкидати традиційні умовності виконання класичних творів. Вітмен стверджував, що у виступах цього «божевільного трагіка» втілилися найважливіші прикмети «американського стилю акторської гри», які він описав наступним чином: «це галасливий, палкий і бундючний стиль — він розносить вщент геть усе, до чого причетний».

Продюсери і драматурги намагалися гранично збільшувати жанрове різноманіття театральних програм із метою задоволення інтересів якомога більшої демократичної аудиторії. Бажання скористатися прихильністю масового глядача також призводило до напрочуд сміливих сценічних експериментів. За один вечір виконавці переходили від творів за мотивами шекспірівських трагедій до популярних мелодрам і комедій, циркових номерів із танцями і дресированими тваринами, а потім знову поверталися до Шекспіра. Радикальні зміни в сюжетах і тематиці американської драми також відбувалися внаслідок бажання власників театрів наблизити зміст класичних європейських творів до соціально-політичної проблематики, яка була цікавою демократичній публіці.

Неповторною особливістю американської сцени першої половини XIX сторіччя також вважався так званий акторський «універсалізм», який став майже обов'язковим атрибутом популярної театральної продукції з 1835-го року, після того як на сцені Театру Франкліна відома акторка Ада Вебб зіграла відразу шість різнопланових ролей в одному спектаклі. Того ж року актор Френк Ченфроу постав у чотирьох ролях у сатиричній популярній виставі «Mr. McGreedy». Своєрідним чемпіоном сценічного «універсалізму» вважалася давня приятелька Вітмена, акторка Ада Ісаакс Менкен, котра у спектаклі «The Three Fast Women, or

the Female Robinson Crusoe» виконала за одним рипом дев'ять чоловічих і жіночих ролей. Така сценічна практика підривала всі «високі» уявлення театральної традиції Старого Світу про акторську спеціалізацію і ґендерно зумовлені амплуа.

Ближче до середини XIX сторіччя творці популярних сценічних видовищ були змушені змагатися за визнання американської публіки із двома потужними національними конкурентами: сенсаційними «penny newspapers» і бульварними романами у «жовтих обкладинках». Під їхнім впливом у розважальних спектаклях значно посилилися засадничі атрибути тогочасної популярної літератури: сенсаційність і кримінально-авантюрна пригодницька тематика. До типового репертуару театрів 1840-х років все частіше почали ввіходити жорстокі історії про криваві вбивства, люті тортури, сексуальні збочення, канібалізм і резонансні злочини. Тисячі американських глядачів юрбилися біля театрів, у яких показували популярні спектаклі з вражаючими назвами; як-от: «A Tale of Blood», «Blood Will Have Blood!», «The Monk! The Mask!! The Murderer!!!», «The Cannibals, or, Massacre Island» тощо.

Популярна культура впливала не лише на зміст окремих театральних вистав, але формувала загальне ставлення американських глядачів до мистецтва драматургії. Тривалі гастролі британських зірок, які все частіше відбувалися у Сполучених Штатів наприкінці 1840-х років, призвели до виникнення особливого двоїстого і суперечливого ставлення демократичного суспільства до театрального перформенсу. З одного боку, серед представників суспільної еліти вони стимулювали інтерес до «високого» (формалізованого і консервативного) англійського сценічного стилю. У великих центрах драматичного мистецтва (Нью-Йорк, Філадельфія, Бостон і Новий Орлеан) виникли перші «елітарні» театральні заклади, власники котрих орієнтувалися, у першу чергу, на заможних глядачів.

Однак поруч із кількома «елітарними» установами успішно функціонували десятки інших демократичних театрів, які щовечора відвідували тисячі шанувальників масового мистецтва. До середини 1840-х років лише в одному Нью-Йорку було збудовано 16 великих театрів і більше тридцяти менших за розміром розважальних закладів. На їхніх підмостках утверджувався неповторний національний характер американського театру, котрий увиразнював нестримність і дикунство молодого американського демократизму.

Звичайні глядачі з відвертою зневагою ставилися до «аристократичних» театрів і надавали перевагу питомо американським виставами, у яких брали участь суперзірки популярної сцени: Едвін Форрест й Джейн Плесід. Закордонні артисти, котрі під час гастролей наважувалися коментувати особливості американської драматургії, мали бути надзвичайно обережними у висловлюваннях. Найменший натяк на критику призводив до справжнього вибуху народного гніву. Громадські заворушення супроводжували американські гастролі багатьох відомих лондонських акторів: Едмунда Кіна у 1821-му і 1825-му роках, Джошуа Андерсона у 1831-му році, Джорджа Фаррена у 1834-му році. Усі вони були спричинені критичними зауваженнями британців стосовно «варварських крайнощів» американських вистав і «примітивних» уподобань демократичної публіки. Шанувальники популярної драматургії не залишалися в боргу — вони неодноразово зривали вистави чужоземних критиканів і освистували британських акторів на вулицях. Однак подібні локальні інциденти були лише підготовкою до справжньої війни між іноземним «високим» мистецтвом і «ницою» популярної культурою Сполучених Штатів, яка розпочалася наприкінці 1840-х років.

Усе почалося із особистого конфлікту між Едвіном Форрестом і британським трагіком Вільямом Чарльзом Макреді. Невідомо, хто зробив перший крок до фатальної ворожнечі, але Макреді, котрий вважав себе адептом «високого» мистецтва, публічно засудив виступи Форреста, назвавши їх «пристрасними і сповненими грубої сили», але геть позбавленими «добре продуманої сценічної дисципліни», властивої класичній акторській манері королівських театрів. Популярність Форреста він пояснював виключно тим, що «театральна публіка у Сполучених Штатах вже так давно призвичаїлася до надмірної емоційності та інших перебільшень, що готова аплодувати лише найбільш екстравагантним видовищам».

Під час візити до Единбурга в травні 1846-го року Форрест відвідав постановку «Гамлета» за участю Макреді у головній ролі. Прозваний на батьківщині «лютим трагіком» за свій громоподібний голос і нестримну сценічну емоційність, Форрест, завдячуючи безмежній

самовпевненості та агресивності вдачі, мав іще одне промовисте прізвисько — «мастодонт американської драми». Він відзначився у багатьох вуличних баталіях із поліцією і кримінальними угрупованнями, неодноразово виступав на мітингах радикальних політичних партій на підтримку інтересів незаможних міських робітників. Опинившись у чужій країні, в оточенні вороже налаштованих іноземців, американець не розгубився і самотужки спромігся зірвати виступ Макреді.

Доля звела ворогів у Нью-Йорку 7-го травня 1849-го року. Обидва актори у різних театрах міста планували вийти на сцену в ролі Макбета, проте Форрест відмінив свій спектакль і вирішив скористатися можливістю помститися давньому недругу. Макреді виступав в «аристократичному» театрі Астор Плейс, куди зазвичай не могли потрапити пересічні глядачі з вулиці. Форрест узяв цю обставину під увагу та завчасно придбав декілька сотень квитків і розповсюдив їх серед своїх шанувальників. Озброєні гнилими овочами, яйцями і камінням, його вірні фанати увійшли до театру і терпляче дочекалися початку вистави. Коли ж британець з'явився перед публікою, його зустріли не овації «аристократичних» глядачів, але пронизливий свист і грізне ревіння розлюченого демократичного натовпу. Макреді був змушений перервати виставу і сховатися у гримерці.

Менеджери Астор Плейс прагнули зробити все можливе, аби наступний виступ британської знаменитості, запланований на десяте травня, пройшов без ускладнень. Було запрошено додаткових працівників, котрі мали слідкувати, щоби до приміщення, навіть за наявності квитків, не потрапили погано вдягнуті люди, не схожі на заможних глядачів. Навколо будівлі вартували кілька сотень поліцейських і охоронців, озброєних рушницями.

Однак прибічники Форреста за жодних обставин не збиралися дозволити «пихатому англійцю» хизуватися на американській сцені. Впродовж години навколо Астор Плейс зібралося біля двадцяти тисяч шанувальників демократичного театру. З криками «Покінчимо з Макреді!» вони почали виламувати шматки бруківки і жбурляти у вікна театру. Невдовзі пролунала команда: «Спалимо кляте лігво аристократії!» — натовп рушив на штурм. Перелякані охоронці розпочали стрілянину, котра тривала впродовж двадцяти хвилин, допоки біля театру залишилися лише вбиті і важкопоранені. Наступного ранку працівники місцевих лікарень і моргів звітували про страшні наслідки нічного конфлікту, названого журналістами «різаниною біля Астор Плейс».

Висновки і перспективи подальшого дослідження. «Різанина біля Астор Плейс» увиразнила хоча й піррову (з огляду на жахливу офіру), але ж таки справжню перемогу популярного мистецтва у демократичній Америці першої половини XIX сторіччя. Патріотично налаштовані громадяни виявилися спроможними ціною крові боронити надбання масової національної культури, чужої «високому» іноземному мистецтву. Разом із тим, це фатальне зіткнення стало символом небезпечного соціального протистояння заможних «аристократів» і демократичної маси. Вибух нестримної емоційності демократичного натовпу, причиною якого виявився конфлікт театральних уподобань, засвідчив не лише величезну силу популярної культури, але й загрозу, яку вона становила для суспільства, що її породило.

На початку 1850-х років колишні лідери популярного репертуару — адаптовані твори Шекспіра — остаточно поступилися місцем мелодраматичним виставам за мотивами знаменитого роману Гаррієт Бічер Стоу «Хатина дядька Тома, Життя серед принижених», проголошеного Авраамом Лінкольном книгою, що розпочала Громадянську війну. Зауважимо, що для першого видання роману планувалася інша назва: «Хатина дядька Тома, людини, яка була річчю» («Uncle Tom's Cabin; The Man That Was A Thing»).

Одначе авторка свідомо змінила назву, змістивши акцент із аболіціоністської на соціальну проблематику американського суспільства, близьку всім «приниженим» громадянам, незалежно від кольору шкіри. За словами письменниці, вона ніколи не вважала рабовласництво основною причиною Громадянської війни. На її переконання, головним поштовхом до кривавого протистояння між Півднем і Північчю став невирішувальний соціокультуральний конфлікт між репрезентантами «елітарного» і демократичного самоусвідомлення американської нації. Неминучість їхнього зіткнення вперше увиразнила «різанина», що відбулася 1849 року біля стін Астор Плейс.

Знавцям історії літератури Сполучених Штатів першої половини XIX сторіччя варто бодай розпочати розмову про естетичні і художні властивості масового театру, аби згодом доконче переглянути задавнене потрактування його як нібито цілком маргінальної, суто розважальної, тому й не дуже значущої частини духового життя країни. У культуральному дискурсі країни цей театр, як засвідчує навіть побіжний аналіз, відігравав значну роль, перебираючи на себе функцію каталізатора соціокультурної самоідентифікації демократичної нації. Вірогідно, що подальше студіювання феномена тогочасного національного театру призведе не лише до зміни уявлень про його історію, але й стимулює дослідників на цілком виправдані шукання альтернативного, позбавленого інерційної академічної неуваги до масової літератури потрактування найважливіших процесів формування і розвою північноамериканського романтизму.

Література:

1. *Columbian Literary History 1988*: Columbian Literary History of the United States / ed. by E.Elliot. New York: Columbia University Press, 1988. — 1263 p.
2. *Emerson R. W. 1999*: Emerson R. W. The selected letters of Ralph Waldo Emerson / Ralph Waldo Emerson [ed. by J. Myerson]. — New York : Columbia University Press, 1999. — 480 p.
3. *Grimsted D. 1988*: Grimsted D. Melodrama Unveiled : American Theater and Culture 1800–1850 / David Grimsted. — Chicago : University of Chicago Press, 1988, — 285 p.
4. *Levine L. 1988*: Levine L. W. Highbrow \ Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America. — Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1988, — 320 p.
5. *Reynolds D. 1995*: Reynolds D. Walt Whitman's America. — New York : Vintage Books, 1995, — 671 p.
6. *Wittke C. 1930*: Wittke C. Tambo and Bones: A history of the American Ministrel Stage. — Durham, North Carolina: Duker University Press, 1930, — 269 p.

В статье осуществлена аналитическая интерпретация дискурсивной сущности национального театрального искусства Соединенных Штатов первой половины XIX столетия и особенностей его взаимодействия с социокультурными практиками эпохи. Рассмотрены малоизвестные эстетические и художественные свойства феномена массового сценического искусства. Акцентирована значимость популярного театрального перформенса в духовной жизни страны, процессах национального самоопределения и формирования американской демократической культуры.

***Ключевые слова**: дискурс, популярный театр, массовая культура, североамериканский романтизм.*

Назар Маланій, к. філол. н., викладач (Тернопіль)

ББК 83.3 (4)
УДК 82.091

Екзистенціали жаху і відчаю у романах І.Багряного «Людина біжить над прірвою» та Е.М.Ремарка «Час жити і час помирати»

Аналізуються проблема застосування екзистенціалу як терміна у порівняльних дослідженнях. У статті окреслюється визначення та класифікація екзистенціалів. Розглядаються особливості художньої реалізації екзистенціалів жаху і відчаю в українській та німецькій прозі про Другу світову війну.

***Ключові слова**: екзистенціалізм, екзистенціал, гранична ситуація, жах, відчай.*

The problem of application of existential as a term in comparative researches is analyzed. In the article definitions and classification of existentials are outlined. The peculiarities of realization of existentials of horror and despair are outlined in Ukrainian and German prose about the Second World War.
Keywords: existentialism, existential, boundary situation, horror, despair.

Мартін Гайдеґґер як основоположник «нової онтології» прагнув до формування новітніх понять як елементів некласичної філософської терміносистеми. У класичній раціоналістично

спрямованій науці основним було поняття «категорії». На противагу цьому поняттю учений запропонував термін «екзистенціалу як буттєвої риси присутності» [Хайдеггер 2002: 44], що став фундаментальним для екзистенціальної аналітики. Окреслений М.Гайдеґґером термін осмислювався його послідовниками та дослідниками. У наступних поколіннях учених навколо цього поняття та пов'язаної з ним проблематики розгорнулася активна дискусія [див.: Копилова 2008; Разинов 1999; Хайдеггер 2001; Хамітов 2007]. О.І.Ставцева наголошує, що філософ називає екзистенціалами структурні визначення екзистенції. Екзистенціали детермінуються структурами екзистенції як способу буття присутності (Dasein) і зорієнтовані на виявлення структурних моментів буттєвого улаштування життя людини [Хайдеггер 2001: 40-42]. Російський дослідник Ю.А.Разінов зазначає, що мислитель не достатньо прояснив питання методологічного статусу екзистенціалів як базових одиниць аналітики. Екзистенціали передбачають інший вимір понятійності, оскільки вони – «живі» буттєві риси присутності, характерні способи буттєвості, кристалізація певних буттєвих можливостей. Дослідник виокремлює наступні екзистенціали як визначники буттєвої можливості присутності: «люди» маси (das Man), буття-в, розташування, розуміння, мова, турбота, совість, час, страх, закинутість та інші [Разинов 1999: 57-67].

Наприкінці минулого і початку XXI століть відбулося переосмислення терміна «екзистенціал», уточнення дефініції та структурування його різновидів у чітку систему. Ми погоджуємось із Н.В.Хамітовим щодо запропонованого ним трактування терміна екзистенціал та відповідної класифікації. На думку дослідника екзистенціал (від лат. exsistentia – існування) – ситуація людського буття, яка в основному пов'язана з його межовими та трагічними проявами, і яка породжує глибинну зміну стратегій і смислів існування. Поняття «екзистенціал» можна ототожнювати з поняттям «екзистенціальна ситуація» і відділяти від поняття «гранична ситуація». Межова (гранична) ситуація – це безпосереднє вторгнення трагічних подій і переживань у життя людини, коли екзистенціал може бути пов'язаний із трагічністю і прямо, і опосередковано; крім цього, на відміну від межових ситуацій, які породжуються зовнішніми обставинами, екзистенціали задані в основному з середини, внутрішньо-духовного єства людини. Говорячи про ототожнення понять «екзистенціал» і «екзистенціальна ситуація», слід зазначити, що іноді екзистенціальні ситуації включають декілька взаємодіючих екзистенціалів. У метаантропології екзистенціали поділяються на «наскрізні» та «локальні». «Наскрізні» пронизують різні виміри людського буття – наприклад, «самотність», «дружба», «зустріч», «тривога», тоді як «локальні» присутні в одному із вимірів: наприклад, «страх», «турбота», «нудьга» – екзистенціали буденного буття, «туга», «жах», «відчай», «гнів», «надія», «віра» – екзистенціали граничного буття, а «любов», «свобода», «толерантність» – екзистенціали буття метаграничного. Виходячи за межі рутинності і межовості буття, екзистенціали набувають рис трансценденції [Хамітов 2007: 69-70].

Вплив філософії існування на розвиток літератури повоєнної доби важко переоцінити. Екзистенціалістські ідеї займають чільне місце в українській та німецькій художній творчості про події Другої світової війни. Екзистенціали жаху і відчаю у межовій ситуації війни та їх художня реалізація у площині тексту є метою нашої статті – зіставного аналізу романів Івана Багряного «Людина біжить над прірвою» та Еріха Марії Ремарка «Час жити і час помирати».

Граничність страху реалізується в екзистенціалі жаху, який через фізичну чи матеріальну природу небезпеки стає символічним втіленням метафізичних загроз індивідуальному буттю. У переживанні граничної ситуації війни жах породжується тоді, коли персонажі опиняються над прірвою небуття. Проекція ніщо завжди присутня у просторі жаху. Жах перед ніщо – це жах перед власними межами, перед незбагненністю власного Я та можливістю онтологічної деструкції особистісного начала, його спотворення [Хамітов 2007: 84]. Поглинаючий жах, на переконання М.Гайдеґґера, маючи структурні риси загрозливого та лякаючого страху, прямо чи опосередковано розмикає світ як світ, у якому криється алогічність воєнної доби [Хайдеггер 2001: 141]. Екзистенціал жаху стає одним із найбільш концептуально-значущих елементів роману «Людина біжить над прірвою» і покликаний увиразнити внутрішньо-емоційний стан персонажів. Він здається повсюдним, пронизуючи численні трагічні обставини життя «своїх» та «чужих» у творі, охоплюючи найглибші закутки їхніх душ. Прикметним постає використання

художньо-виражальних засобів при описі жаху: «побита морозами, тифом і жахом італійська армія» [Багряний 2006: 60], «похололими від жаху душами» [Багряний 2006: 67-68], «Максим закляк із жаху, руки йому похололи, серце перестало битися» [Багряний 2006: 85], «Бідолашна дружина губилася з жаху, б'ючись, мов чайка, об сиру землю» [Багряний 2006: 104], «затамувати жах і лежати спокійно» [Багряний 2006: 145], «дитяче серце огортав панічний жах» [Багряний 2006: 215], «Люди шаленіли від жаху» [Багряний 2006: 216], «Господи! Яка злива тваринячого підлого жаху!» [Багряний 2006: 243], «власним криком заглушити жах» [Багряний 2006: 273], «кинувся з жаху тікати геть» [Багряний 2006: 304], «Гнаний жахом. Так, він біжить, гнаний тваринячим жахом!» [Багряний 2006: 305], «Максима почав огортати жах» [Багряний 2006: 338].

Жах, як і страх, має різновекторну спрямованість та слугує конденсатором екзистенційно-значущих концептосфер тексту роману. Він посилюється у в'язнів табору перед невідомістю: «жах наростав у тих, що чекали черги» [Багряний 2006: 158] на допит. Жах констатує втрату смислу життя та виводить на п'єдестал буття абсурдну особу: «Господи… які ж бо все-таки ті люди безпорадні й безглузді, коли їх б'є гістерія жаху!.. Розходився й жах, затихав, як і той гуркіт» [Багряний 2006: 204]. Воєнні лихоліття посилюють у Максима Колота відчуття потойбічного жаху, переживання граничності передсмертного досвіду, який звернений за межу буття у загрозу небуття: «Максим… раптом відчув якийсь містичний жах» [Багряний 2006: 209], «Коли б Максим був забобонний, він би закричав від містичного жаху» [Багряний 2006: 331], «Їх обхопив жах, жах смерти поодинці» [Багряний 2006: 237], «Чия ж то душа закричала так перед жахом смерти, поставлена на грані над чорною безоднею, якою кінчалися всі попередні нелюдські муки й починалася мука найбільша, бо вічна й уже непоправна, – мука небуття?» [Багряний 2006: 334]. Мотив жаху стає промовистим втіленням антропологічної кризи воєнної доби: «Якийсь жахливий парадокс був захований у цьому всьому, – невикричаний і невисловлений парадокс: жах внутрішнього розвалу, безнадії, нестерпної душевної кризи» [Багряний 2006: 277] та аксіомою атеїстично-світоглядної формули новітньої «релігії, епотеозою… філософії жаху» [Багряний 2006: 277].

У романі німецького прозаїка екзистенціал жаху набуває подібного смислового навантаження, проте має й свої специфічні художні особливості, стаючи незамінним елементом портретного опису і головних, і другорядних персонажів, охоплених спогляданням жахіть війни. Жах проступає в погляді, очах та обличчі: «Назустріч йому бігли люди з роззявленими ротами, з очима сповненими жаху» [Ремарк 1974: 229], «Лякаючись тіней, він кидався з одного боку в другий, очі його були сповнені жахом, широкі ніздрі роздуті» [Ремарк 1974: 116], «вогонь яскраво освітлював спотворене жахом обличчя» [Ремарк 1974: 159].

Жах у романі стає каталізатором екзистенційного ефекту, зокрема в епізоді, коли молодий Ернст замислюється над тим, що він залишить світові після себе. Він із жахом усвідомлює власну нікчемну, сповнену відчуження, мізерність та покинутість: «Він довго не міг зрушити з місця. "Що ж залишиться? – думав він з жахом. – Що ж залишиться після того, як мене більше не буде? Нічого, крім скороминучого спогаду в головах кількох людей – батьків, якщо вони ще живі, декого з товаришів, можливо, Елізабет. Та чи довго?" Він знов подивився в дзеркало. Йому здалося, немовби він уже став тонким і легким, мов клаптик паперу, просто тінню, й перший же подув вітру може підхопити й понести його, висмоктаного насосами, мов порожню оболонку! Що ж залишиться? І за що йому вхопитися, де кинути якір, знайти підпору, аби залишити після себе хоч що-небудь, що утримувало його і не давало вітрові віднести геть?» [Ремарк 1974: 184]. Знайшовши кохання та підтримку Елізабет, Ґребер усвідомлює, що це лише короткочасне затишшя перед поверненням із відпустки на фронт, те, що по волі злої долі неминучою є розлука, від роздумів про яку віє жахливим холодом: «Гребер нічого не відповів. Мов темний метеор, в нього раптом зринуло усвідомлення близької розлуки. Він не забував про це увесь час, як не забувають багато чого іншого, але не усвідомлюють до кінця. Досі йому здавалося, що в них усе ще попереду. Тепер ця думка, сповнена крижаним жахом, заступила й поглинула все; вона все повила тьмяним світлом і оголила, немов рентгенівський промінь, що, проникаючи крізь оболонку чарівності і привабливості життя, залишає тільки оголену схему і неминучість» [Ремарк 1974: 264].

Наростання туги, страху та жаху у просторі порівнюваних творів поглиблюються в екзистенціалі відчаю, який максимально унеможливлює подальше існування персонажів поставлених в умови Другої світової. Почуття відчаю, на переконання С.К'єркегора, пояснюється дуальною природою людини, яка постає єдністю вічного та тлінного, божественного та мирського, свободи та необхідності, пристрасним бажанням бути собою (утвердження істинного буття – Максим Колот) та пристрасним бажанням не бути собою (екзистенційна втеча у небуття, суїцид – Соломон) [Кьеркегор 1993: 255-258]. Філософ схильний вважати відчай смертельною хворобою індивідуального Я, адже той, хто впав у стан відчаю, стає хворим до смерті, себто робить перший крок до власного небуття [Кьеркегор 1993: 261].

У романі українського письменника відчай переживається персонажами як індивідуально: «зігнутий тупим відчаєм» [Багряний 2006: 70], «Ця безглузда думка зродилась із глибоко прихованого, невисловленого відчаю і була зовсім нелогічною» [Багряний 2006: 108], «Максим дивився на розхристану, збожеволілу від великого-великого відчаю матір і відчував своїм серцем справжній трагічний зміст усього цього» [Багряний 2006: 227], «тая напівскалічена людина робила останні зусилля, й не в силі допомогти їй, заломила руки й заридала в сінешніх дверях, на порозі – з відчаю, що не може раптом людині нічим допомогти...» [Багряний 2006: 358]; так і колективно: «вся ця колона, фантастична лавина відчаю» [Багряний 2006: 69], «помічені тавром відчаю прості, щирі обличчя» [Багряний 2006: 76], «вони ворушаться, мов щури, немов опановані екстазою доруйновування зруйнованого, дикою, розпачливою жадобою грабунку, жадобою з відчаю» [Багряний 2006: 87], «Огорнена відчаєм, колона бігла вчвал» [Багряний 2006: 259]. Відчай є водночас граничним поглибленням жаху та виходом за його межі; зберігаючи і посилюючи власну глибину та напругу, веде також до втрати жахом своєї гостроти. З іншого боку, у стані відчаю туга набуває глибинного характеру і вже не зникає при появі жаху. Персонажі, які поміщені в екзистенційну ситуацію відчаю, стають майже нечутливими до жаху, адже відчай є метаморфозою і туги, і жаху [Хамітов 2007: 37-38].

Відчай, супроводжуючись тугою, жахом та іншими негативними граничними екзистенціалами, посилюють емоційну забарвленість художнього життя героїв: «огорнула туга й відчай» [Багряний 2006: 109], «замість відчаю й тривоги» [Багряний 2006: 111], «безконечність, яка може й найсильніших увігнати в відчай та розпач» [Багряний 2006: 158-159], «після кількох діб тюрми, після голоду, жаху, безсоння, крайнього нервового напруження, сліз, відчаю...» [Багряний 2006: 230], «Максим раптом закипів несамовитим гнівом відчаю» [Багряний 2006: 285]. Проте надмірність фізичної та духовної напруги, безвихідність існування призводить до онтологічної маргіналізації відчаю, який трансформується в буттєвісну прострацію та апатію: «Це тривало досить довго. Потім артилерія перестала бити, але натомість клекіт скорострілів усе сильнішав. Максим лежав, підпливши водою, і помалу його огортав відчай, тупий відчай. Але потім його почала опановувати апатія» [Багряний 2006: 284], «Його огортав відчай… Потім відчай поволі почала заступати апатія...» [Багряний 2006: 334]. Відчай та апатична байдужість теж постають провісником небуття та каталізатором особистісної смерті: «Закричав безнадійно в відчаї і – вмер» [Багряний 2006: 335]. Однак відчай не тільки посилює онтологічну деструкцію, а й розкриває позитивно-зорієнтовані інтенції персонажів, почуття любові до ближнього: «опинившись за межею можливого, бурхнула з серця відчай потопаючої любови гураганом жахливої лайки» [Багряний 2006: 247], віри в людину: «– Вірю... – шепоче Максим уперто, затято, крізь сльози відчаю, боячись ту віру розгубити… Вірю!!. » [Багряний 2006: 343] та взаємодопомоги у випробуваннях долі: «З'явилася солідарність – солідарність відчаю: сильніші підтримували слабших, "брали їх на буксир", допомагали» [Багряний 2006: 237].

Відчай у «Часі жити і часі помирати», як і в романі І.Багряного, переживається персонажами як індивідуально: «сказав Гребер з відчаєм…» [Ремарк 1974: 33], «Гребер у відчаї озирнувся довкола» [Ремарк 1974: 82], «з відчаєм промовив» [Ремарк 1974: 97], так і колективно: «Кожен намагався відвоювати собі місце. З люттю і відчаєм вони витягували тих, які намагалися зачинити за собою двері» [Ремарк 1974: 47], «закривавленими руками у відчаї

розгрібають уламки і кличуть його…» [Ремарк 1974: 69], «Мені здається, що для своїх років ми надто багато знаємо про відчай» [Ремарк 1974: 287].

Екзистенціал відчаю, повсюдний емоційно-духовний стан, наповнює весь художній простір німецького роману. Він настільки глибоко вкорінюється у свідомість головного героя, що призводить до апатії та байдужості. Гребер спершу готовий змиритися із власною долею та неминучим відчаєм: «У нього було самопочуття людини, якій після довгого й заплутаного судового слідства нарешті оголосили вирок, але їй майже байдуже – винна вона чи виправдана. Все вже позаду, він сам цього прагнув, це й було те, що він хотів обміркувати під час відпустки. Тепер Гребер знав, що з ним: відчай від якого він більше не тікатиме» [Ремарк 1974: 152-153]. Відчай настільки емоційно проникливий, що не полишає навіть теплі романтичні стосунки молодих Елізабет та Ернста, забираючи сили боротися і жити далі: «Гребер і Елізабет дивилися одне на одного. Вони відчували те саме. Вони стояли посеред безлюдної площі й дивились одне на одного, і кожне з них відчувало страждання другого. Їм здавалося, що їх підхопила буря, але вони стояли непорушно. Відчай, від якого вони весь час тікали, здавалося, нарешті наздогнав їх, і вони побачили одне одного такими, якими скоро стануть. Гребер бачив самітню Елізабет на фабриці, в бомбосховищі або в якій-небудь кімнатці, де вона його чекає, майже не сподіваючись побачити, а вона бачила, як він іде назустріч небезпеці, щоб боротися за справу, в яку більше не вірить. Їх охопив відчай, і водночас накотилася хвиля невимовної ніжності; але вони знали, що досить лише здатися на її волю, і вона їх згубить. Вони були безсилі. Вони нічим не могли собі зарадити і мусили чекати, доки все минеться» [Ремарк 1974: 264-265]. Тимчасове емоційне затишшя, створене коханням, підсилює бажання далі іти дорогою життя, чинити опір зовнішньому злу світу, боротися із відчаєм, принесеним війною: «Перегодя він розплющив очі. В прозорому повітрі перед ним чітко простилалася площа. Він бачив величезну липу, що стояла перед розбитим будинком. Бомба її не пошкодила, і своїм стовбуром та зеленим гіллям вона, ніби велетенська випростана рука, тяглася від землі до білих хмар. Небо між хмарами було синє-синє. Все виблискувало і сяяло, немовби після дощу, у всьому почувалася сила і глибина. Це було саме життя, життя могутнє, чисте й природне, життя без запитань, суму і відчаю. У Гребера було таке враження, неначе він прокинувся від примарливого сну, життя затопило його, і в ньому все розчинилося. Це була ніби відповідь без слів, відповідь, яка не потребувала запитань, роздумів, яку він знав іще в ті ночі і дні, коли смерть торкала його своїм крилом, коли після судоми, заціпеніння і смертельного відчаю життя раптом знову вривалося в нього, немовби рятівний інстинкт, і заливало мозок гарячою хвилею» [Ремарк 1974: 153]. Проте порадам вчителя Польмана, що, незважаючи ні нащо, потрібно продовжувати вірити у світ і не втрачати сподівань на краще, адже «від відчаю завжди недалеко від чуда» [Ремарк 1974: 261] не судилося стати реальністю. Волею автора і логікою розвитку композиції роману відчай зрештою вбиває позитивно зорієнтовані метаграничні екзистенціали буття персонажів: «Він у відчаї. Жодної надії. І жодної віри» [Ремарк 1974: 308], руйнує примарні сподівання на особисту радість: «Маленьке особисте щастя тонуло в бездонній трясовині загального нещастя і відчаю» [Ремарк 1974: 310-311]. Найжахливіше те, що відчай стає домінуючою передумовою останньої межової ситуації – смерті: «Лише на передостанній стадії відчаю. Коли вже ні про що не хочеться думати. Але на останній стадії не допомагає нічого, тоді лишається тільки впасти» [Ремарк 1974: 287]. У цьому контексті слушним постає переконання М.Бердяєва, що людина, поставлена перед безоднею Ніщо, відчуває страх та відчай, причиною виникнення яких лежить у відділеності індивіда від вищого трансцендентального Начала – Бога [Бердяев 2003: 390].

Отже ми виявили значну насиченість текстів негативними екзистеціалами жаху і відчаю. Спільним є багатоаспектне побутування екзистенціалу відчаю у зіставлюваних творах. Екзистенціал жаху менш виражений у романі Е.М.Ремарка, ніж у творі І.Багряного. Типологічна спільність художнього буття персонажів коріниться в їх наднаціональній природі, властивій кожній людині, незалежно від етнічної приналежності чи воюючої сторони, що набувають загальнолюдського звучання. Екзистенційна наповненість порівнюваних текстів посилюється використанням різних стилістичних фігур, метафоризації, символічності та буттєвісної насиченості. Відмінності поетикальних структур зумовлені особливістю

ментальних матриць українського та німецького народів, індивідуальною рецепцією прозаїками подій війни.

Література

Багряний 2006: Багряний І.П. Вибрані твори / Іван Петрович Багряний. – Упоряд., автор передм. та приміток М.Балаклицький. – К. : Смолоскип, 2006. – 687 с.

Бердяев 2003: Бердяев Н. Диалектика божественного и человеческого / Николай Александрович Бердяев. – М. : АСТ; Харьков : Фолио, 2003. – 620 с.

Копилова 2008: Копилова С.В. Екзистенціали людського буття : автореф. дис... канд. філософ. наук : 09.00.03 / Світлана Володимирівна Копилова ; Запоріз. нац. ун-т. – Запоріжжя, 2008. – 16 с.

Кьеркегор 1993: Кьеркегор С. Страх и трепет / Сёрен Кьеркегор. – М. : Республика, 1993. – 383 с.

Разинов 1999: Разинов Ю.А. Понятия категории и экзистенциала в философии М.Хайдеггера / Ю.А.Разинов // Вестник Самарского государственного университета. – Самара : Изд-во «Самарский университет», 1999. –№1 (11). – С.57-67.

Ремарк 1974: Ремарк Е.М. Час жити і час помирати : Роман / Еріх Марія Ремарк ; Перекл. з нім. Ю.Петренко; Післям. З.Лібмана. – К. : Дніпро, 1974. – 328 с.

Хайдеггер 2001: Хайдеггер и восточная философия: поиски взаимодополнительности культур / Отв.ред. М.Я.Корнеев, Е.А.Торчинов. 2-е изд. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – 324 с.

Хайдеггер 2002: Хайдеггер М. Бытие и время / Мартин Хайдеггер ; [пер. с нем. В. В. Бибихина]. – СПб. : Наука, 2002. – 451 с.

Хамітов 2007: Хамітов Н.В., Крилова С.А Філософський словник. Людина і світ / Н.В.Хамітов, С.А.Крилова. – К. : КНТ : ЦНЛ, 2007. – 264 с.

Анализируются проблема применения экзистенциала как термина в сравнительных исследованиях. В статье очерчивается определения и классификация экзистенциалов. Рассматриваются особенности художественной реализации экзистенциалов ужаса и отчаяния в украинской и немецкой прозе о Второй мировой войне.

***Ключевые слова**: экзистенциализм, экзистенциал, граничная ситуация, ужас, отчаяние.*

ЮВІЛЕЙНІ ДАТИ

Микола Зиморя, проф. (Дрогобич)

Сутність життєвих проекцій Олександра Астаф'єва: ландшафт поетичної творчості

Це – людина широкого розмаху, невтомної енергії та плодотворного розмаїття зацікавлень. Йдеться про Олександра Астаф'єва – доктора філологічних наук, професора Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Його наукова діяльність різноманітна настільки, що її важко охопити стислими характеристиками. Наукова творчість мого побратима так само, як і праця в галузі поезії, прози, публіцистики, перекладу видається переконливим свідченням живого темпераменту, чутливості до різнорідних явищ. Невпинне прагнення до пізнання нового й творення чогось незвичного,– все це помітне в його дослідницьких пошуках, таких публікаціях, як: «На методологічних перехрестях» (2004), «Проблемне поле художньої форми» (2005), «Епічна подія як явище феноменологічної актуалізації», «Драма: структура і семантика дії», «Поетика – глосарій варіативності» (усі – 2007), «Лірика – домінанта підсвідомого» (2008), «Символіка, семантика і функція імен у художньому творі» (2009), «Сюжетно-семітичні трансформації авангарду» (2010), «Трансформація класичного тексту як наративна стратегія масової літератури» (2011) та ін.

Окрім значного внеску Олександра Астаф'єва в галузі літературознавства, критики, перекладознавства, українознавства, заслуговують на увагу його досягнення як поета. Він – автор цілої низки збірок, зокрема: «Листвяний дзвін» (вірші, поема, Львів, 1981), «Заручини» (Київ, 1988), «Слова, народжені снігами» (Ніжин, 1995), книг віршів, поем та перекладів

«Зблизька і на відстані» (Київ, 1996, 2-е вид. Ніжин, 1999); «На київськім столі» (Київ, 2005), «Близнюки мої, очі» (Київ, 2007), «Каталог речей», «Львів. До запитання» (обидві – Київ, 2008), «На березі неба»* (Київ, 2013). До слова, Олександр Астаф'єв – член Національної спілки письменників України (1998), Міжнародного Пен-Клубу (2008), лауреат літературних премій імені Бориса Грінченка (1995), Михайла Коцюбинського (2001), братів Богдана та Левка Лепких (2009).

Що характерне для поетичного слова Олександра Астаф'єва ? Як на мій погляд, впадає в око насамперед підпорядкованість кожної деталі розвиткові ідеї, логіка якої зримо перебуває «під опікою» творця. Така, сказати б, «контрольована» дикція (адресна орієнтація – «тобі», «ти», «я») не заважає йому поглиблювати простір для розгортання тієї чи іншої рефлексії з урахуванням результативного висновку на кшталт: «О *мить* спинись, прекрасна ти» (Й.-В.Гете). Ось, як це випливає з-під пера автора поезії «Прощавай, прощавай!»: «Прощавай, прощавай! У порошу доріг / Горобці відлітають, сміючись наостанку, / Їхній спів життєрадісний дзвінко проліг / В зміну дня й надвечір'я, і ночі й світанку. / Ще вбираю очима глибоку блакить, / Ще у груди вбираю повітря настрої, / І губами любові своєї святої / *Тобі* дякую лиш за присутності *мить*. / То дякую лиш за побачення день, / За усмішку, яку *ти* мені ненароком / Дарувала тоді, коли стомленим кроком / Я відходив за обрій, що листям шумить» (с.79).

Що ж, як відомо, всі стильові системи відрізняються одна від одної мірою імпровізації. Та стосовно нашої теми важливим постає те, що є спільним, а саме: по-перше, мову слід сприймати як світ, як адекватну картину дійсності, по-друге, усвідомлювати світ смислів як продовження фактичної дійсності, по-третє, зливати воєдино зображене із зображуваним. Йдеться , за влучною оцінкою Марії Моклиці, про «безумну енергію та порив до нової вражальності» з проекцією на барокову настроєність.

Олександр Астаф'єв аргументовано віднаходить певний семіотичний концепт – художній образ як зображене чи ширше – зображуване у ландшафтній тканині. Він реставрує предмет у його цілісності, об′єднує дані, що проступають через різні чуттєві канали зв′язку людини зі світом (зір, слух, запах, смак, дотик). Тут примітні такі поезії зі збірки «На березі неба», як «Вечірній пейзаж», «Дерева», «Вербовий дощ«, «Білі пні – п'єдестали печалі», «Червоне піано», «Я бачу, як гойдаються знамена», «Дощі», «Білі коні дерев» та ін. Митець вміло передає бентежний стан душі, віддзеркалює чистий візерунок художнього образу. Згадаймо медитацію від Павла Тичини: «Душа моя сонця намріяла». Прагну процитувати ще таку строфу з аналізованої книжки, оскільки вона мимоволі спроможна створити в уяві читача візію «прив'язки» до конкретизованих акцентів: «Цей холод уст і перлів білий стрій, / як присмак диких трав, як мед густий. / Так пахне ніч, коли течуть із неба / зірки, як молоко, навперебій». (с. 15).

Власне, поет не обходить те, що містить складові філософії життя. Звідси – виразна основа кожного опоетизованого образу, у т.ч. синтетичного, створеного за рахунок цілого комплексу чуттєвих сприймань, серед яких домінують зорові враження. Зрозуміло, не ведемо мову про «корову у вінку», яку перед Великоднем «урочисто» виганяють на пашу; водночас ґазда обсипає свяченим маком усе подвір'я – на щедре молоко! До речі, про зорові враження як концептуально вагомі моменти йдеться у дослідницькій праці Олександра Астаф'єва «Лірика української еміграції: еволюція стильових систем» (К., 1998. – С. 29).

Варто наголосити: автор поетичної збірки «На березі неба» завжди мав спонуку перекладати. Так, без сумніву, він збагатив українське письменство інтерпретаціями: з арабської, тобто переклади ліриків V – XVIII ст., із старонімецької та латини – пісні ваґантів і мінезингерів; зі старофранцузької – поезії провансальських трубадурів, з французької – твори Віктора Гюго, Гійома Аполлінера, Жака Превера, Рене Шара; з польської – «Кримські сонети» Адама Міцкевича та його балади, окремі твори Ярослава Івашкевича, Юліана Тувіма, Леопольда Стаффа, Кароля Войтили; з болгарської – вірші Пенчо Славейкова, Пейо Яворова, Деньо Денева; з білоруської – поетичні твори Янки Купали, Максима Богдановича, Алеся Рєзанова; з російської – лірику Володимира Соловйова, Анни Ахматової, Марини Цвєтаєвої,

* Олександр Астаф'єв. На березі неба. Вірші. – К.: Преса України, 2013. – 160 с.

Володимира Маяковського, Велемира Хлєбникова; з вірменської – Аревшата Авакяна та з інших мов. Зразки перекладацького мистецтва Олександра Астаф'єва друкувалися у журналі «Всесвіт», перекладних збірках окремих авторів, антологіях і хрестоматіях із зарубіжної літератури.

Зауважу: художній вжинок Олександра Астаф'єва певною мірою вже осмислений у статтях Семена Шаховського, Степана Крижанівського, Павла Сердюка, Ігоря Качуровського, Степана Реп'яха, Романа Кухаря, Ірини Дибко, Марії Моклиці, Мирослави Гнатюк, Зоряни Лановик, Мар'яни Лановик, М.Ткачука та ін. Цікавим видається твердження із статті професора Григорія Самойленка: «Поетичним творам Астаф'єва притаманні емоційна насиченість, самобутність художніх засобів, різноманітність форм. Як поет він еволюціонував від неоромантизму та імажинізму до експресіонізму й сюрреалізму». Ці рядки містяться на сторінках авторитетного видання – «Енциклопедії Сучасної України» (2001, т. 1, с. 759).

А стосовно витоків? Закроювати бесіду про життєву стежину Олександра Астафєва і легко, і важко. Так багато тут метафоричних знаків. Ось, приміром, один із них: він народився 10 серпня 1952 року на мисі Лазарєва Хабаровського краю, в сім'ї репресованих. За трагічних обставин загинув його батько. Після амністії мати з дев'ятимісячним сином повернулася в Борщівський район, що на Тернопіллі, де жила до заслання, і де проживали її батьки, насильно переселені в 1944 році з Польщі. Нині для сина діє дикція тривог, бо надійшла сумна вістка: 29 листопада 2014 року багатостраждальна жінка Катерина Деменчук відійшла із села Вовківці у кращі світи. Туди, де панують спокій та умиротворення, стан без кінця і початку, постійне і вічне. Їй, типовій українській жінці, довелося жити на найкрутіших віражах історії, у кількох країнах, і пройти, супроводжуваній стражданням, важкий шлях від природи та її космосу до Царства світлого... Без сумніву, ці акценти з її життєпису лягли очевидним знаком на становлення сина. Майбутній поет 1969 року закінчив Борщівську середню школу № 2, а відтак служив у війську. Спроба вступити у 1970 році до Київського університету не вдалася. Проте потужним образом для жадібного на знання юнака був вороний кінь. Той, який живе свободою руху. Хто знає, може, цей образ і вів його в країну чарівних мрій і все нових духовних запитів. Тих, якими снила мати-страдниця.

Катерина Деменчук (з дому Степана Онищака) народилася 16 квітня 1928 року у селі Дуброва Любачівського повіту Жешівського (а тоді ще Львівського) воєводства, тепер – Польща. Батько, Степан Онищак (1902 – 1982) – українець, був простим хліборобом, мати Ганна – дому Млодзінська (1905 – 1988), полька, донька війта цього села, була домогосподаркою. У 1938 – 1942 Катерина навчалася в польській початковій школі, яку закінчила з похвальною грамотою. До останньої миті свого життя згадувала поіменно своїх учителів – Катерину Аргасінську і її чоловіка Едмунта, однокласників, Болєка Курнагу, Владислава Михальця, Яся Кутербаха, Ганну Мозіль, Катерину Білецьку, Ганну Гнатишин, Лайку Ябрум і Фрейду Янкель. Шкодувала, двох останніх, єврейок, у 1941 році розстріляли німецькі нацисти. Читала напам'ять вірші Адама Міцкевича і Юліуша Словацького. Нарікала, що через війну не змогла закінчити середньої школи в Любачеві.

Переповідала топографію села: за 5 – 6 кілометрів за Любачевом, у напрямку до сіл Лукавець і Великі Очі розташовувалося їхнє село Дуброва: перша вулиця справа, називался Курнаги, тут жили поляки, біля 30 хат, далі – Михальці, 9 хат, зліва – вулиця Мудрих (12 хат), ще далі – Васів (від прізвища Васьо), 15 хат. Поіменно згадувала всіх мешканців, працівників гміни, клубу і школи, настоятеля церкви.

У лютому-березні 1945 року всю українсько-польську родину Онищаків – Степана Онищака (його рідну сестру Єву, братів Дмитра та Михайла) і Ганни Онищак (її братів Петра і Якуба, сестер Юлію і Пелагію) російські війська вигнали із села, вони вже ніколи не змогли разом зібратися за родинним столом, засвідчити одне одному духовну близькість і любов: одні опинилися у Німеччині, інші у Франції, ще інші у Польщі, але уже в інших містах і селах.

Степана Онищака з дружиною Ганною і шістьмома дітьми (Катерина – 1928, найстарша; окрім неї – Михайло, 1930 – 1985; Марія, 1930; Єва, 1936; Дмитро (1939 – 1992), Іван (1943 – 2013) переселили до села Вовківці. Згадувала родини, які разом з ними були депортовані до Вовковець: сім'ї Василя Приведи, Василя Злонкевича, Андрія Кінчила, Івана Сидора, Дмитра

Леонтовича, Федора Кузика, Катерини Козій, Івана Вороного, Семена Соколовського, Михайла Лижника, Івана Галущака, Івана Хіти, Василя Гамівки, Івана Маслянки, Івана Бундза, Івана Сисака та ін. З цієї польської еміграції вже майже нікого не залишилося в живих: прощалися з нею їхні діти і внуки.

Тут, у Вовківцях, народився наймолодший брат Катерини – Василь (1946-2012). Працювала ланковою у колгоспі. У 1949 році за збирання колосків на колгоспному полі Катерину Онищак заарештували і засудили на 8 років. Покарання відбувала у Свердловській області, де працювала на лісозаводі. Це ж про неї син писав: «Десять років на лісовалі, / з пилою у руці, / скільки дерев упало – / зашелестіло папером, / та забракло його / навіть для листа до родини, / щоб сказати єдине: / «Я міцніша за дерево». / Хотілося їсти – і їла сніг, / гризла траву, / замерзлу з опилками, / а додому вернулася – / згадала сніг / і траву, замерзлу з опилками. / І заплакала з горя, / і плакало немовля в сповитку, / і плакала вся родина, / і сльози трояндами ставали».

Згодом її відправили на примусові роботи на мис Лазарєва Хабаровського краю, нині Російська Федерація. В'язні утілювали в життя один із «грандіозних» сталінських проектів – будівництво тунелю через Нівельську затоку, де за різними підрахунками загинуло від 100 000 до 600 000 осіб. Тут вийшла заміж за в'язня – Григорія Астаф'єва, талановитого російського музиканта, тут народився син Олександр. Після смерті Сталіна оголосили амністію, і вони з чоловіком вирішили переїхати в Україну. 13 червня 1953 року, під час переїзду пароплавом «Микола Гоголь» від Богородського до Хабаровська, біля поселення Застрєлкіно її чоловіка вбили вуркагани – вдарили ножем і викинули за борт пароплава.

Згорьована молода мати повернулася до рідногосела Вовківці з дев'ятимісячним дитям. Тут працювала на залізниці. У 1956 році вийшла заміж за Олексу Деменчука, колишнього члена ОУН, засудженого на 20 років таборів. Він щойно повернувся з Норильська, де відбував покарання на шахтах. У 1958 році народилася донька Надія. Все життя працювала на фермі (згадаймо рядки з вірша її сина: «А день, мов згорток манускрипту, / ще снить пустелей килимами, / бичачі голови Єгипту / стоять в дозорі коло мами»). Біля цих «бичачих голів» збігло майже 40 років. 12 березня 1989 року помер, зломлений каторгою, її чоловік Олекса Деменчук. Його поховали на сільському цвинтарі і біля нього залишили місце для неї. Вона повторювала відтоді (цитую за віршем Олександра «На цвинтарі»): «Боже, порятуй нас від розлуки / і в земному світі, і в небесних обителях. / Хочу, щоб із чоловіком / Мене поруч похоронили – / Яке блаженство лежати по сусідству в могилі!»

Тепер вони лежать разом, щодня сонце нахиляється над ними, щоб наповнити любов'ю чашу їхнього недожитого на землі життя. Зима в'їжджає в сині ворота, птахи співають, сівши на віти. Судомно малює олівець вечора печаль, зодягнуту у плаття цифр тих людей, які лежать тут поряд, і місцеві, і переселені з Польщі. Їх тут єднає духовна близькість і мислена присутність, братська любов і потреба досягнути бажаного стану гармонії на небесах.

Катерина Онищак залишила після себе 2 дітей – сина Олександра та доньку Надію. Все вище і все стрімкіше здіймаються її внуки, їх зосталося четверо, серед них – Анатолій Дністровий, відомий письменник і культуролог і Леся Кушнір, знаний в Україні і за кордоном економіст. Ідуть навздогін за мрією Катерини Онищак її 7 правнуків, найстаршій Марті 1 січня 2015 року виповнилося 15 років, а наймолодшому Маркові незабаром буде три роки. Справді, єдиним усе зв'язано у природі.

Про драматичну долю і поневіряння Катерини Онищак у 2008 році знято документальний фільм «Три колоски» (режисер – Сергій Цимбал, постановник – Олег Криштопа), його час від часу демонструють на каналі УТ-1. Над вінками на її могилі тече просинь, мерехтить коралами невловимих зірок, струмує у невідому даль, у недосяжні сфери, у димку легенд. В синіх очах небес застигла думка, сповита мовчанням, у ній живе пам'ять про минуле важке життя Катерини Онищак і багатьох стражденних жінок. Каменю вічна печаль і всі в чорному. Сороковуст: хай ці слова ляжуть китицею на її могилу…

Що ж, мати полишила синові безцінний маєток – духовний заповіт. Його утверджує Олександр Астаф’єв – один із активних учасників літературного процесу в Україні, власне, за сучасних умов, коли Шевченковій Вітчизні випала нечувано складна доба, що в’яже час

переживань, а далі – настане неодмінно доба звершень… Допитливому читачеві неважко розпізнати того носія, хто ще чотири пори року тому уособлював риси «мурашиного імператора», обліпленого золотими прикрасами й окресленого на сторінках збірки «На березі неба»…

Так, на Олександра Астаф'єва чекають нові покоси на словесній ниві. Вони ще зарясніють, бо він постійно живе прагненнями примножити культуру рідного народу…

Ольга Слоньовська, доц. (Івано-Франківськ)

Володимиру Качкану – 75!

(щоденне подвижництво Володимира Качкана)

«Я відстань відстанню пригорну до тепла»

У наш час, мабуть, уже навіть у найприскіпливішого песиміста у світі не викликає сумніву: Україна надзвичайно врожайна на таланти. Чи причиною цього явища є феноменально родючі українські ґрунти, чи, за Іваном Франком, «дух, що тіло рве до бою» – невситима потреба метафізичної душі нації зберегти себе в екстремально несприятливих історичних ситуаціях, чи це прояв внутрішнього аристократизму народу, який є улюбленцем Божим, а тому й випробовується Господом на міцність і силу щоденно, а за витримані випробування й нагороджується відповідно, – ніхто не знає. Відомо тільки, що в найпрестижніших ВНЗ Європи й Америки професор чи академік як не єврей, то українець. І якщо й досі Україна з причини багатолітньої своєї бездержавності й штучного відсунення то на периферію Польщі, то Росії не має жодного нобелівського лауреата, то це ще нічого не значить: половина удостоєних Нобеля або родом з України, або були чи є пагонами з українського коріння могутнього дерева батьків, дідів або прадідів. Дивні діла Твої, Господи!..

Та ця інформація так, для наведення загальних контурів стану справ і для вступу. Конкретно хочеться сказати про подвижника, невтомного вченого, працелюбство якого межує з дивовижною фізичною здатністю вергати брили, дослідника нашої безмежної пустелі минулого, де в гарячих пісках й досі зберігаються такі шедеври, перед якими торопіє світ, – Володимира Атаназійовича Качкана. І йдеться не про знахідки матеріальні: не про золоті злитки, саркофаги і мумії, якими й нині приголомшує відкривачів Сахара, а про вічно живі й спонукаючі нащадків до наслідування пориви духу кращих синів і дочок України. Кожного разу, коли розгортаю одну з кількох фундаментальних книг Володимира Качкана «Хай святиться ім'я твоє», подумки кажу собі: «Це неможливо: скільки опрацювати, перегорнути в архівах, переосмислити, не збитися на загальні фрази, вибрати найдоцільніше й найважливіше. Тут роками цілі наукові установи не дали б ради! Це непосильний труд. Ця людина одержима працею! На таких у всі віки трималася справжня наука...»

Моє перше особисте знайомство з Володимиром Атаназійовичем відбулося років десять-дванадцять тому. З першої зустрічі вразило розумне, аристократичне обличчя, чіткий бездоганний профіль, гострі очі, в яких світився високий інтелект з ледь вловимою іскрою тієї галицької насмішкуватості, яка завжди допомагає нашим талановитим краянам найбільші випробування сприймати трішечки іронічно. Тоді, в середині дев'яностих, Володимира Качкана запросили з Києва в Івано-Франківськ, наобіцявши золоті гори. Чи вірив він у реалізацію цих обіцянок високих можновладців? Лукавинка в очах видавала: ні. Інша річ, що напрацювавшись до сьомого поту у столичних вишах і збагнувши, що адміністративна робота вимотує, та достойного сліду залишити по собі не дає, спрагло забажав додому, в рідну Малу Батьківщину, де міг, нарешті, всього себе присвятити науці, улюбленій справі, де ще можна було надолужити те, що в радянські часи робити не дозволялося категорично, а згодом хоч офіційно вже й не

перечили, та так навантажували обов'язками то заступника з наукової роботи декана, то заступника директора інституту, що й вгору глянути не було коли.

Кажуть, античний титан тримав небо на плечах, поки ногами впирався в рідну землю. У казках, щоб перемогти ворога, герой набирає в чоботи рідної землі й завжди відповідає супротивникові, що на своїй землі стоїть. Цілюща, життєдайна сила Галицького П'ємонту подесятерила потугу творчості Володимира Качкана. Хоч і до цього часу він мав чим похвалитися: натхненний доробок у журналістиці, відкриття імен таких нині відомих талантів, як Оксана й Ігор Білозіри, Василь Зінкевич, Павло Дворський, Христина Фіцалович, Михайло Сливоцький, Михайло Кривень, десятки книг, сотні наукових публікацій, чудових виступів, високо оцінені спеціалістами наукові монографії, а критиками – поетичні збірки, та саме Івано-Франківськ надихнув нашого краянина на монументальну працю його життя – історію української літератури та культури в персоналіях. Скільки буде томів цієї книги, поки вона виллється в монолітну багаторічну працю, один Бог відає, але задум геніальний, і робота не стоїть на місці (то в невдах і ледарів не стоїть на місці час, у трударів і самородків – робота).

А коли архіви й щоденний труд в Медичній академії, де Володимир Качкан очолює кафедру українознавства й де на його лекції студенти йдуть, як по свячену воду, адже майбутній лікар мусить бути не просто рятувальником від хвороб і мук, а ще й високодуховною особистістю, здатною усвідомлювати, якого народу він жива гілка і якій нації зобов'язаний завдячувати й гостротою свого розуму, й майстерністю рук, висотують дорешти, вчений завжди має нагоду почерпнути животворящі сили з тих найкращих у світі сільських місцинах, де народився й виріс. Рибне, звідки родом батько, й Павельче, звідки мама, завжди готові приготувати цілющий напій кришталевого повітря для свого струдженого сина, зачарувати знайомими з дитинства й такими несподівано ніби наново відкритими дивними краєвидами, війнути запахом білої черемхи чи достиглої малини, одухотворити спогадами, утвердити у думці: ми, українці, тут жили тисячі років і житимемо ще тисячі, і ніякому самовпевненому зайді чи хитрому перевертню не віддамо ні цю райську красу, ні свої чорноземи, ні могили батьків, ні живі, ні навіть зруйновані кадебістами села та храми, ні мову, ні своє право в скорому майбутньому бути чільним народом на планеті.

Минуле батьків і цілого роду, що не ламав присяги і не кривив душею (дід був війтом, заможним господарем, не здатним на компроміси, за що й поплатився життям, яке забрали в нього ковпаківці в кривавому сорок четвертому; тітка Маруся, зв'язкова сотеннного УПА, яка маленькому хлопчикові старалася розповісти, що таке Україна і чому вимагає самопожертви доти, доки не стане соборною і самостійною), органічно підсилило Богом даний Володимирові Качканові талант. Його патріотизм природний і глибинний, бо це не тільки вишиванка, яка, до речі, дуже й дуже личить Володимиру Атаназійовичу, не тільки сповідування звичаїв і обрядів рідного народу (бачила, які одухотворені, просвітлілі обличчя були в пана Володимира та його дружини Ольги в церкві під час Всенощної на Великдень), не тільки вишукана й чиста українська мова, не тільки стиль поведінки, уклад життя, а й глибинна потреба бути зі своїм народом в горі й радості й говорити від імені народу правду, якою б тяжкою вона не була.

Гортаю нову поетичну книжку В.Качкана «Вогонь твоїх очей» – і дивуюся великій кількості справжніх поетичних знахідок: «пізньовечірнім храмом» постає літня ніч, коли з-поміж хмар витикається місяць-молодик, обнімаються молоді коні в білих туманах, тривожиться через роки серце за тією коханою, яка була «посутньою», бо одною-єдиною на все життя, для розуміння, відчування, навіть осягнення якої в митця свої привілеї («Навіщо мені окуляри – я бачу тебе тілом»), а перед огромом зоряного Всесвіту чи залитого сонячним промінням, золотого-золотого і вічного в порівнянні з людським життям, «стоїть, як сірничок, мала людина», яка, попри всі випробування й життєві втрати, «дякує долі, що ходить повз неї», і в молитві просить хоч найважчого, та водночас і найважливішого гарту: «Покарай мене, Боже, любов'ю... / Возроди мене, Боже , любов'ю, / Над любов'ю – любов вознеси...»

Відомий в Україні та за її межами вчений, доктор філологічних наук, академік Академії Наук Вищої школи України, громадсько-культурний і просвітницький діяч, талановитий письменник Володимир Атаназійович Качкан нагороджений Міжнародною премією імені Воляників-Швабінських (США), Республіканською премією імені Братів Лепких,

Американським Біологічним Інститутом відзначений Золотою медаллю за визначні досягнення в галузі українознавства, за плідні труди протягом короткого часу став лауреатом літературно-мистецьких премій імені Івана Франка, імені Василя Стефаника, академічної премії в галузі науки і техніки імені Ярослава Мудрого. Але це земні нагороди. Найвища небесна нагорода Володимира Качкана – це дана Богом висока працездатність, гострий розум, непересічний талант, справжня людяність, щира доброзичливість і вроджене вміння дивитися на світ оптимістично й упевнено.

Ювіляр відсвяткує дату, подякує друзям, прийме квіти і побажання. Це буде гарний день підбиття підсумків. День, коли Велика Людина переводить подих, дає собі короткий відпочинок, щоб назавтра знову приступити до виснажливої, але такої дорогої, бо улюбленої, праці, яка вже зачекалася, яка не стоїть на місці.

Ганна Карась, проф. (Івано-Франківськ)

Персоналії української музичної культури в науковому доробку Володимира Качкана: причинки до студії

Надзвичайно суперечлива соціальнокультурна та гуманітарна сьогоднішня ситуація в Україні загострює пошуки науковців виходу з неї. Як підкреслює В. Сабадуха, «проблеми, перед якими опинилася українська нація, не можуть бути розв'язані в межах традиційних ідеологій, тому що вони вичерпали свій конструктивний потенціал – *потрібна нова ідеологія*» [33, с.24]. Як один із варіантів автор пропонує персоналізм як *українську державну ідеологію* [33]. Персоналізм (від лат. persona – особистість) – один із напрямів у європейській філософії, який визнає особистість як творчу первинну дійсність і вищу духовну цінність. При цьому варто звернути увагу на філософські дослідження у діаспорі, особливість яких полягає в тому, що майже всі представники наукового потенціалу її зосереджують увагу на розгляді передусім національних особливостей розвитку філософії взагалі й української зокрема, виходячи при цьому на аналіз національного характеру, досліджуючи вплив його на формування духовної культури народу. До таких учених, які довгий час жили і творили за межами України, належить Олександр Кульчицький (1895 – 1980). Постать цього українського філософа є «символом єднання української персоналістської традиції із загально-європейським цивілізаційним дискурсом», оскільки його філософські засади мають спорідненість із французьким персоналізмом в особі його фундатора Е. Муньє [1, с.94 – 95]. Останній «повернув європейську філософську думку обличчям до особи як феномена культури, як свідомого суб'єкта історії, який має почуття соціальної і моральної відповідальності, гідність і право суверенного громадянина» [1, с.94]. Основним джерелом філософування О. Кульчицького переважно були погляди І. Канта та Г. Сковороди, глибоке осмислення історії і культури України, де він прагнув витлумачувати суть людської особи з огляду на її походження, прагнення і самоутвердження, що дає підстави кваліфікувати його погляди як український персоналізм. Історію і теорію його О. Кульчицький знав досконало, присвятивши спеціальне дослідження [28]. Отже, основну увагу у своїх працях О. Кульчицький звертає на проблеми української людини, української духовності. Добре знаючи культуру й історію України, він прагнув пояснити суть людської особи, її походження, самозвершення і призначення. Як зазначає А. Карась, пошуки філософської концепції людини привели вченого до переконання у персоналізмі як адекватному методі усвідомлення людської суті взагалі [4, с. 10]. Т. Гончарук підкреслює: «З персоналістського підходу випливає висновок, що сутність людини зобов'язує її здійснити «експансію» у світ, світ трансцендентний, вічний і божественний, цим самим відкриваючи перед собою своє покликання і реалізуючись через втілення вартостей духу. Проте така експансія людини повинна, з одного боку, мати певні межі, а з другого – не бути пригніченою, як це, на думку О. Кульчицького, трапилося з українцями» [2]. Культуроморфічні чинники формування психічного життя української людини О. Кульчицький виводив із

«європейського культурного кола», сфери західної духовності як «межового» між європейським Заходом та азійським Сходом. Р. Вербова справедливо підкреслює: «Прозірливим є окреслення О. Кульчицьким європейської та загальноцивілізаційної місії українства в умовах сучасної кризи західної спільноти, яка полягає в тому, що пізно ступивши на арену світової історії, воно має змогу поєднати найкращі духовні засади й тенденції західної духовності з азійською споглядальністю й настановою на внутрішню самість людини» [1, с. 95].

Оскільки в центрі уваги наукових зацікавлень відомого ученого Володимира Качкана – персона як така, для аналізу його праць варто застосувати ідеї персоналізму. Хоч коло наукових інтересів дослідника широке – історія і теорія української літератури, фольклористика, історичне й літературне краєзнавство, культурологія, пресологія; – саме Володимир Качкан є одним з утверджувачів в українознавстві *авторського наукового напряму* – школи українського енциклопедичного персоналієзнавства, «де через синтез документального, чисто біографічного, з авторським аналітико-оціночним, нерідко філософсько-публіцистичним або й художнім інтерпре-туванням граней життєдіяльності, критичним вкрапленням літературно-мистецтво-мовознавців, істориків та філософів, фольклористів та етнографів у сув'язі з рукописним фрагментом, цікавим фотоілюстративним компонент-том витворює своєрідний портрет-панораму» [6, с.7 – 8].

Основними у цьому напрямі є монографічні серіали: двотомник «Українське народознавство в іменах» [14;15], десятитомник «Хай святиться ім'я твоє. Історія української літератури і культури в персоналіях» [17 – 25], «Нариси історії української культури в персоналіях» [10], багатотомне видання «Віщі знаки думки, серця і руки: Антологія українського автографа» [6;7] та «Постаті» [11;12].

Зважаючи на те, що постаті діячів української музичної культури в науковому доробку Володимира Качкана ще не були предметом розгляду, ця обставина стало причиною до студій і *метою нашої розвідки.*

Постаті діячів української музичної культури у доробку Володимира Качкана можна класифікувати за напрямами їх діяльності: фольклористи, композитори, виконавці (співаки, інструменталісти), диригенти, майстри виготовлення народних інструментів, музикознавці. Особливо близькими автору є сучасники, з якими він добре знайомий особисто і творчість яких знає безпосередньо. Мабуть, жодна важлива мистецька подія в краї не відбувається без участі В. Качкана, де учений уважно вслухається у кожен звук дійства, аналізує почуте, а згодом перетоплює його у нарисах-портретах. Разом з тим слід наголосити, що саме завдяки Володимиру Качкану до наукового обігу було введено ряд призабутих постатей XIX – XX ст.

Насамперед учений привертає увагу до *фольклорних студій*, зокрема запису українських народних пісень, письменниками, діячами української культури, фольклористами Григорієм Ількевичем (1803 – 1841) [15, с.21 – 25], Анатолієм Свидницьким (1834 – 1871) [20, с.12 – 21], Михайлом Максимовичем (1804 – 1873) [15, с.26 – 38], Мелітоном Бучинським (1847 – 1903) [15, с.63 – 71], Михайлом Павликом (1853 – 1915) [20, с.46 – 50; 10, с.148 – 154; 15, с.82 – 94], Миколою Сумцовим (1854 – 1922) [15, с.85 – 108], Михайлом Пачовським (1861 – 1933) [15, с.132 – 136], Володимиром Шухевичем (1849 – 1915) [14, с.107 – 114], Осипом Маковеєм (1867 – 1925) [15, с.137 – 143],], Борисом Грінченком (1863 – 1910) [14, с.178 – 187], Володимиром Гнатюком (1871 – 1926) [10, с. 197 – 203], друкує рецензію В. Гнатюка на збірку «Народних кельтських, німецьких, романських пісень» Е. Порембовича» [10, с.204 – 206]. Аналізуючи творчість Івана Франка, В. Качкан привертає увагу до ролі народної пісні в поезії Каменяра, до його дослідів на полі фольклорно-етнографічної науки, на втіленні поезії Франка в музичних творах українських композиторів [19, с.68 – 69]. Варто наголосити, що питання «Михайло Павлик і уснопоетична народна творчість» стала предметом кандидатської дисертації В. Качкана [9], спонукала до видання збірки народних пісень у записах М. Павлика [29]. Під упорядкуванням В. Качкана світ побачила також збірка народних пісень в записах Осипа Маковея [30].

Особливо виокремлюються есеї В. Качкана про *творців пісень Українських січових стрільців* – Лева Лепкого (1888 – 1971) [20, с.215 – 235; 10, с.125 – 136; 11, с.509 – 528], Романа Купчинського (1894 – 1976)[20, с.258 – 279; 10, с.351 – 362; 11, с.489–508], в яких осмислюється

культуроцентрична роль митців у творенні новотворів ХХ ст., вперше введено в науковий обіг маловідомі джерела, у т. ч. з діаспори.

Художньо-документальні повісті, портрети та есеї, присвячені митцям, Володимир Качкан друкує при кінці 1980-х. Тоді в орбіту його творчого пера потрапляють співаки Анатолій Мокренко [5], Михайло Сливоцький [8], Василь Зінкевич [13, с.8 – 14], Любов Клопотовська [13, с.71 – 81], Оксана та Ігор Білозори [13, с.94 – 105], фольклористка Настя Присяжнюк [8; 13, с.164 – 190]. При кінці 2000-х років дослідник публікує літературно-документальну повість «Хлопці, як соколи…» про відомий гурт «Соколи», який у перші роки незалежності України, активно прияв духовному відродженню, гордо підносив українську стрілецьку та повстанську пісню [26].

У пантеоні *величних постатей*, яким В. Качкан присвятив двотомник студій, есіїв, сильветок та рефлексій, висвітлено такі особистості як фольклорист, композитор і хореограф Василь Верховинець [11, с.30 – 35], диригент, Герой України Анатолій Авдієвський [12, с.485 – 501], діячі музичної культури Галина та Любомир Грабці [11, с.36 – 42], співаки Анатолій Мокренко [11, с.296 – 335], Ніна Матвієнко [12, с. 608 – 630], Михайло Сливоцький [12, с.676 – 681], Іван Мацялко [11, с.83–102], Павло Дворський [12, с.530 – 543], Любов Клопотовська-Ріхтер [11, с.273 – 284], Марія Шалайкевич [11, с.422 – 440], Михайло Кривень [12, с.574 – 578], Богдан Кучер [12, с.579 – 583], композитор Ігор Білозір [12, с.24 – 35], бандурист Володимир Перепелюк [12, с.294 – 306], майстри музичних інструментів брати Мартищуки [12, с.592–607], диригент Володимир Савчук [12, с.654 – 658], скрипаль-віртуоз Петро Терпелюк [11, с.377 – 384], співачка, народна артистка України Христина Фіцалович [11, с.391 – 396], фольклорист, доктор мистецтвознавства Іван Хланта [11, с. 397 – 408].

У п’ятому томі десятитомної серії «Хай святиться ім’я твоє. Історія української літератури і культури в персоналіях» науковець подає портрет композитора, диригента і музично-громадського діяча Анатоля Вахнянина (1841 – 1893) [21, с.13 – 29] в контексті творення української культури, у т. ч. музичної, не тільки на теренах Галичини, але й за її межами (Відень, Прага). Мова, зокрема, йде про церкву св. Варвари та діяльність студентського товариства «Січ» у Відні. У цьому томі знаходимо нарис про диригента, фольклориста, композитора і хореографа Василя Верховинця [21, с.198 – 203].

Серію портретів митців продовжує ще одна серія, започаткована В. Качканом, – «Віщі знаки думки, серця і руки. Антологія українського автографа». Нариси в цьому унікальному виданні збагачені автографами героїв, їхніми світлинами, копіями документів, відгуками і спогадами, партитурами, що власне творить інтелектуальний автограф особистості. Привертають увагу портрети диригентів Богдана Волосянка [6, с.48 – 60], Василя Гайдука [6, с.61 – 67], Івана Сльоти [6, с.568 – 587], Петра Чоловського [6, с.726 – 736], композиторів Івана Фіцаловича [6, с.651–665], Богдана Шиптура [6, с.737 – 747], Богдана Юрківа [7, с. 772 – 787], співачки, народної артистки України Христини Фіцалович [6, с.666 – 679], піаніста Романа Савицького та його сина, музикознавця Романа Савицького-молодшого [7, с.667 – 688], скрипальки Галини Грабець та її сина, музичного педагога Любомира Грабця [6, с.68–75], фольклористів Миколи Дмитренка [6, с.134 – 149], Олекси Ошуркевича [6, с.367 – 381], Івана Хланти [6, с.680 – 693], співачки і фольклористки Насті Присяжнюк [7, с.644–666], музикознавця Валентини Кузик [7, с.299 – 306], бандуристки Віолетти Дутчак [6, с.150 – 161], скрипаля-віртуоза Петра Терпелюка [6, с.597 – 606], співаків Анатолія Мокренка [7, с.389 – 418], Івана та Михайла Мацялків [7, с.346 – 388], Богдана Кучера [6, с.235 – 243], Зої Слободян [6, с.553 – 567], Любові Клопотовської [7, с.260 – 284], Олеся Семчука [7, с.689 – 702], Марії Шалайкевич [7, с.758 – 771], акордеоніста Мирона Черепанина [6, с.694 – 708], керівника духових оркестрів Романа Якимця [7, с.788 – 796].

В. Качкан розглядає постаті діячів музичної культури крізь призму персоналізму – тобто готовності її до дії під контролем духовних вартостей і самопізнання. Портрет «Маестро», який присвячений Герою України, лауреату Державної премії України імені Т. Шевченка, визначному диригенту і композитору, керівнику уславленого, всесвітньовідомого Національного заслуженого академічного народного хору імені Г. Г. Верьовки Анатолію Авдієвському, передає творчі пошуки митця, проникнення його в скарбницю народнопісенної

стихії, усе те, що «становить душевно-духовний капітал народної пісні» [12, с.488]. Портрет відомого співака, лауреата Шевченківської премії Анатолія Мокренка під промовистою назвою «Орфей із тернівських садів» пройнятий його повагою до свого родоводу та його історії, любов'ю до рідного краю, народної творчості: «Народні пісня – моя мистецька мати» [11, с.316], вдячністю до педагогів, прагненням пізнання і самовдосконалення. Сильветка «Співанками мене мати виколисала» про заслуженого діяча мистецтв України, співака Михайла Сливоцького передає пієтет митця до пісні, адже з дитинства серцем відчував, що найніжніші, найулюбленіші слова, найтонші порухи людської душі – у пісні [12, с.678]. Постать відомого скрипаля, народного артиста України Петра Терпелюка розкривається крізь призму глибокої закоріненості у народну музичну творчість, яка була невичерпним джерелом натхнення для митця. Домінантою творчого життя народної артистки України Христини Фіцалович була сцена, де її приваблював історичний матеріал, «ролі, що давали реальну можливість розкрити духовність історичних постатей, їх оптимізм, віру у велику правду народу» [11, с.393]. Обдарування актриси яскраво розкрилося в «музичних» ролях. У мистецтві Х. Фіцалович завжди прагнула «до першо-джерельної чистоти» [11, с.395]. У нарисі про доктора мистецтвознавства Івана Хланту, творче життя якого сповнене любові до рідної пісні, музики та української культури, В. Качкан виокремлює заслуги ученого у записуванні, вивченні та публікації духовних пісень, підкреслює, що «сама доля обрала І. Хланту для високого покликання – бути спадкоємцем і провідником ідей духовних цінностей нашого народу, збирати їх, публікувати й ділитися зі своїми співвітчизниками усвідомленням значущості й славетності вікових національних спадків» [11, с.402]. У діяльності гурту «Ватра» його керівник, композитор Ігор Білозір, – сповідував один напрям – «до глибинних народних джерел, до високого змісту, до чистої, як сльоза, правди пережитого народом» [12, с.29]. Народний артист України, співак і композитор Павло Дворський (нарис «Боянова пісня») так висловлює своє творче кредо: «Відчуваю потребу, хочу у нових своїх піснях побільше торкати живі проблеми, аби людина філософськи замислювалася, ставала добрішою, щоби у неї піднімався емоційний стан, щоб задумувалася частіше над тим, хто вона, звідки, що чинить і що могла б і мала б робити» [12, с.583]. Діяльність народного артиста України Івана Мацялка та гурту «Соколи» інтерпретована В. Качканом крізь призму Божої благодаті для України: «І тепер, коли Божа веселка пов'язала їх оцим українським духовно-патріотичним перевеслом, то і йдуть у супрязі на муки творчих пошуків, на мости мистецьких відкриттів» [11, с.85]. Високе небо галицької пісні учений представляє постаттю співачки-фольклористки Любові Клопотовської-Ріхтер. Характеризуючи видану збірку галицьких народних пісень з репертуару і в записах Л. Клопотовської, В. Качкан констатує, що мрія фольклориста і виконавиці збулися: «У великому снопі української духовної культури в'яжуться перевеслом її ваговиті стебла, у волотті яких – тугозерна українська пісня» [11, с.284]. Заслуженого журналіста України, автора-виконавця Богдана Кучера, чиє слово і пісня повсякчас линуть в авторських радіопрограмах обласного радіо, у концертах і фестивалях, болить доля України, її культури. Його роздуми суголосні теорії персоналізму: «Ідея. Національна ідея. Вона животворить. Це дух. Без неї не було б України. Ні вчора, ні сьогодні, ні завтра не було б. Вервиця поколінь. Ось вона ідея… Особа – це вицвіт історії. Немає вищої мети, як вироблення особи. Особа несе в собі живий дух – відбиток Духу» [12, с.581].

Аналіз використаної В. Качканом літератури та джерел при написанні нарисів засвідчує їх обшири. Це не тільки українські видання, але й діаспорні та особливо цінні архівні матеріали. Вони стверджують глибоку обізнаність науковця із музикознавчими працями українських та діаспорних авторів. Широкий їх перелік у більшості нарисів слугує базою для подальших поглиблених студій з означеного напрямку.

Велику увагу приділяє В. Качкан *епістолярію* видатних діячів української культури, особливо Богдана Лепкого, який виданий окремим виданням [3] та частково у вибраному [22; 23]. Збагачують історію української музичної культури листи до Б. Лепкого композиторів Миколи Лисенка, Станіслава Людкевича, Василя Барвінського, Анатолія Вахнянина, Бориса Кудрика, поета Романа Купчинського, співаків Соломії Крушельницької, Модеста Менцинського [22, с.87 – 88,131, 136 – 138, 144; 23, с.55, 172, 174 – 175]. Серед антології одного

листа знаходимо листи співака Михайло Голинського з Канади [23, с.88], композиторів Миколи Лисенка [23, с.184–185], Віктора Матюка [24, с.14 – 15], Дениса Січинського [24, с.68 – 70], Пилипа Козицького[23, с.157], Кирила Стеценка [24, с.80], музикознавця Філарета Колесси [23, с.158 – 159], бандуриста і композитора Гната Хоткевича [24, с.106], Остапа Лисенка [23, с.185], фольклориста Григорія Нудьги [24, с.26 – 27]. Слід зазначити, що ці листи, вперше опубліковані у збірках В. Качкана, є важливим джерелом для подальшого поглибленого дослідження української музичної культури ХХ ст.

Цікаво, що В. Качкан використовує у назвах студій музичні терміни, хоч вони не пов'язані із музичною тематикою. Наприклад: «Чотири ноти – у вінець пам'яті Богдана Лепкого» [19, с.84], «Це партитура надчутливої душі» [6, с.29]. Особистий архів ученого у фондах відділу рукописів Львівської національної бібліотеки імені Василя Стефаника НАН України засвідчує, що в ньому зберігаються не тільки рукописи В. Качкана, але й листування його з діячами музичної культури, рукописи фольклористки Н. Присяжнюк, які важливі для майбутніх наукових досліджень з різних ділянок української культури, у т. ч. музичної [31].

Підсумовуючи зазначимо, що здійснений огляд висвітлення постатей української музичної культури у науковому доробку Володимира Качкана є тільки причинком до подальших студій, які чекають свого дослідника. Поза сумнівом, що різновекторність майбутніх музикознавчих та культурологічних студій (історія української музичної культури, музичне краєзнавство, музична фольклористака, епостологія та ін.), збагачених працями В. Качкана, фундаменталізуватимуть українську науку.

Література:

1. Вербова Р. Маніфест персоналізму Емануеля Муньє та відродження української персоналістської традиції / Р. Вербова // Вісник Львів-ського ун-ту. Філософські науки. – Львів, 2008. – Вип.11. – С.90–98.

2. Гончарук Т. В. Проблеми людини та української духовності у філософії О. Кульчицького / Т. Гончарук [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://studentam.net.ua/content/view/7462/97/

3. Журавлі повертаються…: З епістолярної спадщини Богдана Лепкого / упо-ряд., авт. передм., прим. і комантарів В. Качкан. – Львів, 2001. – 920 с.

4. Карась А. Філософія Олександра Кульчицького / Анатолій Карась // Куль-чицький О. Основи філософії і філософічних наук. Серія: Підручники. Ч. 42. – Мюнхен-Львів : УВУ, 1995. – С. 9–22.

5. Качкан В. Анатолій Мокренко : лірична розповідь про співака / Володимир Качкан. – К. : Музична Україна, 1988. – 80 с.

6. Качкан В. Віщі знаки думки, серця і руки: Антологія українського автографа. – Т.1 / Володимир Качкан. – Львів-Івано-Франківськ-Коло-мия : Вік, 2010. – 768 с.; іл.

7. Качкан В. Віщі знаки думки, серця і руки: Антологія українського авто-графа. – Т.2 / Володимир Качкан. – Львів-Івано-Франківськ-Коломия : Вік, 2012. – 800 с.; іл.

8. Качкан В. Гори і доли : худ.-документ. оповіді / Володимир Качкан. – Ужгород : Карпати, 1983. – 34 с.

9. Качкан В. Михайло Павлик і уснопоетична народна творчість : автореф. дис. … канд. філол. наук / Володимир Атаназійович Качкан ; АН УРСР, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 1974. – 21 с.

10. Качкан В. Нариси історії української культури в персоналіях (ХІХ–ХХ ст.) : навч. посібник-хрестоматія / за ред. д-ра іст. наук, проф. Романюка М. М. / Володимир Качкан. – Коломия : Вік, 2005. – 416 с.

11. Качкан В. Постаті: Студії. Есії. Сильветки. Рефлексії : у 2-х томах / Володимир Качкан. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2012. – Т.1. / за заг. ред. М. Романюка. – 572 с.

12. Качкан В. Постаті: Студії. Есії. Сильветки. Рефлексії : у 2-х томах / Володимир Качкан. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2013. – Т.2. / за заг. ред. М. Романюка. – 736 с.

13. Качкан В. Світло високого дня : портрети, есе, художньо-документальні повісті / Володимир Качкан. – Ужгород : Карпати, 1989. – 232 с.

14. Качкан В. Українське народознавство в іменах : У 2 ч. / Володимир Качкан. – К.: Либідь, 1994. – Ч.1. – 336 с.

15. Качкан В. Українське народознавство в іменах : У 2 ч. / Володимир Качкан. – К.: Либідь,1995. – Ч.2.– 288 с., іл.

16. Качкан В. Українська журналістика в іменах : Історичний досвід, майстерність : У 2 ч. / Володимир Качкан. – К. : Варта, 1995. – Ч.1. – 40 с. ; Ч.2.– 53 с., іл.

17. Качкан В. Хай святиться ім'я твоє : Галицькі просвітницькі діячі, пись-менники, вчені – вихідці із священицьких родин / Володимир Качкан. – Чернівці : Прут, 1994. – 196 с., іл.

18. Качкан В. Хай святиться ім'я твоє : Студії з історії української літератури XIX – XX ст. – Коломия : Вік, 1996. – Кн.2. – 307 с., іл.

19. Качкан В. Хай святиться ім'я твоє : Українознавство та пресологія (XIX – перша половина XX ст.) / наук. ред. М. Романюк / Володимир Качкан. – Кн. 3. – Львів: Фенікс, 1998. – 368 с.

20. Качкан В.А. Хай святиться ім'я твоє : Історія української літератури і культури в персоналіях (XIX – перша половина XX ст.). Кн. 4 / Володимир Качкан. – Івано-Франківськ : Сіверсія, 2000. – 368 с.

21. Качкан В.А. Хай святиться ім'я твоє : Історія української літератури і культури в персоналіях (XIX – XX ст.). Кн. 5 / Володимир Качкан. – Львів, 2002. – 472 с.,іл.

22. Качкан В. А. Хай святиться ім'я твоє : Історія української літератури і культури в персоналіях (XIX – XX ст.) / Володимир Качкан. – Кн. 6–7. – Івано-Франківськ-Львів, 2004. – 720 с.; іл.

23. Качкан В. Хай святиться ім'я твоє. Історія української літератури і культури в персоналіях (XVIII–XXI ст.). Антологія одного листа. Т. 8. / В. Качкан. – Львів–Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2006. – 538 с.

24. Качкан В. Хай святиться ім'я твоє. Історія української літератури і культури в персоналіях (XVIII– XXI ст.). Антологія одного листа. Т. 9. / В. Качкан. – Львів – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2006. – 510 с.

25. Качкан В. Хай святиться ім'я твоє. Історія української літератури і куль-тури в персоналіях (XIX–XXI ст.). Т. 10 / Володимир Качкан. – Львів – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2007. – 624 с.

26. Качкан В. «Хлопці, як соколи…» : літ-документ. повість / Володимир Качкан. – Дрогобич : Коло, 2008. – 160 с.

27. Кульчицький О. Основи філософії і філософічних наук / матеріали упорядкував і здійснив наукову редакцію Анатолій Карась / Олександр Кульчицький. – Мюнхен-Львів : УВУ, 1995. – 164 с.

28. Кульчицький О. Український персоналізм: Філософська і етно-психологічна синтеза / Олександр Кульчицький. – Мюнхен-Париж : УВУ, 1985. – 191 с. – (Монографії; ч.42).

29. Народні пісні в записах Михайла Павлика / упорядкув. і прим. В. Качкана. – К.: Музична Україна, 1974. – 319 с.

30. Народні пісні в записах Осипа Маковея / упорядкув., вступ. ст. і прим. В. Качкана. – К.: Музична Україна, 1981. – 103 с.

31. Особисті архівні фонди відділу рукописів : Анотований покажчик. Вид.
2-е випр. і доп. – Львів : ЛНБ ім. В. Стефаника, 1995. – С.92–93.

32. Сабадуха В. О. Ідеї персоналізму в українській філософській та соціально-політичній думці / Володимир Сабадуха [Електронний ресурс]. Режим доступу: *Vnau_f_2013_2_16-1*

33. Сабадуха В. Персоналізм як українська державна ідеологія / Володимир Сабадуха // Психологія і суспільство. – Тернопіль, 2013. – № 1 (51). – С. 21–30.

РЕЦЕНЗІЇ

Oleksandre Astafiev, Olga Bigun

L'Œuvre de Taras Chevtchenko et Adam Mitskevitch comme un phénomène de dialogue des cultures*

Dans la littérature européenne le 19ème siècle a été marqué par l'apparition d'un bon nombre de poètes génials, chacun de qui a ouvert les lèvres de sa nation et a commencé l'époque nouvelle de la vie spirituelle de l'humanité. En Allemagne c'était J.-W. Goethe qui dans sa tragédie "Egmont" a décrit franchement et profondément la lutte du peuple néerlandais pour la libération de joug espagnol et dans son "Faust", la plus grande œuvre de l'esprit poétique, a décrit non seulement la société allemande, mais aussi toute l'humanité, son élévation continuelle aux formes supérieures de

* Exposé de la internationale conférence «Taras Chevtchenko, le poète national de l'Ukraine», Paris, Université de la Sorbonne-4, mars 12-14.

conscience et de vie: de la peur de la nature jusqu'à sa domination, de la structure incompréhensible et injuste de l'ordre social jusqu'au renouvellement du monde entier par le travail commun des gens libres. Aprés lui a éclaté le talent de révolte de H. Heine avec ses "Tableaux de voyage", "Tisserands de Silésie" et poème magnifique " L'Allemagne. Un conte d'hiver". L'Angleterre a été agitée par la poésie de la liberté de J. Bayron, il a donné au monde "Pèlerinage de Childe Harold", "Prisonnier de Chillon", "Manfred", "Caïn" et d'autres œuvres décrivant la particularité du destin, des passions violentes et l'orgueil de rebelles. P.-B. Shelley a défendu avec abnégation les intérêts du peuple irlandais avec ses pamphlets, traités et poèmes "Reine Mab", "Révolte de l'Islam", "Prométhée délivré", sa tragédie "Les Cenci" et la série de ses tragédies passionnées.

V. Hugo a écrit une page remarquable dans la littérature française et mondiale. Sa préface de "Cromvell" est devenue un manifeste des romantiques français. Ses romans "Notre-Dames de Paris", "Les Châtiments", "Les Misérables", "Les travailleurs de la mer", "L'Homme qui rit" ont raconté la vérité brutale d'esclavage des humains et ont protégé leur bonheur.

La culture russe a été marquée par un talent profond et une force solide de A. Pouchkine, hormis que ses poésies brillantes (rappelons-nous son ode "Liberté"), sa plume a donné naissance aux œuvres comme son poème "Le prisonnier du Caucase", son roman en vers "Eugène Onéguine", sa pièce "Boris Godunov", sa nouvelle "Le Cavalier de bronze". En Ukraine un génial poète T. Chevtchenko est arrivé au «pouvoir spirituel», dont les vers et poèmes pleins de colère tels que "Les Haïdamaques", "Le Rêve", "Caucase", "L'Hérétique", "Aux morts, aux vivants…", "Une grande cave" et d'autres pleins de blâme de l'injustice sociale et de la compassion profonde pour les misérables. T. Chevtchenko a été suivi par la littérature percée par les noms de I. Netchuy-Levitski, I. Franko, M. Kotsubynsky, V. Stefanyk, Lessia Oukraïnka.

Dans cette famille des géants, dans cette constellation des maîtres brillants de la parole on voit le génie du poète polonais renommé, un combattant pour bonheur et liberté du peuple, c'était A. Mitskevitch. „Il a démontré une grande diversité d'intérêts spirituels, une puissance extraordinaire d'éloquence et de plastique de la peinture poétique dans son activité d'écrivain, en même temps il était un homme de haute moralité" (I. Franko). Ses "Ballades et romances", "Les sonnets de Crimée", "Grazyna", "Konrad Vallenrod", "Le repas funèbre", "Pan Tadeouch" font un fond d'or de la littérature mondiale. Grâce à la volonté de Dieu la personne de A.Mitskevitch, comme et de T. Chevtchenko, est apparue à l'aube de formation de la nation polonaise, devenue une manifestation de l'esprit national, un législateur esthétique des sujets et motifs principaux que les poètes qui les suivaient faisaient plus expressifs et complètaient. En son temps A. Joukovski et O. Soubtelni ont trouvé que „Kobzar" de T. Chevtchenko était devenu la "Bible nationale" du peuple ukrainien, un nouveau «catéchisme de sa conscience nationale" [1, p.61]. Ces mots concernent de même l'œuvre de A. Mitskevitch car il était le père spirituel de sa nation. Il a créé une langue vivante imagée avec une flexibilité et vivacité merveilleuse, il était comme un prophète biblique et un porte-parole des intérêts et idéaux du peuple.

Les œuvres de T. Chevtchenko et de A. Mitskevitch peuvent être objet d'étude comparé et considérées comme un dialogue des deux cultures: ukrainienne et polonaise; il y a beaucoup de faits étonnants de la coïncidence, des rapprochements génétiques et typologiques dans leurs textes. Mykhaylo Bakhtine a écrit que "la culture s'ouvre mieux et plus profond dans les yeux d'une autre culture" [2, p.384].

Plus vulnérable pour les influences extérieures, chaque littérature nationale les assimile, créant une langue commune de communication avec les sources étrangères. Cela s'est passé avec la littérature ukrainienne qui a pris le phénomène poétique de A. Mitskevitch comme extraordinaire et novateur et a reconstitué son image dans sa mémoire dont la magie s'est ressentie par T. Chevtchenko et ses successeurs. Bien que T. Chevtchenko ait critiqué l'expansion de la noblesse polonaise en Ukraine et des exploiteurs jésuites, en même temps il soutenait l'idée de dialogue des cultures ukrainienne et polonaise, accentant la possibilité de se regarder du côté, étant double, ouvert pour elle-même et pour les autres.

Notamment, il écrit cela dans son vers "Aux Polonais":

Отак-то, ляше, друже, брате!	Voilà, le Polonais («*lyah (fam.)*»), ami, frère!
Неситії ксьондзи, магнати	Les prêtres catholiques affamés, magnats
Нас порізнили, розвели,	Nous nous sommes dépareillés, séparés,
А ми б і досі так жили.	Et nous vivions comme ça.
Подай же руку козакові	Donne la main au cosaque
І серце чистеє подай!	Et donne ton cœur clair!
І знову іменем Христовим	Et de nouveau le nom de Christ
Ми оновим наш тихий рай*.	Nous prononçons dans notre paradis silencieux.*

T. Chevtchenko voit les relations entres l'Ukraine et la Pologne comme "un paradis silencieux", idylle, ayant à la base le désir de prévenir n'importe quel conflit entre deux peuples. Il est facile de deviner qu'il y a ici une idée de paix commune et protection des divergences sociales et culturelles, où les conflits aux frontières des terres, surtout géopolitiques, doivent être éliminés. Ils doivent être évincés par l'esprit de liberté, l'aspiration à la démocratie et à la protection des misérables.

Sur cela se base ses contacts personnels avec les Polonais. Rappelons-nous qu'il soutenait des relations étroites avec le sercle de littérature et d'art de R. Podberes'ki-Drutski à Pétersbourg (Y. Barschevski, T. Lada-Zablotski, Y. Urkevitch, A. Martsynkovski, Z. Fich), il était un ami en exil et après avec les Polonais Br. Zaleski (à propos, le vers "Aux Polonais" du recueil "Les poésies de Taras Chevtchenko", 1867, vol.1, édité à Lviv, avait pour titre "Aux lyahs. Br. Zaleski", diffusé dans quelques éditions manuscrites avec le même titre), E. Jeligovski, Z. Serakovski. Il n'était pas indifférent à la culture polonaise, se passionnait pour la poésie de B.Zaleski, E.Jeligovski (Antonyi Sova), les mazurkas de Chopin. U. Bellini-Kenjytski se rappelait: „Chevtchenko a parlé polonais bien et correctement, il employait les phrases ukrainiennes très rarement", „il aimait des manières fines des polonais, leur humanité... et avait une affection et une dévouement aux idées de la liberté" [3, p.154]. Br. Zaleski a écrit aussi que "Chevtchenko a bien parlé polonais, il connaissait par cœur les vers de Mitskevitch, de Zaleski et un peu de Krasinski, mais il n'écrivait pas en polonais" [4, p.250].

Dès 1830, peut être plus tôt, T.Chevtchenko a pris connaissance de la poésie de A.Mitskevitch et en automne 1843, comme souvenait O.Afansiev-Chujbinski, dans sa maison à Iskrivtsi (région de Loubny) ils ont „passé beaucoup de temps lisant "Dzyady" et d'autres œuvres avec Chevtchenko: „il avait une sympathie particulière à Mitskevitch... Lisant les traductions excellentes de Mitskevitch de Bayron il était toujours ravi de „Bon nuit" de „Childe Harold". En fait cette pièce ne cède pas à l'original et le poète l'a reflété dans les vers harmoniques et sympathiques. Taras Chevtchenko souvent répétait cette phrase:

Sam jeden błądząc po swicie szerokim,
Pędę życie tułacze,
Czegoż mam płakać, za kim i po kim,
Kiedy nikt po mnie nie płacze?

Il a commencé à traduire les pièces lyriques de Mitskevitch, mais il n'a jamais fini leur traduction et l'a déchiré en mille morceaux afin que nul souvenir ne soit resté. Quelques vers étaient assez bons, mais quand un vers lui semblait difficile et fidèle, Chevtchenko le laissait et biffait toutes les strophes précédentes.

– Peut être, c'est mon destin ne le veut pas, – disait-il souvent – que je traduise les chansons lyadski (*polonais, fam.*)" [5, p.92].

Plus tôt, en 1841, dans son "Chanson du garde de prison" (du drame "Fiancée") il a traduit en russe la ballade de Mitskevitch "Tchaty"(Чати):

Старый, гордый воевода	Un vieux voïvode fier
Ровно на четыре года	Pour quatre années
Ушел на войну.	Etait à la guerre
И дубовыми дверями,	Il a fermé sa femme
И тяжелыми замками	Derrière les portes de chêne
Запер он жену.	Et sous clef.

* Ici et dans l'article entier toutes les œuvres poétiques sont présentées dans la traduction libre de l'auteur.

Старый, стало быть, ревнивый,	Vieux et c'est pourquoi jaloux
Бьется долго и ретиво.	Il s'est battu longtemps et avec zèle
Кончилась война,	La guerre fini,
И прошли четыре года.	Et quatre ans sont passés.
Возвратился воевода.	Le voïvode est revenu dans sa maison.
А жена? Она	Et sa femme? Elle s'est langui de lui
Погрустила и решила:	et a décidé:
Окно в двери превратила.	Elle a utilisé la fenêtre comme la porte.
И проходит год –	Et une année est passée –
Пеленает сына Яна.	Elle lange son fils Yan.
Да про старого про пана	Et chante la chanson
Песенку поет:	De vieux pan:
„Ой баю, баю, сын мой, Ян мой милый!	«Oi, fais dodo, mon fils, mon cher Yan!
Когда б воеводу татары убили,	Que ce voïvode soit tué par les tartares,
Татары убили или волки съели!	Les tartares le tuent ou les loups mangent!
Ой баю, баю, на мягкой постели!"	«Oi, fais dodo, dans un lit doux!»

En fait la «Chanson» est une traduction libre de la ballade. L'auteur n'y a utilisé que le motif principal de l'original. Il n'a pas arrivé à faire une ballade, mais le vers différent de l'œuvre de A. Mitskevitch par son rythme et mélodie.

En 1847 T. Chevtchenko lui a transféré un manuscrit de "Caucase" avec son "bratchik" (frère) de la Fraternité Saint-Cyrille-et-Méthode M. Savytch qui ressemblait au supplément à la III-ème partie de "Repas funèbre". On ne sait pas si le poème a trouvé son destinataire. A. Mitskevitch ne cite pas T.Chevtchenko ni dans ses lettres, ni dans ses œuvres, ni dans ses conférences de la littérature slave qu'il donnait au Collège de France à Paris en 1840-1844. Dans la lettre à Br. Zaleski du 10, 15 février 1857 Chevtchenko cite des lignes de la traduction russe du qaçida de A.Mitskevitch "Farys": "je me repose répétant le vers d'un grand poète: "il est peu de l'air de toute l'Aravie à remplir ma poitrine", exprime sa passion pour les chansons de Vaydelote: "Oh, comme je voudrais parler à toi … écouter comment tu cites les chansons de Vaydelote!" [6, p.345].

On a beaucoup écrit sur l'influence de l'œuvre de A.Mitskevitch sur T.Chevtchenko et sur la littérature ukrainienne. Ici on peut faire référence aux travaux compétents de M. Petrov, M. Dachkevitch, I. Franko, B. Lepki, S. Smal'-Stotski, P. Zaytsev, U. Boyko-Blokhina, G. Verves et d'autres. Le livre de E. Nakhlik "Destin – los – sort. Chevtchenko et romantiques polonais et russes" (Lviv, 2003) vient d'être publié où il y avait une idée que la poésie de A. Mitskevitch était la forme de la mémoire collective du peuple ukrainien, un composant de sa culture, mais les influences polonaises, à l'avis de rechercheur, dépassent les limites chronologiques de l'expérience d'art du XIXème siècle car le foyer de son activité éclatent même aujourd'hui: textes, divisés par des siècles, se conservent dans la culture et dans son invariance, et dans sa variance.

Dans ses premières ballades A. Mitskevitch („Poisson", „Svitez'", „Les lis", „Svitezyanka", „J'aime", „Pani Tvardovs'ka"), comme T. Chevtchenko, se base sur les traditions de ballade folklorique et ne les interprète pas comme quelque chose sans sens, sans réelle, ramenant le genre à la sphère des „formes pures", mais premièrement il prend en considération le sens de vie, des sujets dramatiques et des conflits. Dans sa ballade „Svitez' ", par exemple, les pêcheurs tirent une seine de l'eau avec une femme dédans („Les boucles blanches, les lèvres comme des coraux / Les yeux grands et bleus"). On peut la comparer avec l'héroïne de la ballade de T. Chevtchenko „Sirène". Les croyances populaires aux sirènes et les collisions extraordinaires du sujet acquéraient une autre fonction esthétique et des idées qu'en folklore, une autre interprétation dans ses deux œuvres. La sirène de Chevtchenko à l'interprétation du poète, c'est une jeune fille au destin tragique; sa généalogie n'est pas exceptionnelle grâce à la vie sous l'eau, sauf la raison pour laquelle elle s'est enfuit de la vie humaine. Quelque chose de pareil on voit dans la ballade de A.Mitskevitch «Svitez», où l'image de femme est concrétisé par le sujet: la femme racontant aux gens que les vagues d'écume ont enseveli la ville «Etat Touganiv» dans son abîme sous l'eau. Les patriotes ont submergé la ville pour ne pas le livrer aux ennemis et elles-même sont devenues les fleurs:

Бачиш квітки? То дівчата і жони, Змінені в білі купави.	Vois-tu ces fleurs? Ce sont les jeunes filles et femmes, qui sont devenues les nénuphars blancs.
Мов сніжнобілі метелики, линуть, Скрізь над водою німою, В листі зеленім, як віття ялини, Всипане снігом зимою.	Comme les papillons blancs comme neige volent au-dessus de l'eau muette, Dans les feuilles vertes comme les branches de sapin couvertes de neige en hiver.
Образ чарівний, дівочої цноти Барви квіток затаїли, Тут їх життя обминають турботи, Смерті незборної сили.	Les couleurs des fleurs cachent Un personnage merveilleux de la chasteté d'une jeune fille, Ici leur vie est limitée de soins, La mort toute-puissante.

Rappelons que l'héroïne de la ballade «Lis» de T. Chevtchenko qui était un «bâtard» du pan, périt d'une foule fâchée, qui a brûlé la propriété de pan et s'est moqué et a rit de la malheureuse et elle est morte («Je suis morte / En hiver sous la haie, / Et en printemps je suis devenue les fleurs / Les fleurs sur une clairière, / Les fleurs blanches comme neige blanche!). On voit que les deux poètes ont utilisé un motif très répandu et dans l'œuvre populaire et dans la littérature romantique, celui de transformation d'une jeune fille en lis après sa mort. Quelques savants, par exemple, O. Kolessa, ont même écrit de l'influence de «Svitez» sur «Lis». Malgré qu'on voie les sujets différents derrière ce motif chez les deux poètes: chez A.Mitskevitch – historique et patriotique, chez T.Chevtchenko – social et de mœurs.

Dans le supplément de la III-ème partie du poème «Repas funèbre» («Dziady») le héros principal de l'œuvre — le pèlerin (Konrad) — est décrit dans le groupe des jeunes exilés, leur voyage forcé en Russie est un sujet du supplément qui se composent des parties suivantes: „Chemin en Russie", „Faubourg de la capital", „Pétersbourg", „Monument à Pierre le Grand", „Inspection des troupes", „Olechkevitch". Cette partie du poème est exposée comme un pamphlet anti-tsariste sous forme d'un poème de voyage. La Russie est décrit ici comme un pays où l'homme habite dans les conditions inhumaines, on voit des réflexions historiques et philosophiques de l'auteur, des idées du renversement du despotisme. L'aspiration des Russes à la liberté est incarnée dans les personnages du poète dans son „Monument à Pierre le Grand" (les hommes de science l'identifient et à Pouchkine, et à Ryleev), ainsi que les dékabristes, cités dans le vers „Aux copains moskals".

Concentrons notre attention à un autre problème − l'image de Pétersbourg dans le supplément de III-ème partie de "Repas funèbre" et dans l'œuvre de T. Chevtchenko. Elle est un leitmotiv de deux poètes. Le champ associatif de cette image se compose des oppositions principales de valeur suivantes, comme "liberté-despotisme", "indépendance nationale-empire", "poétique-politique" et d'autres. On sait que dans son recueil "Pétersbourg", faisant partie de la III-ème partie de "Repas funèbre", A. Mitskevitch entre en polémique avec A. Pouchkine concernant les négociations à propos du conflit entre la Russie et la Pologne dans l'épître "Aux calomniateurs de Russie" où il l'interprète comme "une discussion des slaves entre eux" et justifie les ambitions impériales de la Russie et de toute l'Europe. La description du voyage forcé d'un exilé polonais à la capitale du royaume russe expose, selon les mots de I. Franko, "pas, peut être, une réalité vivante mais l'état de l'âme, l'esprit, les opinions et les impressions de l'auteur" [7, p.385]. Pour le pèlerin ce terrain est "sauvage", "fort ennemi", qui plus d'une fois «a volé un livre à l'étranger" et l'a pris «par force» des pays d'Europe occidentale; les "hordes des peuples sont sorties des nids d'ici" et on se souvient des «voleurs locaux" et «des roches des Alpes" et "des monuments de Rome". Le destin de la Russie et de l'Europe

émouvait l'auteur du point de vue des vérités religieuses, de la morale chrétienne. Je cite la traduction de I. Franko:

Як карта, що для писання готова,	Comme une carte prête à l'écriture
Чи ме на ній писати палець Божий	Peut la main de Dieu écrire
І добрих ужиє людей за букви?	Utilisant les bons hommes au lieu des lettres?
	Peut-il écrit une vérité réelle,
Чи він напише тут святую правду,	Que race humaine doit vivre en amour
Що рід людський в любви повинен жити	
І жертви – се трофеї сього світу?	Et les victimes – ce sont les trophées de ce monde?
Чи, може, Бога ворог віковічний	Peut être, l'ennemi éternel de Dieu
Прийде і в книзі тій мечем напише,	Viendra et écrira dans ce livre par son épée,
Що буть в кайданах людськості довіку	Que nous soyons aux fers éternellement
І що трофеї людськості – кнути?	Et que soient nos trophées les fouets?

L'épître «Aux copains-moscals» est plus polémique (il est intéressant que dans la première édition de la traduction de M. Rylski l'œuvre portait le même nom et a été publié dans la revue "Tchervoni Chlyakh", 1925, №5, et après M. Rylski a changé le nom au "Aux copains-russes"). E. Nakhlik commente cette épître: "S'étant rappelé avec sympathie ses collègues écrivains russes, avec qui il était ami pendant son «Odyssée forcée russe» en 1824-29 (il a appelé seulement l'exécuté Ryleev et l'exilé Bestujev-Marlinskyi), Mitskevitch s'est opposé avec amertume à ceux qui ont inspiré et favorisent la suppression de révolte polonaise 1830-31 par le tsarisme, surtout Joukovski et Pouchkine dont les vers (un du premier et deux du deuxième – "Aux calomniateurs de la Russie" et "Bataille de Borodino" – ont été publiés dans une brochure particulière sous le nom "Pour la prise de Varsovie", septembre 1831)" [8, p.102].

L'image démoniaque de Pétersbourg frappe beaucoup dans ce recueil car selon V. Toporov la ville est «le centre du mal et des crimes où la douleur a dépassé la mesure et est restée à jamais dans la conscience du peuple", elle est complètement fausse, pas russe, de mirage, chaotique, asiatique [9, p.7-66].

Même dès XVIII et XIX siècles la conscience des Russes gardent l'image négative de Pétersbourg, ou comme V. Toporov la nomme „Texte de Pétersbourg". Il s'incarne „l'horreur de la vie" qui „provient des influences réelles et crie ses victimes" (I. Annenski). La ville est située à l'extrémité du monde, ce n'est pas la capitale mais c'est „un marais finnois" (M. Tourhenev), où il est impossible de vivre dans ses conditions climatiques défavorables. La ville a été construite par force, elle est maudite car son fondement est sur „les os nobles (T. Chevtchenko). Ici la mortalité est plus que la natalité, il est difficile de s'acclimater ici. Cette ville a encore une anomalie, c'est une accumulation extraordinaire, 70 personnes habitent une seule maison, en même temps ce chiffre est de 8 personnes pour Londres. Ici il y a plus d'individus de sexe masculin que de sexe féminin et à cause de cela il y a beaucoup d'hommes célibataires et sans enfants, „l'industrie de succession" disparaît ici. Pétersbourg occupa la première place en Russie selon maladies vénériennes, tuberculose, alcoolisme, nombre de psychotiques et suicides; vagabondage, voyoutisme, criminalité prospèrent ici. Outre cela, la faim, même des cas de cannibalisme qui ont mangé milles de vie (regarder „Grotte" de E. Zamyatine). E. Nakhlik écrit: "...Mitskevitch "a ouvert" (c'est-à-dire, il a commencé) "le texte de Pétersbourg" comme une version littéraire d'une "légende noire". Au début de 1830 les écrivains et poètes russes n'avaient pas de courage pour écrire comme ça. Un peu plus tard Gogol, Nekrassov, Dostoïevski et d'autres écrivains ont approuvé la "légende noire" de Pétersbourg dans la littérature russe. Mitskevitch avait de chance de voir Peterbourg par ses propres yeux, a entendu beaucoup de lui de la part de russes et puis il a réussi de partir pour l'Ouest, où il a publié sans peur son œuvre sarcastique et de parodie décrivant la capitale de Pierre le Grand comme incarnation du pouvoir despotique" [10, p.103].

Saturée par son caractère conventionnel d'art et fantastique la mème partie du «Repas funèbre» de A. Mitskevitch avec son supplément ont influencé sans doute sur le poème "Rêve" de T. Chevtchenko. I. Franko a aussi écrit de cela. M. Zerov a souligné que tout les images de Pétersbourg "ont été reflétés dans le poème de Chevtchenko". La caractéristique de Pétersbourg par Mitskevitch coïncide avec celles de Chevtchenko, car la ville a été vraiment construite par l'ordre

violent de tsar, contre bon sens, sur le terrain marécageux qui était climatiquement et géographiquement défavorable pour la construction d'une ville et l'habitation des gens. On voit des réminiscences de Mitskevitch et dans la description du monument de Pierre le Grand et sur le tableau du parade militaire, et dans les réflexions de l'auteur. Faisons notre attention à la pyramide autocratique militaire et bureaucratique, décrite dans "l'Examen des troupes":

Цар, як у круглях куля, між стовпці	Tsar comme une boule, entre les rangs
Влетів, спитав: "Здорово, молодці?" –	A percé et a demandé: «Ça va, les gaillards?» -
"Здрастуй, цар-батюшка!" ревнуло збірне тіло,	«Ça va, tsar-père!" ont hurlé des hommes vigoureux,
Неначе сто медведів заревіло.	Comme une centaine d'ours.
Дав розказ, розказ вискочив крізь зуби,	Le hurlement est sorti entre les dents,
Впав, як опука, в губи коменданта,	Est tombé comme une balle sur les lèvres de commandant,
А потім, з рота летячи до рота,	Et après volant de bouche en bouche,
Аж на останнього упав сержанта.	Il est tombé au dernier sergent.
	Et comme une pierre tombant de la montagne.
І наче камінь, що з гори зірветься.	Chaque fois il roule en bas plus vite,
Щораз, то швидше й швидше вниз несеться,	Dans une même vallée profonde
Аж у глибоку скотиться долину	Et reflète par un centuple écho là-bas, -
І там стократним ехом відіб'ється, –	répondent les armes, cliquettent les sabres.
Зойкнули зброї, брязнули шаблюки.	Tout se mêle dans un seul bruit.
Змішалося все в гомоні однім.	(traduction de I. Franko)
(Пер.І.Франка).	

T. Chevtchenko transforme la réminiscence de A. Mitskevitch dans l'image de "bagarre générale" (I. Franko) qui devient une illustration grotesque de la vérification du tsarisme en réalité, devient un tableau de farce fantasmagorique qui est selon E. Nakhlik un "intertexte organique" du texte de A. Mitskevitch:

Дивлюсь, цар підходить	Je regarde, le tsare s'approche
До найстаршого… та в пику	Le chef .... et frappe son mufle!
Його як затопить!..	
Облизався неборака;	Se lèche un pauvre hère;
Та меншого в пузо –	Et son subalterne il frappe dans son bedon – et
Аж загуло!.. А той собі	bourdonnement!.. Et celui
Ще меншого туза	Frappe son subalterne, le dernier frappe son
Межи плечі; той меншого,	subalterne, qui frappe son subalterne et celui –
А менший малого,	son subalterne
А той дрібних, а дрібнота	Et dans les rues on frappe le peuple orthodoxe
Уже за порогом	qui se lamente, glapit; hurle: «Notre père
Як кинеться по улицях	s'amuse, s'amuse!
Та й давай місити	Hourra! hourra!.. hourra! … ah-ah-ah…!
Недобитків православних,	
А ті голосити;	
Та верещать; та як ревнуть:	
"Гуля наш батюшка, гуля!	
Ура! ура!.. ура!.. а-а-а…"	

La description de Pétersbourg par T. Chevtchenko entre en dialogue non seulement avec le recueil "Pétersbourg" de "Repas funèbre" de A. Mitskevitch, mais aussi avec "Le Cavalier de bronze" de A. Pouchkine; et si le poète russe exalte Pétersbourg comme une seule ville russe civilisée, culturelle, européenne, exemplaire, même idéale, se passionne notamment pour le clocher de la cathédrale Petropavlovsky et la forteresse Petropavlovska T. Chevtchenko, à son tour, bafoue son architecture:

По тім боці	De l'autre côté
Твердиня й дзвіниця.	Il y a une citadelle et un clocher
Мов та швайка загострена.	Comme une alêne pointue.
Аж чудно дивиться.	Et c'est bizarre de les regarder.
І дзиґарі теленькають…	Et les cloches sonnent

Ce sont les traits d'une vraie parodie, la destruction de l'esprit héroïque d'image de la capitale impériale et de son absolutisme, les traits de même démoniaque Pétersbourg qui, selon «Olechkevitch» de A. Mitskevitch, de bon gré de «tyran» «est tombé dans les mains de diable». V. Toporov, analysant „Repas funèbre" dans le contexte des prédictions de la mort de Pétersbourg, des malédictions, du souhait de sa peine, écrit que «l'origine mauvaise» de la ville a beaucoup de variantes: satanisme („Repas funèbre" de A. Mitskevitch), diabolisme, diablerie, démonialisme („Portrait" de M. Hohol, „Poème sans héros" de A. Akhmatova), esprits malins, ténèbres et fantômes de Pétersbourg („Akhrou" de O. Remisov), voile du mystère („Bobok" de F. Dostoïevski), état d'âme anomal et patologique du peuple („Crime et châtiment" de F. Dostoïevski, „Les hivers de Pétersbourg" de H. Ivanov). A ces variantes du texte de Pétersbourg comme «texte» de diable on peut ajouter l'épopée lyrique de Yuriy Klen «Cendre des empires» où dans l'introduction il décrit Pétersbourg avec son horreur satanique, où les filles du tsar caressent la chair puissante du „sorcier saint" Grigori Raspoutine, le prêtre Gapon change son encensoir d'argent contre le drapeau rouge, on propage les idées de «Capital» et la guerre est en train de commencer. Cette hoffmanniade de Pétersbourg est continuée par E. Malanyuk, et comme culturologiste, et comme essayiste (son essai „Pétersbourg comme un sujet littéraire et historique"), et comme poète (par exemple, son vers „Que Petrograd, et Leningrad...", où ravive l'image de saint Yuriy „au-dessus de la canaille opprimée", au-dessus de „lui qui est nommé „Pétersbourg").

Comme A. Mitskevitch T. Chevtchenko apprécie les événements de Pétersbourg du point de vue de "la volonté nationale et d'état" (E. Malanyuk). Il y a beaucoup de discussions autour de la conscience d'état de Chevtchenko même maintenant. Les uns savants, par exemple, H. Grabovitch (après le jeune E. Malanyuk), considèrent: "Chevtchenko est loin de l'idée de l'état national, il nie sa valeur existentielle". Les autres, comme T. Komarynets et I. Denysyuk, défendent l'idéal de l'Ukraine d'hetman indépendante, écoulant des œuvres de Chevtchenko [11, p.76]. Selon notre opinion, il faut prêter l'attention au monologue de Poloubotko inséré dans la composition du poème qui ressemble à la chanson populaire «A Gloukhov dans la ville», faisant partie du recueil de M. Maksymovitch «Les chansons populaires ukrainiennes" (1849).:

У Глухові у городі усі дзвони дзвонять.	A Gloukhov dans la ville tous les clochers sonnent.
Да вже наших козаченьків на лінію гонять.	Et appellent nos cosaques à la guerre.

A. Mitskevitch le comprenait bien, c'est pourquoi il a écrit que Pétersbourg avait été construit sur les os des cosaques que le Tsar avait ordonné «dans les sables mouvants et la boue des marais» de "rassembler cent milles de pals" et "enterrer cent corps humains", puis fonder une ville sur "ces pals et corps". T.Chevtchenko déctit la construction de Pétersbourg, la construction des canaux et des fortifications d'après l'ordre de Pierre le Grand par les régiments de cosaques qui mouraient des travaux épuisants, des maladies et provisions mauvaises là-bas:

Із Города із Глухова	De la ville de Gloukhov
Полки виступали	Les régiments sont sortis
З заступами на лінію.	A la ligne.
А мене послали	Mais j'ai été envoyé
На столицю з козаками	Avec les cosaques dans la capitale
Наказним гетьманом!	Par l'hetman nommé!
О Боже наш милосердий!	Oh, mon Dieu!
О царю поганий.	Oh, tsare maudit.
Царю проклятий, лукавий,	Le tsar maudit, diabolique,
Аспиде неситий!	Monstre affamé!
Що ти зробив з козаками?	Qu'est-ce que tu as fait avec les cosaques?
Болота засипав	Tu as couvert les marais

Благородними костями;	Par les os humains;
Поставив столицю	As fondé ta capitale
На їх трупах катованих!	Sur les corps torturés!

Ce motif est complété par un autre motif – la mort du colonel de Tchernihiv Pavlo Poloubotko qui après le décès de I. Skoropadski a incité la startchyna (*les officier cosaques*) à l'élire comme un hetman. Mais cela a contredit aux intentions de Pierre I de supprimer l'hetmanat, il l'a appelé à Pétersbourg et l'a emprisonné dans la forteresse Petropavlovska où il est mort peu de temps après. Dans ce poème Poloubotko est défendeur des intérêts du peuple. Les catégories "Gloukhiv" (après la destruction de Batourine – la capitale de cosaques), "cosaques", "hetman nommé", "hetman indépendant" sont associées avec l'idée de l'état de cosaques, et en général, développent les motifs historiques et philosophiques de ses poèmes «Haïdamaques», «Nuit de Taras», «Ivan Pidkova», «Hamalia», «Ravin froid", "Une grande cave" et d'autres. E. Nakhlik écrit: "Pour Chevtchenko il est mieux d'avoir son état national, même loin d'être perfectionné qu'habiter à l'étranger. On voit le respect de Chevtchenko envers l'état national dans son épithète dévote "La fête pendant l'hetmanat" ("Tytarivna", v.7) – une idéalisation éloquente romantique, même sacralisation de l'état de cosaques. C'est une bonne raison de dire que Chevtchenko non seulement a défendu l'opinion nationale mais aussi l'a vénéré" [12, p.76].

A. Mitskevitch aussi défendait l'idéal de l'état national, mettait ses espoirs sur l'emploi de force dans l'histoire – la libération armée de Pologne de joug impérial, l'introduction des valeurs chrétiennes comme normes des relations internationales et interhumaines. Il parle de cela dans son "Ode de jeunesse": "Les voies sont glissantes et accidentées, / L'ennemi nous opprime, / En vain! Nous sommes courageux et plein de colère, / Personne ne nous vainc».

„Les livres du peuple et des pèlerins polonais" («Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego») de A. Mitskevitch où l'idée de messianisme polonais est bien présentée, ont été mis au jour à Paris en 1832. On sait qu'il y a beaucoup de projections de messianisme dans l'histoire de la culture – de celles ancienne judaïque jusqu'à celles russe bolchevique (créée d'après la doctrine „Moscou – Troisième Rome"; mais elle a aspiré à former une nouvelle communauté historique, „la forme supérieure de la cohabition des hommes" et sous ce slogan on a russifié les peuples subordonnés de l'URSS). Analysant l'expérience de la formation de l'état polonais A. Mitskevitch considère sa nation comme un élu qui doit raconter au monde entier l'idée de liberté et rétablir la paix et la justice partout. „Les livres" se composent aussi des paraboles et les sermons pour les immigrants polonais, du rappel qu'ils doivent devenir les apôtres de la lutte de l'indépendance, de la sacrifice révolutionnaire de soi: „Le polonais dit aux peuples: la Patrie est là-bas où il est mal parce que partout en Europe où la liberté est opprimée, on lutte pour elle. C'est la lutte pour la Patrie et tout le monde doit participer à celle lutte". «Les livres» sont finis par «La litanie de pèlerin» où il y a des mots: „Dieu, prions pour la guerre commune pour la liberté des peuples".

C'est intéressant que «Les livres du peuple et des pèlerins polonais» de A.Mitskevitch ont influencé l'œuvre connue ukrainienne historique et philosophique „Loi de Dieu (Les livres de l'Etre du peuple ukrainien)" de M. Kostomarov qui inclue les programmes de Fraternité Saint-Cyrille-et-Méthode (c'était la société où T.Chevtchenko avait entré en avril 1846 et après son échec il a été exilé comme soldat au Corps indépendant d'Orenbourg selon la résolution de Mykola I: sous la plus sévère surveillance et interdiction d'écrire et peindre»). Ce traité a été confisqué par les gendarmes le 30 mars 1847 au cours de la visite domiciliaire chez M. Kostomarov et a été utilisé pendant l'enquête des membres de Fraternité Saint-Cyrille-et-Méthode à Kyiv et Pétersbourg. Si le destin de l'auteur de „Loi de Dieu" a été résolu après l'arrêt de M. Kostomarov, il fallait trouver les précisions de l'originalité du texte. Le savant, lui-même, dans son témoignage qu'il changeait quelques fois, appelait ce texte comme traduction du fragment des „Livres du peuple et des pèlerins polonais" (par abréviation: „Piligrymka") de A. Mitskevitch. Le 12 avril 1847 quand M. Kostomarov était dans la Chancellerie secrète à Pétersbourg il semblait que les gendarmes ont cru à la vérité de ce témoignage parce qu'on a écrit que dans l'inventaire des objets arrêtés: „1. Selon Kostomarov le manuscrit nommé „Loi de Dieu" est traduit en dialecte malorusse du polonais de „Piligrymka" de A.Mitskevitch. Mais le 17 avril de l'année courante ils ont fait une autre conclusion: non, ce n'était pas une traduction du polonais, et il ne pouvait pas être pareil. Mais pourquoi? „Parce que tous prouvent que c'est une œuvre originale

appliqué à la Russie et à l'Ukraine... Ce manuscrit a le caractère criminel, il réunit toutes les opinions des communistes et les règles des révolutionnaires" [13, p.94].

B. Yanivski a écrit concernant l'influence des „Livres du peuple et des pèlerins polonais" sur „Loi de Dieu" dans sa postface de l'édition „Livre de l'Etre du peuple ukrainien" (Augsbourg, 1947), soulignant que toutes les deux œuvres englobent le ton biblique et les parallèles profondes: „Le passage de Catherine II a sa correspondance dans „Piligrymka" où il s'agit de la division de la Pologne. Les paragraphes des „Livres de l'Etre" où on raconte de l'essentiel de la Constitution des cosaques ont leur parallèle chez Mitskevitch dans les paragraphes sur la Constitution du 3ème mai. Si on prend le côté idéologique on a des parallèles en négation de l'absolutisme, du servage et de l'asservissement politique et social. En tout cas, l'œuvre de Kostomarov est complètement originale d'après sa composition, ainsi que d'après son idéologie et le développement des détails particuliers" [14, p.152-153].

Les idées de la renaissance nationale de la Pologne déclarées dans «Les livres du peuple et des pèlerins polonais» font la base du supplément de la partie III du poème „Repas funèbre", du poème „Pan Tadeuch", plusieurs vers et articles patriotiques écrits en 1832-22 et publiés dans les périodiques „Les pèlerins polonais (Polski pilligrime)".

Alors, pour faire une conclusion, on peut dire que l'intérêt au problème «Taras Chevtchenko et Adam Mitskevitch» s'accroît, et cela se passe non seulement grâce à la nécessité d'expliquer au lecteur l'essentiel du phénomène chroniquement éloigné, expliquer l'œuvre du poète polonais comme un phénomène exotique, et la comparer avec la littérature ukrainienne, trouver les points ressemblables. De ce point de vue, la force motrice de l'œuvre de A. Mitskevitch était le besoin de rétablir l'Etat national (avec des frontières jagellones, c'est-à-dire avec les soi-disant cresy – lituanien, biélorusse, ukrainien) et la motivation principale de T. Chevtchenko était l'idée de l'indépendance nationale et sociale du peuple ukrainien du joug impérial et du servage. Une autre chose, que l'œuvre de deux poètes a atteint des échelles mythologiques et religieuses, a été saturé par les archétypes de la psychologie humaine, des impulsions «collectives subconscientes», l'expérience fabuleuse des siècles.

L'histoire de la réception de l'œuvre de A. Mitskevitch dans la littérature ukrainienne est considérée comme une voie percée par les éclats de l'opinion imagée et scientifique envers A. Mitskevitch que notre culture ukrainienne passe dès l'époque de T. Chevtchenko jusqu'au présent, la voie où les limites des siècles sont mélangées toujours – le présent de deux peuples entrelace avec leur passé et leur futur.

Littérature:

1. Joukovski, Arkadi et Soubtelni, Oreste, *L'essai de l'histoire de l'Ukraine,* Lviv, édition НТШ, 1991.
2. Bakhtine,Mykhail, *L'esthétique de l'œuvre verbale,* Moscou, Art, 1979.
3. Belina-Kendjytski, Yuliane, «Chez Chevtchenko à Kiev. 1846», *Les mémoires de Taras Chevtchenko,* Kyiv, Dnipro, 1982.
4. Zaleski, Bronislave, «De notes aux letters de Chevtchenko», *Là-bas.*
5. Afanasiev-Choujbynski, Olexandre, «Les souvenirs de T.G.Chevtchenko», *Là-bas.*
6. Chevtchenko, Taras, *Les œuvres: 5 volumes,* Kyiv, Dnipro, 1971, vol.5.
7. Franko, Ivan, *Les œuvres: 50 volumes,* Kyiv, Naoukova Dumka, 1980, vol.26.
8. Nakhlik, Eugène, *Destin – los – sort,* Lviv, Académie nationale de sciences de l'Ukraine, 2003.
9. Toporov, Vladymyre, *Texte de Peterbourg de la littérature russe*, Saint-Peterbourg, Art-SPB, 2003.
10. Nakhlik, Eugène, *Destin – los – sort,* Lviv, Académie nationale de sciences de l'Ukraine, 2003.
11. Nakhlik, Eugène, *Là-bas.*
12. Nakhlik, Eugène, *Là-bas.*
13. *Kyrylo-Mefodievske tovarystvo,* 3 volumes, Kyiv, Naoukova Dumka, 1990, vol.1.
14. Regarder.: Odarcenko, Petro, Les hommes ukrainiens célèbres, Kyiv, Smoloskype, 1999.

Микола Зимомря, проф. (Дрогобич)
Микола Ткачук, проф. (Тернопіль)

Перстень українського письменства

(Жулинський М. Українська література: творці і твори: учням, абітурієнтам, студентам, учителям / Микола Жулинський. – К.: Либідь, 2011. – 1152 с., іл.)

Початкові спроби критичного аналізу літературних творів на теренах Шевченкової Вітчизни з'явилися задовго до того, як вона починає фігурувати під знаним сьогодні іменем Україна, власне, як самостійна політична та соціо-культурна суб'єктна величина. Потреба ж систематизації постає значно пізніше, в процесі інтенсивного розвитку новітнього літературного процесу та нагромадження писемних пам'яток. Згодом укладаються біобібліографічні праці – хрестоматії та антології. Аналогічні видання вимагають чіткості та послідовності хронологічного викладу, точності, об'єктивності в літературознавчих оцінках, аналітичності мислення та титанічних зусиль при зборі й укладанні матеріалу, широкого спектру та детального знання окреслених питань. До найбільш авторитетних студій належать ґрунтовні праці Івана Франка, Михайла Возняка, Олександра Білецького, а також Дмитра Чижевського Леоніда Білецького, Юрія Бойка-Блохина, Григорія Грабовича, Володимира Державина, Юрія Лавріненка, Ігоря Качуровського, Миколи Неврлого, Юрія Шереха. Назвати б ще репрезентативні новинки української літературознавчої науки з-під пера, приміром, Олександра Астаф'єва, Івана Дзюби, Івана Денисюка, Віталія Дончика, Тамари Гундорової, Романа Гром'яка, Ярослава Голобородька, Анатолія Гуляка, Миколи Ільницького, Василя Марка, Марії Моклиці, Олександра Кеби, Григорія Клочека, Дмитра Наливайка, Анатолія Нямцу, Соломії Павличко, Ярослава Поліщука, Ростислава Радишевського, Петра Рихла, Любомира Сеника, Миколи Сулими, Оксани Сліпушко, Людмили Тарнашинської, а також праці антологічного характеру, у т.ч. «Історія української літератури» Дмитра Чижевського (1956), «Історія української літератури» (у восьми томах; 1967 – 1971), «Хрестоматія давньої української літератури: (До кінця XVIII ст.)» (1967), «Історія української літератури» (в шести томах, дев'яти книгах, 1993) Михайла Грушевського, «Антологія української поезії» (в шести томах, 1985), «Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.» (у трьох книгах; 1994), «Історія української літератури XX століття» (т.1 – 2,1998), «Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX століття» (2001), «Українське письменство XIX ст. Від Куліша до Винниченка» (2007) Миколи Зерова, «Історія української літератури» (у 12 чотрьох т., 1 – 4, 2014), «Історія української літератури» (у десяти томах, т. 1 – 2, 2013; т.3, 2014) Юрія Коваліва, «Українська література XX століття» (2014) Миколи Ткачука та інших.

Нову сторінку стосовно неперервного процесу вивчення вітчизняної духовно-культурної спадщини відкриває фундаментальний однотомник Миколи Жулинського «Українська література: творці і твори», що охоплює літературний процес XIX – XX століть. Це – об'ємна за листажем (понад 1000 сторінок) та фактологічним наповненням літературознавча праця, адресована учням, абітурієнтам, студентам та учителям. Тут доцільно згадати його ж змістовні збірки статей «Заявити про себе культурою» (К.: Генеза, 2001. – 680 с), «Нація. Культура. Література. Національно-культурні міфи та ідейно-естетичні пошуки української літератури» (К., 2010, 560 с.). У цьому контексті примітною постає містка хрестоматія «Українська література XIX століття», яку упорядкувала Надія Гаєвська (К.: Либідь, 2006. – 1328 с.).

Що поєднує названі видання? Власне, відповідь однозначна: це – перетин хронологічних рамок, що ж відрізняє – це формат викладу. Хрестоматія Надії Гаєвської, як і годиться виданням такого типу, попри уривки художніх творів, наповнена передусім біографічними фактами. Вона чітко дотримується усталеної форми підручника; натомість праця Миколи Жулинського – це радше збірник есеїв-нарисів, суб'єктивованих та емоційно насичених, доповнених художнім ілюстративним матеріалом. Так, названа книжка не має конкретної структурованості, традиційного розподілу на віхи чи епохи. Перелік персоналій,

запропонованих на розгляд читача, об'ємність викладу матеріалу та його розмаїтість не дають можливості назвати цей – без перебільшення капітальний труд – тільки поняттям хрестоматії. Адже йдеться про комплексне дослідження, яке побудоване навколо розлогих критично-біографічних нарисів та містить уривки з творів численних авторів. Літературознавець аргументовано осмислює й аналізує проблематику, сюжетні перипетії, систему образів авторських творів, мотиви вчинків героїв. Що важливо? Нарис про кожного з літературних митців, творчість яких розглядається в книжці, доповнений упізнаваним для широкого загалу портретом та ілюстраціями. Вчений охопив своїми розмислами широкий відтинок літературного процесу в Україні, починаючи з персоналії Григорія Сковороди. Левова частка присвячена класикам XIX століття (Тарас Шевченко, Пантелеймон Куліш, Іван Франко, Леся Українка), а також літераторам XX-го ст. (Олександр Олесь, Володимир Винниченко, Михайло Драй-Хмара, Зінаїда Тулуб, Павло Тичина, Микола Хвильовий, Євген Плужник, Улас Самчук, Олена Теліга, Олег Ольжич, Василь Барка, Олесь Гончар, Дмитро Павличко, Ліна Костенко, Іван Дзюба, Іван Драч).

Книжка «Українська література: творці і твори» виходить і за усталені канони звичної антології, оскільки зосереджується не на фактологізмі викладу, а на рефлексіях і роздумах. Останні дають змогу пізнати глибини творчості того чи іншого творця. Біографічні нариси засновані нестандартно – тут немає звичного хронологічного представлення подій, радше упорядник робить акцент на особистісно-філософських засадах світовідчуття та історично обумовлених домінантах літературної діяльності персоналій. Микола Жулинський не намагається подати сухі факти з життєпису, натомість він сам все більше заглиблюється у саморозмірковування та медитацію, виокремлюючи основні принципи творчого осмислення дійсності авторами різних епох та літературних напрямів. Для нього – «це символічне уособлення джерела вічного пізнання істини, духовного очищення та морального вдосконалення». Це – той катартичний медіум, який з'єднує свідомість автора та читача у єдине ціле і співвідносить з екзистенціалами твору. Саме ж рефлексування ґрунтується на міцній базі – упорядник книги утримується від необґрунтованих, непідтверджених фактами власних суб'єктивних умовиводів, натомість поповнює їх численними цитатами, дотичними історичними фактами, посиланнями на праці інших дослідників. Все це свідчить про вагомість проведеного дослідження, великий обсяг проаналізованого та опрацьованого матеріалу, що під силу винятково досвідченим та майстерним у цьому ремеслі літературознавцям. Микола Жулинський доповнює свої рефлексії різними цікавинками, несподіваними спостереженнями, цікавими фактами. Зазвичай, саме вони на підсвідомому рівні закладаються в уяві читача і створюють у ній яскравий образ неповторної особистості митця. Подібний формат книжки закладає добру основу для стимулювання читача в його прагненні дізнатися більше про ту чи іншу персоналію, творчо осмислити внутрішній порив автора, розширити світогляд, літературні обрії, прилучитися до масиву дослідження.

Що примітно? В основі рецензованої праці лежить не тільки літературознавчий принцип. Вона комплексно охоплює суміжні до літератури суспільні практики, що визначали процес літературного розвитку в Україні в діахронному зрізі, окреслювали місце українського письменства в контексті світової мистецької спадщини. У плані рецепції такий спосіб презентації культурного та духовного надбання вимагає неабияких фонових знань, готовності до потреби розуміння причинно-наслідкових зв'язків та світовідчувальних практик. Звідси – аналізована книга є чудовим матеріалом для багатостороннього самовдосконалення та саморозвитку читача. Таке синтезування цілком зрозуміле – негласно поєднані історичні та літературознавчі начала в «Історії української літератури» Михайла Грушевського. Чимало з українських письменників в добу після Шевченка поєднували історіознавчу та літературну діяльність, у першу чергу, як дві сторони функціонування в культурному часопросторі. Неможливо творити в літературному процесі, не беручи до уваги історичних витоків та реалій, бо, як слушно зазначає Микола Жулинський у вступі до читача, «у світлі слова зримо постають драматичні та героїчні сторінки національної історії, особливо ті її періоди, коли народ мобілізовувався на культурно-національне піднесення, на вивільнення себе з-під чужого владарювання і диктату в царині мови, культури, релігії, способу життя і господарювання».

Зрозуміло, що історія також охоплює і літературний пласт, служить виразником певної епохи або тенденції. Щонайбільше проявляється взаємодія обох у краєзнавчих, етнографічних зацікавленнях.

Паралельно автор порушує вагомі філософські екзистенціальні питання, закроєні невід'ємно на національному ґрунті. Йдеться про буття української мови, її наративний дискурс, спосіб ідентифікації, самоствердження та виживання української нації. Дослідник переконливо розмірковує над історично-соціальними умовами, в яких доводилося жевріти українській державності, розкриває сутність конкретного явища у сполуці з досліджуваним майстром слова, в його рідній стихії. Крізь бурхливу історію поневірянь несла українська літературна еліта духовні запити українського народу; вона «змогла, не маючи жодних легальних можливостей для свого розвитку у сфері освіти, науки, публіцистики, вижити і поступово сформуватися в систему української літературної мови».

Микола Жулинський розглядає літературний процес та його наративну практику як нерозривну ланку і спадкоємність попередніх надбань духовної культури, розмірковує над особливостями, мотивами, стимулами, формами творчого процесу, його ідеалами. При розкритті характеру особистості незмінно оперує біблійними образами, розкриваючи авторський світогляд в символічній і символьній тріаді – Бог – народ – митець. У взаємопов'язаності з концептами Бога та нації висвітлюється, зокрема, феноменальна значимість унікального спадку Тараса Шевченка. Тому й закономірні спроби Миколи Жулинського реабілітувати образ такого Кобзаря, якого в умовах тоталітарної радянської пропаганди намагалися спаплюжити і обезцінити клеймом атеїста, богоненависника, стверджуючи: «Шевченко свідомо прирік себе на служіння волі Господній, бо його віра – це переживання Божественного та усвідомлення особистої залежності від Божественного». Дослідник уміло зіставляє символізм біблійних та Шевченкових «Давидових псалмів», розмірковує над принципом підбору поетом псалмів для переспіву, подає їх в контексті історичної доби і доходить справедливого висновку: Шевченкові псалми увиразнюють національно-патріотичні прагнення та визвольні змагання українського народу. Образ Тараса Шевченка розглядається Миколою Жулинським у хрестоматійних іпостасях – Шевченко-пророк, Шевченко-націєтворець, Шевченко-міфотворець. Проте хід роздумів ученого насичує кожну з них новими рисами, відкриває нові площини, спонукає подивитися на особистість Шевченка (як, зрештою, й інших письменників), начебто вже цілком досліджену, по-новому.

Спектр аналізованих питань виходить далеко за перелік персоналій, позначених у змісті. Що ж, і в сучасних умовах, коли зусібіч триває наступ на українське слово, є відрадним те, що має місце поява таких актуальних праць. Вони – достоту монументальні, об'ємні, багатовекторні, такі, які бережуть для нащадків цінну спадщину українського народу, історію його поневірянь та звершень, закроєну в літературному доробку багатьох поколінь .

…Ім'я Миколи Жулинського, звісно, жодних рекомендацій не потребує. Воно давно добре знане й зримо промовляє до сучасників. Та це й не дивно, бо йдеться про потужну особистість у різних іпостасях: визначний український словесник-літературознавець, політичний і культурно-освітній діяч, академік НАН України, багатолітній директор Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України, лауреат Державної премії України імені Т.Г. Шевченка (за промовисту книжку «Із забуття – в безсмертя» (1992). А ще він – автор близько 1300 праць, зафіксованих в ошатному біобібліографічному покажчику, виданому до 70-річчя вченого («Микола Григорович Жулинський» .– К.: Стилос, 2010, 176 с.). Відтоді вказане число побільшилося на кілька десятків нових публікацій, що свідчить про криничне джерело його енергії. Де її витоки ? У невеличкому селі Новосілки, що на Рівненщині, де 25 серпня 1940 року побачив світ у хліборобській родині.

Невдовзі Микола Жулинський зустріне свою сімдесят п'яту серпневу пору. Так, вона неодмінно буде примітна новими врожайними покосами! У цьому переконані автори цих рядків, яким випали щасливі миттєвості спілкування з творцем книжки «Вірю в силу духа» (Луцьк, 1999).

Людмила Краснова, проф. (Дрогобич)

Дочірній обов'язок, дочірня любов

(*Щемкий погляд у минуле: Воспоминания Л. С. Миляевой. Семён Матвеевич Миляев. – К., 2014.*)

Це чудова книжка! Її приємно взяти до рук, роздивитися, переглянути старі фотографії та ілюстрації, відчути подих авангардизму 20-30-х років, ніби Давид Бурлюк цю книгу готував до друку. Це не лише спогади про батька вдячної долі доньки, це й документ епохи, спочатку яскравої, самобутньої, а далі – жахливої, для багатьох трагічної.

Дві ідеї цього історичного свідчення розгортаються то паралельно одна одній, то переплітаються у нероздільності. Злет ентузіазму, віра у розквіт правдивого мистецтва і культури – і жахливе очікування арештів, допитів, зникнення людини безвісті.

«Это было, когда улыбался только мертвый, спокойствию рад…» – писала А. Ахматова в «Реквіємі». Батько відомої в світі вченого сакральної давнини – професора, доктора мистецтвознавства, академіка Л.С. Міляєвої – Семен Матвійович Міляєв – втілення беззавітної відданості культурі, розквіту малярства, музейного мистецтва, ужиткового мистецтва. Характер Семена Міляєва визначився вже в дитинстві. Сестра Надія свідчить: «Був він дуже принциповим і чесним, ніколи не казав неправди, вимагав справедливості до себе й до інших. Від батька успадкував почуття обов'язку й безкорисливість» (с. 17). Ось такий романтично налаштований інтелігент-ідеаліст потрапив у світ бурхливий і неоднозначний.Навіть наївно вірив, що якби Ленін залишився живий, то все могло б скластися в країні краще, людяніше.

Доросле життя Семена Матвійовича почалося з участі у Першій світовій війні – був шофером авіаполку. Після війни потрапив у Харків. Починався новий етап на життєвій дорозі – етап, пов'язаний з вулицею Каразинська, 22.

На жаль, етап цей почався із суцільних екзистенційних випробувань. У лютому 17-го року загинув один з братів Семена, за ним від потрясінь передчасно помер батько, мати зі старшою сестрою емігрувала до Берліну, більшовики арештували чоловіка улюбленої сестри Галини, і сама вона раптово померла від серцевого нападу. Наступав голод 1921 – 1922 років. Семен Міляєв, тепер студент Харківського технологічного інституту, на прожиття мусив сам собі заробляти. Так розпочався трудовий шлях молодого художника. Працював у видавництвах, оформляв експозиції, створював промислові й освітянські плакати.

Починаючи з 1925 року оформляв книги, клуби, експозиції, наприклад, «10 років охорони здоров'я в Україні». Щастило на зустрічі й співпрацю з прекрасними людьми різних спеціальностей. Поступово формувався гурт молодих талановитих ентузіастів: І.Я. Каганов, А.М. Фінкель, А.Г. Розенберг, В.Н. Державін, З.Б. Іоффе, Е.С. Паперна – автори і досі не забутого збірника пародій «Парнас дибом». Через те, що мати була в еміграції, Семену Матвійовичу довелось піти з 5-го курсу Технологічного інституту, де він вчився на механіко-математичному факультеті. Тоді ж таки одружився з донською казачкою Іраїдою Лопаєвою – мамою авторки цієї книжки. Про неї доня пише з великим пієтетом: «Тато з вибором дружини не помилився. Віддана чоловікові й сім'ї, ніколи не впадала у відчай, готова була тягнути на плечах своїх усі випробування долі, беззавітно любляча мати і бабуся» (с. 31).

Людмила Семенівна Міляєва зупиняється на долях відомих в культурі України діячів, з ними зводило життя її батька. Ось, наприклад, архітектор Євген Бризгалін, до того ж талановитий фотограф… Розстріляли. І його брата Андрія по доносу двірника 1937 року. Така ситуація знайома і мені.

Семену Міляєву щастило на талановитих, неординарних людей. До 1930 року він був завсідником клубу письменників ім. Блакитного, де грав, наприклад, з постійним партнером Володимиром Сосюрою в більярд, на гостину приходив Велемир Хлєбніков, взагалі захоплювався віршами футуристів, декламував Василя Каменського, Володимира Маяковського, не пропускав жодного виступу поетів-футуристів.

Після скасування НЕПу закінчилася в країні певна відлига. Настали жахливі часи і голодомор 1932 – 33 р. У селян забирали усе – до останньої зернини. Траплялися навіть прояви людоїдства, люди втрачали людську подобу, божеволіти від голоду, вмирали села. На вулицях Харкова лежали мерці, їх не встигали прибирати.

І у 1934 р. продовжували голодувати. Столиця з Харкова перебралася до Києва. Після постанови ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» і першого з'їзду письменників був встановлений новий метод соціалістичний реалізм – єдиний літературний метод. Усі митці повинні були неухильно його дотримуватися. А якщо хтось ще опирався – загрожували арештами, тримали в страху і відчаї. Терор процвітав, інтелігенцію, справжніх митців знищували. Автор книги наводить прізвища відомих діячів, які стали його жертвами.

С. Міляєв відійшов від образотворчого мистецтва. Характер його робіт різко змінився. Він перейшов до художнього оформлення, дизайну, надаючи йому новаторських рис. Майже першим в Україні оформив музей. У цей період, 30-ті роки, відбулось знайомство, яке перейшло у міцну дружбу, з сім'єю письменника Юрія Івановича Яновського, уболівав за успіх вистави «Дума про Британку» в камерному театрі О. Таїрова. Л. Міляєва наводить безліч прикладів тодішнього життя, це жива історія 30-х років. Але на фоні Палаців піонерів, виставок, новорічних ялинок, які з ласки своєї дозволив у грудні 1935 р. секретар ЦК України П. Постишев і які мали відволікати увагу, продовжувався жахливий терор, який набирав сили. С. Міляєв, який принципово не був членом більшовицької партії, дякуючи своєму високому професіоналізмові, мав роботу і мав високий авторитет як художник-дизайнер. Це рятувало і давало змогу триматися «на плаву».

Влада загравала з Україною. У 1935 р. готувалась велика виставка народного мистецтва України, заради ідеологічної пропаганди. С.Міляєву як авторитетному фахівцеві запропонували оформити цю виставку. Але й тут відчувався диктат влади. Традиційне народне мистецтво було використано як засіб пропаганди комуністичної ідеї – поряд з творами народних митців експонувалися тематичні гобелени соцреалізму. У Києві поновились і зміцніли дружні стосунки з Іваном Кавалерідзе і Олександром Довженком.

Але терор не вщухав. Авторка пише: «Друзі й близькі рідні люди щезали майже буквально щоночі» (с. 68). Був арештований брат Семена Міляєва, пізніше він був страчений. Страх оселився в кожному домі. І у цей час у Москві 1937 року проходила декада українського мистецтва і одночасно виставка досягнень сільського господарства. Автор називає цю виставку «величезним потьомкінським селом, яке мало демонструвати успіхи колгоспного устрою». І це після голодомору…

І все ж таки виставка у Москві мала успіх – вона знайомила відвідувачів із неперевершеним мистецтвом виробів українських майстрів і майстринь. С. Міляєв відчував радість і вдоволення, що його робота над оформленням експонатів сприяла успіху виставки в цілому. Українські виміри творчих зусиль Семена Матвійовича дуже вагомі. Його долучили до створення в Києві першої великої Шевченківської виставки. Відтоді Тарас Шевченко назавжди увійшов у духовне життя майстра і його родини. Відповідав за Шевченківську виставку Микола Бажан. Приємно читати відгук поета про ці події. У спогадах про Ю. Яновського він писав (с. 70): «Уряд ухвалив широко, всенародно відзначити 125 – річчя народження великого Кобзаря. Ніколи не було зібрано разом стільки Шевченкових картин, офортів, рисунків і малюнків, як для цієї виставки. Це треба було розмістити, оформити. В цьому ділі моїм найбільшим порадником і помічником був умілий художник-оформлювач, тонкий знавець мистецтва і добра людина Семен Міляєв. Юра (Яновський, Л.М.) з ним дуже поприятелював. До кінця життя вони були задушевними друзями, знаходячи один в одному підтримку в сутужні часи»[1].

Страх не зникав. Арешти відбувалися і після 1937 року і після війни. Життя було фантасмагоричним. З одного боку, видимість побудови нової процвітаючої країни, співали – «Потому что у нас каждый молод сейчас – в нашей юной прекрасной стране…», а з другого – «это было, когда улыбался только мертвый, спокойствию рад…» (А. Ахматова). Але ж жити треба було! І жили, і працювали, і навіть захоплювалися своєю роботою. Для Семена Міляєва

[1]Бажан Микола. Думи і спогади. – К. : Радянський письменник, 1982. – С. 42.

професійна добросовісність, як зазначає автор, була однією із складових високого розуміння моральності. Це було його credo. Він був людиною щирою, комунікабельною, коректною у стосунках з людьми, був делікатний, але вимогливий до себе і до тих, хто працював з ним. З 1943 року повністю присвятив своє життя відновленню зруйнованого Києва, його музеїв, пам'яток культури, готовий був розбирати завали зруйнованої Лаври, Хрещатика, виспівувати, як і його донька-студентка, яка разом з однокурсниками працювала тут таки, вірші П. Тичини: «Люба сестронько, милий братику, попрацюємо на Хрещатику. Ви з того кінця, ми з цього кінця – труд освітить нас, наче ті сонця».

Перед читачем проходить ціла галерея українських художників, які оживають на сторінках книги. Серед них, наприклад, такі відомі сценографи, як В. Меллер – колись головний художник Олеся Курбаса в його театрі «Березіль», згодом, після війни, – головний художник державного драматичного театру ім. І. Франка; Є. Коваленко – приятель С. Міляєва і Ю. Яновського – головний художник відомого Камерного театру О. Таїрова в Москві, ліквідованого комуністичним режимом; М. Дерегус, Гр. Бондаренко, М. Попенко, О. Сахновська, Д. Шавикін та інші. Деяких з художників супроводжують в книзі їхні фото, інших – автопортрети, або начерки з натури, виконані С. Подервянським – чоловіком автора.

Книжка прекрасно оформлена, з великою кількістю світлин рідних С. Міляєва і знімків його творчого доробку. Труд академіка Л. Міляєвої «Семен Матвійович Міляєв» це данина пам'яті рідному батькові, не лише надзвичайно цікавий документ очевидиці про добу, про людей, які страждали, втрачали друзів, рідних у катівнях цієї доби, але й любили Україну, любили її неповторність, були чесними і працьовитими. Одним з них був і світлої пам'яті Семен Міляєв.

Микола Зимомря, проф.(Дрогобич)
Наталія Науменко, проф.(Київ)

Календарне прочитання Шевченкового дивосвіту

(Деко О.А. Шевченківський календар. – 3-тє видання. – К.: Український письменник, 2014. – 320 с.)

Славетний ювілей – 200-річчя від дня народження Тараса Шевченка – минув. Проте його відлуння і надалі спонукатиме звертатись до видань, що побачили світ на зламі XX – початку XXI ст. Що ж, нерідко доводиться чути, як звучить теза про те, що можна нового написати про автора «Заповіту». Адже упродовж тривалого часового періоду, що охоплює понад сто п'ятдесят років, про життя й творчість творця «Кобзаря» написано чимало. «Творчість Тараса Шевченка літературознавці не могли поділити між двома художніми системами: романтизмом і реалізмом» (за словами Тетяни Бовсунівської), а декому він взагалі видавався першим українським модерністом. Був він художником і літератором. Пророком і творцем. На одному полюсі українського світогляду – «Великий Тарас Шевченко», а на іншому… Ні, не варто про це згадувати, бо його репрезентують недруги українського народу як суб'єктної величини. Насамперед був він – Людиною. То в якому ж усе-таки жанрі узгодити концепти Шевченкового буття як людини та митця?

Відомий літературознавець Григорій Клочек на сторінках монографії «Шевченкове слово: спроби наближення» (2014) пропонує «жанр аналізу окремого твору». Вибір такого жанру зумовлений «потребами знайти способи нового прочитання «Кобзаря». На думку ученого, наукові напрацювання минулого шевченкознавства – як діаспорної, так і материкової України – помалу актуалізуються шляхом досліджень та публікації «забутого та призабутого» [3, 6 – 7]. І це дуже показова та позитивна тенденція.

Варто згадати події Революції гідності, коли люди на Майдані Незалежності, та вулиці Михайла Грушевського, декламували поезію Тараса Шевченка і цим надихали відважну молодь боротися за свої устремління, за право людини бути вільною на рідній землі. Боротися так, як колись це робив давньогрецький співець Тіртей зі своїми невмирущими елегіями. І дедалі

більше молоді люди – студенти, учні, офіс-менеджери, бізнесмени, працівники державних і недержавних установ – спілкуються українською мовою та по-новому відкривають для себе сутність Шевченкового слова. Чи це не та сама актуалізація, тільки вищого – всеукраїнського рівня?

Тому апріорі можна сказати: найбільш доцільний жанр, аби показати Тараса Шевченка в усіх іпостасях, знайшов український письменник, який нині мешкає на Святій Землі, – Олександр Деко. Це – *літературний календар*. Згідно з даними культурології, календар є символом перемоги людини над невловимістю часу, а в давнину він був зведенням правил для виконання різноманітних священнодійств і ритуалів, молінь, жертвопринесень силам природи, від яких залежав урожай. Примітно, що довгоочікуваний «Шевченківський календар», підписаний до друку 30 січня 2014 року, вийшов саме напередодні 200-річчя від для народження Великого Кобзаря. Принагідно зазначимо: праця була номінована з ініціативи Дмитра Павличка на здобуття Шевченківської премії…

Це публіцистично-літературознавче видання, яке готувалося упродовж двадцяти років. Воно охоплює три місяці – січень, лютий та березень. Це дає можливість сподіватися, що автор продовжить роботу й укладе весь масив у «календарний візерунок». Перше враження захоплює процес читання: тут вирізняються і плоди священнодійства автора у книгозбірнях та архівах, і моління про творче натхнення до всіх богів та муз, і жертвопринесення за багатий урожай фактів і подій, наслідком якого й стала поява нового шевченкознавчого видання. Фактично кожен день із сорока семи років Тарасового земного життя, на позір невловимий, закарбувався на сторінках «Календаря», наче за покликом Й.-В. Гете з його непроминального твору «Фауст»: «Зупинись, мить, ти прекрасна!».

«*Праця «Шевченківський календар»*, – розповідає її автор, – *була задумана та в основному виконана упродовж 1994 – 1998 років. Сподіваюсь, що ідея видання служитиме на користь шевченкознавству та українській культурі. У цій книжці зібране відоме, можливо, дещо маловідоме, що збереглось про Тараса Шевченка. «Шевченківський календар» розрахований на масового читача. Зараз Тарас Шевченко заакадемізований. Цей календар дає можливість пізнати велич поета та художника, філософа та мислителя з глибокою мірою пізнання цікавого, повного патріотизму та трагізму, величного життя нашого Пророка, без будь-якого лукавства, з усіма людськими труднощами, які його супроводжували, і цим доповнити знання пересічного читача про того, хто стоїть на найвищій сходинці щаблів української літератури*» [2, 16: 11].

«Шевченківський календар», зокрема перший його том, який – доволі символічно – починається з «екватора» зими та завершується провесінню (січень – березень), варто інформативно розглянути під кутом зору поняття творчої лабораторії.

Згідно з «Літературознавчою енциклопедією» (під редакцією Ю. Коваліва), творча лабораторія – це складний багатостадійний процес формування художнього твору – від задуму до його публікації, підтвердженої авторською волею. Основою дослідження творчої лабораторії письменника є історія написання й рецепції твору у зв’язку з типом світогляду автора, його творчим і життєвим досвідом, рівнем культури, здібностями, талантом чи ступенем геніальності, естетичними смаками, належністю до літературного контексту епохи.

Творча лабораторія простежується на всіх рівнях еволюції індивідуального стилю письменника та дослідника – від мотиву, задуму, зафіксованого у щоденниках, нотатниках, листах, розмовах тощо, відображеного в рукописах, машинописних текстах, начерках, списках, коректурах, першодруках, прижиттєвих виданнях [4, 462] аж до самого твору та критичних відгуків про нього.

Відтак до творчої лабораторії «Шевченківського календаря» О. Дека прилучено багату сенсорну символіку; динамічне чергування розповідних, питальних і окличних інтонацій; прийом перекидання з одного часопросторового виміру в інший; спогади, епістолярні та документальні вкраплення; історичні та історіософські першоджерела; алюзії до реалій нашого сьогодення.

Коли б позначити «Календар» іще якимось метафоричним концептом, то до цього придалось би слово «калейдоскоп». Обертаючи націлену на світло «підзорну трубу», наповнену

кольоровими скельцями, глядач щосекунди бачить інший узор, котрий ніколи не повторюватиметься, дарма що викладений із тих самих скелець. Так само й події Шевченкового життєпису, оформлюючись, згідно з задумом автора, в неповторний орнамент, щоразу по-новому показують постать поета, про якого, попри огром наукових і публіцистичних праць, іще далеко не все написано.

Матеріал для «Календаря» виплавлявся у вимірі не лише Шевченкових художніх творів, а й літературно-критичних праць про поета. Серед них слід назвати лише декілька: Шевченко Т.Г. «Повне зібрання творів: У 6 т. – К.: Вид-во АН УРСР, 1963» (1963 – 1964); «Біографія Т.Г. Шевченка за спогадами сучасників» (1958); «Тарас Шевченко. Життя і творчість у портретах, ілюстраціях, документах» (1964); «Спогади про Тараса Шевченка» (2010); «Шевченківський словник» у двох томах (1978); «Світова велич Т.Г. Шевченка» (т. 1 – 3, 1964; упорядник – М.П. Комишанченко). На окреме місце заслуговує авторитетна шеститомна «Шевченківська Енциклопедія» (голова редакційної колегії – М. Жулинський; 2012 – 2015).

Добрі ремінісценції викликають дослідницькі пошуки В. Анісова та Є. Середи («Літопис життя і творчості Т.Г. Шевченка», 1976), Л. Большакова («По следам оренбургской зимы», 1968), І. Дзюби («Тарас Шевченко», 2005), П. Жура («Труды и дни Кобзаря», 1996), В. Овсійчука («Мистецька спадщина Тараса Шевченка у контексті європейської художньої культури», 2008), Наталії Полонської-Василенко («Історія України: У 2-х т., 1976), М. Ткаченка («Літопис життя і творчості Т.Г. Шевченка», 1961), М. Зимомрі, І. Зимомрі, Р. Жовтані («Відлуння. Світло поетичного світу Тараса Шевченка», 2014) архівних документів, журналів, альманахів XIX – XXI століть, збірників наукових праць, статей, листів… Без сумніву, вагомі й не втратили своєї значимості студії О. Астаф'єва, Л. Білецького, Ю. Бойка-Блохина, Д. Дорошенка, І. Гузар, М. Жулинського, П. Зайцева, О. Забужко, Л. Задорожної, Р. Зорівчак, Ю. Івакіна, Є. Кирилюка, Ю. Луцького, В. Марка,С. Смаль-Стоцького, А. Скоця, О. Сліпушко, М. Ткачука, Л. Ушкалова, Є. Шабліовського… Ні, не йдеться про пошук одного виміру оцінки доробку того чи іншого автора; радше йдеться про багаття інтенцій збудувати величний Храм, позначений ім’ям пророка України зі знаменитою «Посвятою» Івана Франка.

Спектр творчих «реактивів» досліджуваної книги настільки широкий, що доцільно у сув’язі з концептами «калейдоскоп» та «лабораторія» пригадати ще одну метафору – образ Я. Парандовського, винесений у заголовок однойменної книги, – «Алхімія слова».

Алхімія – найвищий ступінь символічного мислення, віртуальна модель космічного процесу. Алхімік ставить завданням облагородити субстанції, досягти містичного єднання мікрокосмосу з макрокосмосом. І хоча своєї первинної мети – отримати золото з неблагородних речовин – алхіміки не досягли, зате прислужилися до відкриття цілої низки хімічних елементів і сполук [див. 9, 15].

Алхімічне за сутністю входження в творчу лабораторію Тараса Шевченка О. Деко розпочав із огляду зібрання його творів. У результаті на ґрунті звичайних анкетних даних (дати життя письменника, хронологія творчості тощо) збудовано цілу історію, з якої пізнаються таємниці лабораторії митця, становлення його індивідуального стилю. А це – неабиякий вияв майстерності літературознавця та критика.

Надто ж якщо послідовність подій у «Календарі» – не хронологічна, а зумовлена прив’язкою до послідовних дат: перше, друге, третє січня…, перше, друге, третє лютого…, перше, друге, третє березня… Щоразу перо оглядача або повертається в минулі роки, або робить екскурс у віддалене (чи й не дуже) майбутнє, яке є сьогоденням уже його, автора «Шевченківського календаря».

Таке структурування подій уже само собою привертає увагу. Про це говорив Дмитро Павличко: «Не знаю, чи у світовій практиці було вже серед біографій відомих людей щось подібне до «Шевченківського календаря». Різноманітні за змістом окремі епізоди Тарасового життя стоять тут поруч. Їх змонтовує день, наче режисер-монтажник, день поєднує, здавалось би, речі непоєднувані, але при цьому вибудовується цілісна логіка стражденного і творчого життя генія України» [8, 657].

А Євген Баран, проаналізувавши композицію окремого розділу «25 лютого» (дата народження поета за старим стилем), подає висновок: «…попри всю обмеженість доступу до

сучасних видань про Тараса Шевченка, біографічна канва відтворена скрупульозно і з фаховим літературознавчим коментарем. Ми не повинні боятися, що це видання неакадемічне, або ж неповне. Чим більше подібного роду видань…, тим ближчими ми є до створення академічної наукової біографії Тараса Шевченка»[2, 318].

При погляді на наукове підґрунтя «Календаря» виникає думка, що розмаїтий фактографічний матеріал «підказав» Олександрові Деку оригінальну методологію дослідження – рецептивно-комунікативну. Тут рецепція становить собою «відправний пункт» у студіюванні взаємин між різними видами мистецтв, адже завдяки їй установлюються комунікативні відношення, започатковується діалогізм між Шевченком та його оточенням, між Шевченком та автором книги, між Шевченком та читачем.

О. Деко-аналітик у першому томі «Календаря» здійснює не лише «промоцію» тієї чи тієї події з життя Кобзаря, а й проводить свого роду «селекцію» думок, чуттів та фактів, готуючи матеріал для майбутнього повного видання. Воно, без сумніву, стане неоціненним внеском у створення «Інституту Тараса Шевченка 1814 – 1861 років», на що висловлює щиру надію автор досліджуваної книги [2, 12].

Під загальним знаменником – найменуванням дня – у «Календарі» пов’язуються між собою нерівновіддалені подеколи роки. Від 1820-х – періоду раннього дитинства, коли тільки починається становлення світогляду, поетичного світобачення, усвідомлення свого місця в довкіллі – і до кінця 1850 – початку 1860-х, коли негативний відбиток на душевне життя поета наклали роки солдатчини та заслання, а надто ж – заборони писати та малювати. І це все постає перед читачем лише на двох-трьох сторінках!

Як-от, приміром, у розділі «30 січня», який доцільно розглянути повністю – епізод за епізодом. «*До 1824 р.* Тарас ще дитина, ріс допитливим хлопчиком. Про це знаходимо розповідь у російській повісті Шевченка «Княгиня». Її оповідач іронічно називає себе «кубическим белокурым мальчуганом, смиренным автором сего, хотя и не сентиментального, но тем не менее печального рассказа» [2, 98]. Далі йде посилання на місце й дату написання повісті (Новопетрівське укріплення, 1853 р.) та її проблемне (антикріпосницьке) спрямування.

Іронічні й водночас зворушливі слова Шевченка, згадані у цитаті, спонукають звернутися до низки творів новітньої української літератури, присвячених малому Тарасові. Із написаних зовсім нещодавно – на початку 2000 – х років інтерес викликає, наприклад, вільновіршовий образок «Перші малюнки Шевченка» Клавдії Корецької. Через семантику та кольористику дитячого малюнка, сполучену з мотивами Кобзаревої лірики, наша сучасниця створила рельєфний образ поета у дитинстві: «*Забувши про ягнят, / хлопчик пасе ангела. / Перелітає за ним / з дерева – на мальву, / з мальви – на хмару…».*

Для дослідника творчості Шевченка, передусім живопису, цікавим, безперечно, є те, що поетеса виписала у промовистих образах не лише щоденну роботу пастушка, а й його техніку малювання: «*…дістає з полотняної торби вуглину / і малює чорним по білому / батькову хату, / дівчину під руку з яблунею, / сплячого ангела…»*

Неназвана словом, хоча й присутня як прихована метафора деталь – «папір», що на ньому Тарас малює хату, дівчину та сплячого ангела, – дає підстави припустити, що, за творчим задумом авторки, образ Шевченкового довкілля твориться не просто на папері, а й візуалізується в будь-якій точці простору як архетип українського макрокосмосу [7, 392 – 393].

В унісон із попередньо поданою цитатою з «Княгині» звучить наступний епізод – *30 січня 1843 року*. Наведімо його повністю, аби «продегустувати» стиль розповідача: «*Шевченко не тільки у думках готується до зустрічі з рідною Україною. Він намагається почути та побачити те, що пов’язано з його батьківщиною. Ще восени 1838 р. познайомився у Петербурзі з співаком* [Семеном] *Гулаком-Артемовським… Шевченко вже не раз слухав спів свого талановитого земляка. Вони подружилися. Аж ось і ще одна нагода. Кушелєв-Безбородко у своєму будинку в Петербурзі влаштовує концерт Гулака-Артемовського. То як же можна таке пропустити? І він відвідує цей концерт*» [2, 98 – 99].

Саме така неформально-розмовна манера, з якою О. Деко подає кожен факт біографії Тараса Шевчкенка, викликає прихильність навіть найбільш скептично налаштованого читача. Виникає враження, що подія візуалізується в уяві спершу персонажа, потім автора, а

насамкінець – реципієнта. Недарма Г. Клочек часто наголошує на кінематографічності поезій Шевченка, інколи створюючи їх вдале розкадрування («Садок вишневий коло хати…», «Мені тринадцятий минало…», «І небо невмите, і заспані хвилі…»). І сама біографія митця була таким же багатосерійним фільмом, і «Шевченківський календар» міг би скласти основу для сценарію як документального, так і ігрового кіно, у котрому сповна виявилися б усі можливості сучасного синтезу мистецтв і наукових, передусім комп'ютерних технологій.

Цим способом можна було би втілити наступний епізод, *30 січня 1848 року*, у якому постать Шевченка «примушує і Третій відділ, і Окремий Оренбурзький корпус вести між собою діалог (отут доречними стали б голоси за кадром – М.З., Н.Н.). Перший запитує у другого, як поводиться поет, і чи можна дозволити йому малювати» [2, 99]. Останній кадр – *30 січня 1858 року* (сучасні кінематографісти можуть дати тут заставку «Минуло десять років…») вирішено у жанрі мелодрами: «У Нижньому Новгороді Шевченко зробив пропозицію про одруження акторці Катерині Піуновій та залишив книжки для читання. Катерина повернула книжки, не читаючи їх. Того ж дня Шевченко звернувся до Катерини з листом: «Любимая и многоуважаемая Катерина Борисовна!.. Я вас люблю и говорю это вам прямо, без всяких возгласов и восторгов… Сделаться вашим мужем для меня величайшее счастье и отказаться от этой мысли будет трудно…» Відомо, що вони залишились друзями» [2, 99]. І вірогідно, що цей епізод можна скомпонувати таким чином: жінка на фоні імпресіоністичного пейзажу та музики, наприклад рапсодії Ференца Ліста, мовчки читає листа, а за кадром звучить голос Шевченка.

Візьмімо розділ «1 січня». На тлі року 1840-го кількома місткими фразами Олександр Деко окреслює образ, із якого постають риси світогляду поета, основні концепти його мистецького та словесного світобачення:

«Тарас Шевченко 1840 року – одночасно – створив два шедеври: овальний автопортрет та видав книгу «Кобзар», перше видання. Й якби Тарас Шевченко більше нічого не намалював, й більше нічого б не видав, тільки ці два шедеври, він би навіки ввійшов до українського образотворчого мистецтва і став би народним поетом, який вказав шлях українському народу до боротьби за волю людей та став би основоположником української класичної літературної мови. Так Тарас Шевченко, якого можна називати українським **Леонардо Тарас да Моринці** (підкреслення наше – М.З., Н.Н., на початку 1840 року зробив два кроки у безсмертя» [2, 34].

І якщо вже зайшлося про перифрастичні риси письменницького словесного портрета, пригадаймо також вислів Володимира Базилевського: ««*Шевченко – універсальний. Кажемо: Тарас – і чи є такий українець, який не знав би, про кого йдеться. Росіянин не назве Пушкіна Олександром, англієць Шекспіра – Вільямом, німець не нарече імені Гете чи Шіллера, француз – Гюго. Там інший вимір, там – відчуття дистанції*» [1, 105].

Наскільки ж коректно зосередити постать генія в його імені – і без прізвища? Скільки ще таких прикладів у світовій культурі можна навести? Багато хто з нас над цим явищем замислювався, а В. Базилевський визначив його терміном «відчуття дистанції». Водночас неможливо не зауважити, що в дослідженнях мистецтва Ренесансу склалася ціла традиція – деяких видатних художників узивати саме на імена: Мікеланджело (Буонарроті), Рафаель (Санті), Леонардо (да Вінчі), Тиціан (Веччеліо). Згадаймо, що й чотири євангелісти також напевно мали суб'єктні характеристики, що могли служити прізвищами чи прізвиськами, але увійшли в свідомість сучасників за йменнями: Матвій, Марк, Лука та Іван…

Отже, слід говорити не так про «дистанцію», як про наближення постаті кожного митця до його архетипного пракоріння, коли Ім'я було головним маркером місця людини в довкіллі. Адже, за О.Ф. Лосєвим, «*...словом, яке відкриває сутність особистості, ... вочевидь є Ім'я; а це Ім'я, що відображає й тяжіння Влади, й мудрість Знання, й святість Любові, є не що інше, як Добро, Істина й Краса*» [5, 197].

Повернімося до «Календаря». Цікаве порівняння Шевченка з Леонардо да Вінчі, на якому неодноразово наголошує автор. І в тому сенсі, що обоє видатних митців охоче спілкувалися народною мовою своїх земель, і в тому, що лик Кобзаря на овальному автопортреті також містить загадку, як і «Мона Ліза» да Вінчі (котру, за неофіційними версіями, вважають автопортретом італійського художника). Одначе, за слушним

спостереженням О. Дека, на обличчі Шевченка прозирає вираз смутку – чи то за долю покріпаченої України, чи за своїх рідних і близьких.

Та не лише смуток – а й надія, не лише журба – а й радість. Майже через двадцять років, уже після заслання – 25 березня 1859 року – Т. Шевченко за мотивами однієї з книг Біблії (давньоєврейського пророка Ісаї, що жив у VIII ст. до н.е.) напише поезію «Ісаія. Глава 35», натхненну вірою «у розквіт Святої землі» [2, 274], якою для нього була Україна. У поезії цій він піднесе ідеал майбутнього вільного суспільства, коли до «довготерпеливих» прилине правда. І тоді «незрячі прозрять», «німим отверзуться уста», прокинеться «дебрь-пустиня», «оживуть степи, озера», сюди зійдуться вчорашні раби, тепер «раді та веселі, і пустиню опанують веселії села».

«З журбою радість обнялась…». Так, повідомленню від 1 січня 1840 року про два Шевченкові твори – живописний і словесний – передували згадки про дві події: сумну (важке тілесне покарання за порушення заборони світити світло, 1830 р.) та приємну (Тараса Шевченка зараховано до числа пансіонерів Товариства заохочування художників у Петербурзі, 1839 р.). І це лише короткі конспекти одного дня, за якими стоять сотні цитат з Шевченкового «Кобзаря», повістей, щоденника та листів поета і до поета, спогадів сучасників, матеріалів «Шевченківського словника» і трьох наявних «Літописів» життя і творчості, фундаментальних праць шевченкознавців – класиків і сучасників.

Історія кожного згаданого в «Календарі» архітвору Шевченка, простежена за днями й водночас розпорошена за роками, читається як захопливий роман. Споконвічне питання зацікавленого читача «а що далі?» наштовхується на нові дати та події, не завжди пов'язані з попередніми. І відтак інтрига закручується дедалі міцніше, перетворюючи перипетії життя Кобзаря, історію його мистецького або словесного полотна на детектив. «*Подібно тому, як на портреті Мони Лізи Леонардо да Вінчі глядач бачить ледь помітну усмішку, так на автопортреті Тараса Шевченка можна бачити ледь помітний смуток. І як не ставай до шевченкового овального автопортрета, з якого ракурсу глядач подивиться, він побачить отой, ледь помітний Шевченків смуток. І 2011-го, і 2012-го року я стояв… перед цим овальним портретом і зачарований відчував, що у мене зупиняється дихання*» [2, 27].

Витвір мистецтва. Без сумніву, він нерідко приносить людині глибоке задоволення, однак невідомо, який слід залишить у її душі це естетичне переживання: якщо воно не спонукає до дії, то воно нічого не варте. Естетичне переживання виявляє повну силу лише тоді, коли воно впливає на природу людини й таким чином викликає в неї активне ставлення до життя [6, 266 – 267]. Художник – зокрема й художник слова, яким є Олександр Деко – сприймає витвір мистецтва не лише чуттями, а й розумом, позаяк перекладає почуття на мову думки, коли осмислює свої власні завдання, тому для нього мислити – означає діяти. Діяти саме в напрямі роботи над архівними даними, літературними творами, епістолярієм та спогадами, аби з цих незглибимих криниць видобути квінтесенцію кожної події з Шевченкового життя й донести її до читача так, щоб і його самого спонукати до дії.

«Кому служитиме «Шевченківський календар» Олександра Дека?» – таке питання, сказати б – риторичне, ставить у передмові до книжки Дмитро Павличко. І відразу ж зважено і далекоглядно відповідає: «*Насамперед українському народові в Україні і в цілому світі. Ця книжка приваблюватиме до себе простотою і лаконічністю викладу, її читатимуть з цікавістю ті, хто не вивчав і не вивчатиме академічних наукових праць про життя Тараса Шевченка. Цей Календар – найточніша біографія людини, яка сформувала сто п'ятдесят років тому національну, справедливу, державницьку ідею українства. А в часах, коли інтерес до України як до впливової європейської держави і тисячолітньої української культури зростатиме, значення цього твору важко переоцінити. Цей Календар, виданий поширеними мовами світу, вселить дар мови у пам'ятники Тарасові Шевченку, побудовані в багатьох столицях і містах планети. З цього Календаря Тарас Шевченко постає як борець за свободу, за рівноправіє і єдність нації, за ті часи, коли на Землі нелюдів перевиховувала мова*» [2, 8].

Та по цих словах принагідно згадуються віршові рядки уже цьогорічного ювіляра – Василя Симоненка: «Ще не всі чорти втекли на небо, ходить їх до біса по землі». До речі, в

особі Дмитра Павличка творець «Шевченківського календаря» має випробуваного часом друга, а нерідко – й порадника. Про це свідчать низка матеріалів про Олександра Дека, які автор «Двох кольорів» включив до збірки «Голоси мого життя» (Київ: Основи», 2013). Йдеться про розгорнутий огляд журналу «Соборність», що є, за переконливою оцінкою Дмитра Павличка, «великою заслугою Олександра Дека» [8,651 – 663].

То ж чи здатна українська мова «перевиховати нелюдів», якщо їх нині аж так багато? Не хочу видаватися ідеалістом, але з упевненістю можу сказати: так, здатна. Сьогодні багато в чому ми передусім маємо взоруватися на романтиків, на Тараса Шевченка як найяскравішого їхнього представника, – і в їхньому ставленні до природного пракоріння, і в розумінні цінностей свого роду та своєї нації, і врешті-решт у прагненні жити не в одному, а в трьох часових вимірах, – «хто не цінує минулого, той не матиме майбутнього». А найголовніше – відчувати велику силу натхнення.

Відчувати й по-новому переживати народження Волі. Адже, знову й знову нагадаємо, у творах Шевченка воля – споконвічне, природне, дане Богом поняття, що становить безмежну, абсолютну цінність буття і особистості. Свобода – відсутність національного й економічного гноблення, утиску й обмежень політичних прав і свобод у суспільстві: ««*А ми дивились та мовчали / Та мовчки чухали чуби». / Німії, подлії раби, / підніжки царськії, лакеї / Капрала п'яного! Не вам, / Не вам, в мережаній лівреї, / Донощики і фарисеї, / За правду пресвятую стать / І за свободу…*».

Тому промовистим, зокрема з позицій мовознавства, є гасло однієї з нинішніх політичних сил: «Ми живемо у *своїй, Богом даній* країні», де перші склади виділених лексем утворюють анаграму «свобода». Хтозна, може, такою й є етимологія цього знакового для нас слова. Бо ж, як і на переломі XIX століття, сьогодні відбуваються процеси національного пробудження і самоідентичності, виваженого осягнення нашого минулого – як далекого, так і не дуже. На теренах новітньої європейської історії народжується віра в нове воскресіння України, якою ознаменовано зростання інтересу до першооснов нашої культури.

…Чим же завершується цей перший квартал «Шевченківського календаря» О. Дека? Останній запис – 31 березня 1858 року – свідчить про наступне. / «…Поет занотував у щоденнику, що з художником [Олексієм] Лукашевичем… відвідав Ермітаж. Поету не сподобалось нове приміщення Ермітажу. «*И в этом великолепном храме искусств сильно напечаталась тяжелая казарменная лапа неудобозабываемого дрессированного медведя*». – Таким виразом поет характеризує Миколу І. О третій годині дня повернувся додому. Мабуть, втомлений поет приліг відпочити. В цей час «прийшов мій старий, незабутий, але втрачений з вигляду, щирий земляк Дзюбін… «Згадали старину й відправилися до готелю «Париж» обідати. Після обіду пройшлися по Невському й розійшлися». Вечір провів у Семена [Гулака-Артемовського]» [див. 2, 293].

Після цього світського пасажу з подеколи гоголівськими інтонаціями невисловлене запитання читача «а що далі?» постає ще виразнішим. Далі… далі буде. Варто набратись терпіння й чекати, доки вийдуть наступні томи «Календаря», у яких провесінь зміниться літом, спека серпневих днів перетвориться на осінні дощі, а нові факти та події додадуть нових концептів у прочитання хрестоматійних – і не лише – поезій Кобзаря.

А може, допитливий читач, не чекаючи появи нових томів, і сам звернеться до автобіографічних писань та «Щоденників» Шевченка, і на тій чи тій цитаті, яка особливо зворушить його серце, намагатиметься передбачити подальший хід «Календаря». Приміром, прочитавши щоденниковий запис від 17 червня 1857 року: ««*Ничего не может быть в жизни слаще, очаровательнее уединения, особенно перед лицом улыбающейся, цветущей красавицы матери Природы. Под ее сладким, волшебным обаянием человек невольно погружается сам в себя и видит Бога на земле, как говорит поэт*» [10, 43]. Вочевидь, ці слова спонукають реципієнта згадати читані й завчені напам'ять у дитинстві поезії, хоча б «Садок вишневий коло хати» або «Тече вода з-під явора…», осмислити їх із висоти свого нинішнього життєвого досвіду – і зрозуміти, що літературні твори для дітей можуть і повинні сприйматися як твори, адресовані й дорослим.

Варто придивитися й до наступного запису – від 27 серпня 1857 року: «*Ночи лунные, тихие, очаровательно поэтические ночи! Волга, как бесконечное зеркало, подернутая прозрачным туманом, мягко отражает в себе очаровательную бледную красавицу ночи и сонный обрывистый берег, уставленный группами темных деревьев. Восхитительная, сладко успокоительная декорация! И вся эта прелесть, вся эта зримая немая гармония оглашается тихими, задушевными звуками скрипки. Три ночи кряду этот вольноотпущенный чудотворец безмездно возносит мою душу и к творцу вечной гармонии пленительными звуками своей лубочной скрипицы*» [10, 147].

Після прочитання цих рядків дехто пригадає концептуально вагому працю Івана Франка «Із секретів поетичної творчості», зокрема ті пасажі, у яких ідеться про злуку поезії та музики, поезії та малярства: ««Змисл слуху… дає нам пізнати цілі ряди явищ моментальних, невловимих, летючих, цілі ряди змін наглих і сильних, що вражають нашу душу». «Дуже часто поет послуговується грою кольорів у природі, щоб характеризувати зміну людського чуття». Бо ж коли живопис звертається лише до зору, то поезія (передусім поетична інтонація наведеного щоденникового запису) апелює як до зору, так і до слуху, а далі – за допомогою художніх образів – і до інших чуттів, апріорі творячи такі асоціативні комплекси, що їх не можуть викликати ні живопис, ні музика самі собою.

«Шевченківський календар» – не просто новітня шевченкознавча праця в ряду довгоочікуваних видань. Не просто ювілейна книга, яких у 2014 році з'явилося особливо багато. Тут постає бароковий словесний віридарій, у котрому кожен читач знайде для себе щось особисте: один насолоджуватиметься видивом розкішних слів-рослин, другий – ретельно доглядатиме їх, а третій братиме саджанці та насіння, аби у своєму саду зростити нові дива. «Спроба пізнати Всесвіт – одна з небагатьох речей, які дещо підносять людське життя над рівнем фарсу та надають йому рис високої трагедії», – писав лауреат Нобелівської премії С. Вайнберг.

Поза всяким сумнівом, Олександр Деко зробив вдалу, концептуальну спробу пізнати Всесвіт життя та творчості Тараса Шевченка. Цим він дав можливість кожному наблизитись до істини Кобзаревих слів, зрозуміти місце Генія України у світовій літературі і те, без чого у нас немає майбутнього. Адже шлях у майбутнє лежить через незабуті цінності минулого українського народу. Скрижалі його духовності Олександр Деко збагатив, бо примножив каміння, на якому зведені, за словами Івана Франка, «золоті мости» порозуміння між близькими й далекими народами.

Література: 1. Базилевський В.О. Лук Одіссеїв: Літературно-критичні статті, есе / В.О. Базилевський. – К.: Либідь, 2005. – 656 с.; 2. Деко О.А. Шевченківський каленар / О.А. Деко передм. Д.В. Павличка та О.В. Лупія. – 3-тє вид. – К.: Укр. письменник, 2014. – 320 с.; Клочек Г.Д. Шевченкове слово: спроби наближення / Г.Д. Клочек. – Кіровоград: Імекс-ЛТД, 2014. – 416 с. 3. Літературознавча енциклопедія: У 2-х т. – Т. 1: Аба – Лямент / за ред. Ю.І. Коваліва. – К.: «Академія», 2007. – 608 с. 4. Лосев А.Ф. Имя / А.Ф. Лосев. – СПб: Алетейя, 1997. – 734 с.; 5. Моэм У.С. Подводя итоги: [эссе, очерки] / У.С. Моэм; сост., вступ. ст., коммент. Г.Э. Ионкис. – М.: Высш. школа, 1991. – 559 с.; 6. Науменко Н.В. Серпантинні дороги поезії: природа та тенденції розвитку українського верлібру: монографія / Н.В. Науменко. – К.:«Сталь», 2010. – 518 с.: 7. Павличко Д.В. Голоси мого життя. Статті, виступи, інтерв'ю. Документи / Д.В. Павличко. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2013. – 700 с.; 8. Семенюк Г.Ф. Літературна майстерність письменника: підручник / Г.Ф. Семенюк, А.Б. Гуляк, Н.В. Науменко. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2012. – 367 с.; 9. Шевченко Т.Г. Автобіографія. Дневник / Т.Г. Шевченко. – К.: Дніпро, 1988. – 320 с.; Ще раз про Олександра Деко і його «Шевченківський календар» [Електронний ресурс]. Режим доступу: bukvoid.com.ua/info/writers/Shevchenko_Taras.html

Людмила Краснова, проф. (Дрогобич)

Національний колорит українського романтизму

(*М.П. Ткачук. Романтичний дискурс Левка Боровиковського. Літературний портрет. / вид. 2-ге [випр. і доп.]. – Тернопіль, Збруч, 2015. – 268 с.*)

Книга Миколи Платоновича Ткачука вводить нас у таємничі глибини мрійника, романтика, закоханого у природу й народну творчість поета Левка Боровиковського. Літературний портрет «Романтичний дискурс Левка Боровиковського» (доопрацьована та збагачена монографія) – одна з праць науковця, що репрезентує його захоплення романтичною атмосферою української літератури.

Автор численних досліджень з історії української літератури Микола Ткачук, поряд із критиками українського літературного процесу XIX століття – Т. Бовсунівською, М. Коцюбинською, П. Хропком, М. Яценком, вніс суттєві корективи в літературознавчий дискурс навколо творчого доробку Левка Боровиковського. Своє звернення до творчості «Колумба української романтичної лірики» М. Ткачук вмотивовує тим, що твори Боровиковського не тільки свідчили про пошуки нових принципів відтворення дійсності та людини, а й мали великий вплив на творчість наступного покоління митців.

Трактуючи романтизм як цілісне явище, автор дослідження висвітлює його тематично-стильові течії: фольклорно-побутову, фольклорно-історичну, громадянську тематично-стильову, психологічно-особистісну. Джерелами романтизму у багатьох європейських країнах, і Україні зокрема, на думку літературознавця, було національно-духовне відродження нації. Заслуга українських романтиків – «висунення ідеї національної та територіальної єдності України». Тема України, існування нації, проблема національної індивідуальності, характеру були в полі зору представників «Руської трійці», поетів Харківської та Київської школи романтиків. «Філософія серця» Памфіла Юркевича стала фундаментальною засадою світогляду українських романтиків, що виразилося у творах: емоційність, ліричність, глибокий символізм, метафоричність, український гумор.

Окреслюючи романтичний дискурс, науковець акцентує увагу на творчості представників українських романтичних шкіл першої половини XIX століття, що збагатили поезію національними образами, характерами, наголошуючи на націософському аспекті творів. Зокрема, представлено у монографії Харківську школу романтиків – Ізмаїла Срезневського, Амвросія Метлинського, Михайла Петренка, Якова Щоголіва, Миколу Костомарова, які прагнули національним епосом України привернути увагу як своїх читачів, та і реципієнтів у Європі, крізь історіософію минулого висвітлити «самобутність української культури, спроможність народу до національного відродження». Микола Ткачук у розвідці вказує на роль митців «Руської трійці» в розвитку українського романтизму, які «зреалізували романтичну дискурсивну практику, поклавши на теренах Західної України початок секуляризації літератури, … запровадили народну мову як мову нової літератури». Ідея відродження української нації та культури була смислом життя Маркіяна Шашкевича (*йому присвятив своє дослідження Микола Ткачук*). Висвітлено у роботі особливості функціонування Київської школи романтиків, зокрема наголошено на значенні «Книги буття українського народу» М. Костомарова як першого політичного маніфесту національних прав українського народу та декларації національних прав усіх слов'янських народів. Не оминає Микола Платонович і Петербурзької школи романтиків, що утворили в столиці Росії так звану українську «колонію» й популяризували український журнал «Основа».

Творча індивідуальність Постать Левка Боровиковського у монографії окреслюється як експериментатора жанрових форм. Ґрунтовний аналіз балад висвітлено через жанрово-стильові параметри творів, романтичну концепцію людини – образ мандрівника-вершника, історіософські візії автора.

Творчість Левка Боровиковського постає у контексті українського та європейського романтичного дискурсу, що дозволяє Миколі Платоновичу Ткачуку у розвідці розширити інтертекстуальне поле, визначити міжтекстові зв'язки творів Левка Боровиковського з творами Адама Міцкевича, Василя Жуковського, Євгена Гребінки, Петра Гулака-Артемовського, вказуючи, що трансплантуючи у текст балад алюзії, ремінісценції, уривки з пісень, Боровиковський поглиблює образну сферу баладного жанру. Ґрунтовний інтертекстуальний аналіз балад дозволяє літературознавцю прийти до висновку, що під пером Боровиковського твори набувають творчого, індивідуального опрацювання, служить поштовхом для створення нових емоційних імпульсів.

Дослідник, простежуючи вплив байкаря Ігнація Красіцького на збірку «Байки й прибаютки Левка Боровиковського» (1852), переконливо доводить, що стилістична спорідненість з творами поляка не заважала українському митцеві бути оригінальним. Автор монографії наголошує на новаторстві Боровиковського-байкаря: лаконізм, афористичність, смислова виразність образів, новий тип наратора-усезнавця, українізація героїв.

Аргументованими та цікавими є міркування Миколи Ткачука про «романтичне двосвіття» Левка Боровиковського: для надреального світу поета-романтика характерні такі означники як, вічність, надприродність, він населений фантастичними та міфологічними персонажами. Цей надреальний світ ворожий земному світу. Дуалістична картина світу у баладах поета-романтика постає розщепленою на два рівні: «повсякденно-прозаїчний (побутовий) і «піднесено-поетичний».

Детальний аналіз поетики балад, віршів Боровиковського дозволив Миколі Ткачуку підкреслити новизну стилю митця: метафоричність мови; романтичний герой – неординарна, виняткова особистість; експресивна виразність, символічність, міфологізм. Дослідник визначає такі особливості поетики жанру балад Левка Боровиковського як динаміка сюжету, загостреність колізії, ліризм, діалогова форма викладу сюжету тощо. Дослідження ознак романтизму, здійснене у монографії, вчений ілюструє на прикладі балад «Маруся», «Заманка», «Чарівниця», «Молодиця», «Вивідка», «Козак», «Бандурист» тощо.

Ретельне перепрочитання творів дозволяє автору простежити як узгоджуються почуття героїнь з релігійною мораллю у баладах «Чарівниця», «Вивідка»; докладно зупиняється на ролі наратора, звертає увагу на форми присутності автора у тексті твору. М. Ткачук тонко відчуває специфіку текстів балад, відзначаючи, що народнопісенна основа «Козака», «Бандуриста» звільняє місце для історичного зображення.

Дослідник слушно зауважує, що народно-міфологічна матриця жанру балад ґрунтується на використанні народної творчості, переказів, легенд й авторській романтичній художній моделі людини й світу. Зупиняючись на детальному аналізі балад «Маруся» та «Молодиця», М. Ткачук вважає їх важливими для «творення романтичної балади, народної за змістом, образами, поетикою». У цьому плані «Маруся» найповніше «відповідає критерію народності митця у виборі фольклорних, мовностилістичних засобів творення образів». Національний колорит балад прочитується через первинно-архетипні образи-символи – ночі, місяця, вітру, долі, води тощо. Романтичний канон виявляється у зверненні до українського топосу, звичаїв, народних пісень та переказів, національного колориту. Автор монографії доводить, що національна ідея у поетичних творах Боровиковського постає виразно: ідея народності як ідея «місцевого колориту», змалювання національного побуту, використання українських звичаїв та обрядів, «українізація» світових сюжетів (зокрема Джорджа Байрона, Генріха Гейне, Василя Жуковського та інших).

Без сумніву, книжка Миколи Ткачука відкриває перед українським читачем широкі обрії вітчизняного романтизму, особливостей поетики та національного колориту балад Левка Боровиковського.

Микола Зимомря, проф. (Дрогобич)
Мирослава Зимомря, доц. (Дрогобич)

Статус художньої правди у текстовій матриці роману «Джейн Ейр» Шарлотти Бронте

(*Назаренко Н. Специфіка української рецепції творчості сестер Бронте. –Маріуполь, 2013. – 223 с.*).

Славнозвісний роман «Джейн Ейр» Шарлотти Бронте (1816 – 1855), давно привернув і далі привертає стабільну увагу читацького загалу, справедливо заслуживши світовий розголос. Примітно, що останнім часом предметом критичних зацікавлень закономірно стає і художній доробок ще двох її молодших сестер – Емілії Бронте (1818 – 1848) та Анни Бронте (1820 – 1849). Це, до речі, переконливо засвідчує монографія «Готична поетика у романі «Буреверхи» Емілії Бронте [Львів, 2013, 218 с.] молодої львівської дослідниці Христини Пастух. Тому й не дивно, що творчість трьох сестер часто-густо справедливо розглядається в одному річищі з проекцією на готичну поетику. Щоправда, кожна з них має, без сумніву, чітке вираження індивідуальності на рівні «Я-особи». Звідси – розрізнювальність їхніх величин з огляду на духовно-інтелектуальний стан загалом і спільність художніх пошуків – зокрема. Проте не буде перебільшенням, сказати: кращими творами сестри Бронте вписали самобутню сторінку в англомовне письменство. Нею можна б ілюструвати – передусім з перспективи часу – вагомість багатьох тверджень, що містяться в праці Т.С. Еліота «Традиція та індивідуальний талант» (1919).

У цьому зв’язку варто наголосити: відрадно, що доцент Маріупольського державного гуманітарного університету Надія Назаренко успішно виконала цікавий проект і видала змістовну монографію «Специфіка української рецепції творчості сестер Бронте» (Маріуполь, 2013. – 223 с.). Звісно, оскільки вона виконана хронологічно раніше, то й містить, приміром, у порівнянні з названою працею Христини Пастух, власне, низку пріоритетних ознак стосовно висвітлення тематично-стильових характеристик художнього спадку сестер Бронте, зокрема, з проекцією на сприйняття в українському літературному процесі. Грунтовна розвідка спрямована на системне вивчення вагомого наукового матеріалу. Зрозуміло, її авторка не оминула увагою розвідок як українських, так і зарубіжних попередників (В.Агєєва, О.Бандровська, Н.Білоус, Е.Бесараб, Т.Гундорова, З.Гражданська, Т.Денисова, Г.Іонкіс, Х.Денисюк (Пастух), О.Забужко, І.Зіньчук, І.Зимомря, М.Крупка, В.Лис, О.Матвієнко, Н.Михальська, С.Павличко, А.Підгорна, В.Погребна, М.Рудницький, М.Рябков, Г.Теленько, М.Тугушева, Дж. Баркер, С.Т.Дейвіс, В.Райт, Д.Хардак, А.Гаррісон, Д.Стенфорд, Е.Гаскелл, Л.Міллер, К.Франк, Е.Чітхейм).

Що ж, доцільно одразу підкреслити: на сторінках монографії системно досліджено науково-критичні та художні форми рецепції творів Шарлотти, Емілії та Анни Бронте в українській літературі. Словом, йдеться про ґрунтовну студію, в якій здійснено порівняльний аналіз різночасових україномовних перекладів романів Шарлотти Бронте та Емілії Бронте. Тут аргументовано осмислено критерії художності, з одного боку, та розмаїті темпоральні ознаки перекладного прочитання оригіналу мовою мети. Звідси – віднесення того чи іншого факту до ієрархії «голосів» першотвору та його перекладних версій. У розряді репрезентативних рішень Надії Назаренко і такі складники, як виявлення типологічних сходжень у кращих зразках прози сестер Бронте, а також таких відомих українських письменниць другої половини XIX ст., як Марко Вовчок, Ольга Кобилянська, Леся Українка, Євгенія Ярошинська, Наталія Кобринська. Все це творить добре вибудувану авторкою систему, що має коректне дивізування на різних рівнях художнього наративу. Важливо, що дослідниця вміло розглянула семантику «автентичності», у т.ч. різних виявів так званої «іншості» стосовно жіночої особистості. Авторка не ізольовано, а контекстуально розкриває інтерференцію національних образів світу з метою виокремлення їхніх конкретних ідентифікаторів. Зрозуміло, пошук такої репрезентації – справа не з легких. Тому є випадки, коли віднесення того чи іншого узагальнення до якоїсь із визначальних ознак чи функцій постає дискусійним.

Рецензована монографія – результат цілеспрямованого підходу дослідниці: в її основу покладена кандидатська дисертація, яку вона успішно захистила в Київському національному університеті імені Тараса Шевченка у квітні 2011 року. Природною є структурна схема праці. Її складники логічно взаємопов'язані між собою і творять органічну цілісність: «Українська рецепція творчості Шарлотти, Емілії та Анни Бронте в контексті теорії діалогізму» (перший розділ), «Переклад як форма рецепції: ієрархія голосів оригіналу та його художніх версій» (другий розділ); «Типологічні сходження у творах сестер Бронте та українських письменниць другої половини XIX століття» (третій розділ). Відповідні підрозділи («Літературний феномен сестер Бронте»; «Художня спадщина англійських письменниць у призмі наукової критики»); «Концепція адресата як спроба заново прочитати оригінал»; «Переклад − інтерференція національних образів світу»; «Феміністичні тенденції у творах сестер Бронте та українській прозі»; «Шарлотта Бронте та Марко Вовчок: «автентичність» та «іншість» жіночої особистості»; «Діалог наративних моделей у творах сестер Бронте та Ольги Кобилянської» служать тій концепції, яка цілісно презентує об'єкт дослідницької ділянки.

Чому все це важливе в зіставному плані? Порівняльне літературознавство в Україні має ще чимало прогалин у самому його «інтонуванню», яке в самобутній спосіб збагачує українську культуру новими іменами, фактами, а звідси – становленням духовно значущої панорами. Таким чином у свідомість читача вводиться масив, що тривалий період був або невідомий, або малознаний з огляду на різні причини; вони, як правило, далекі від норми, якщо мати на оці літератури недержавотворчих народів. Звісно, це болить, бо нерідко той чи інший дослідник, навіть володіючи іноземними мовами, а все ж чітко не диференціює структурні, комунікативні та насамперед – художні реалізації крізь призму порівняння з материком рідної культури. Тут вагомо звучить своєрідний жанр повчання, за допомогою якого сучасний інтелектуал покликаний розуміти перспективу метатекстуальності, щоб у контекстуальній площині плодотвоно оперувати «впізнаванням» нового у певному культурному просторі – російськомовному, англомовному, німецькомовному, польськомовному, угорськомовному тощо.

Так, пропонована праця містить продуктивну спробу – окреслити сутність рецепції творчого доробку Шарлотти Бронте, Емілії Бронте та Анни Бронте в українській літературі з проекцією на аспекти компаративістики. Поза всяким сумнівом, має місце відповідність презентації отриманих результатів (на інформативному, критично-оцінювальному та інтепретаційному рівнях). Вони загалом добре співвідносяться з предметом і метакритичним інструментарієм.

Йдеться про детальне висвітлення феміністичних тенденцій в англійській та українській прозі другої половини XIX століття, глибоке розкриття динаміки та специфіки процесу сприйняття прози майстринь англійського слова в українському письменстві. Це потребувало проникнення в текстову структуру, встановлення типологічних збігів у творах сестер Бронте – «Jane Eyre («Джейн Ейр», 1847), «Shirley» («Шерлі», 1849), «Villete» («Віллет»; «Містечко», 1853) Шарлотти Бронте; «Wunthering Heights» («Грозовий перевал», 1847) Емілії Бронте; «Agnes Grey» («Агнес Грей», 1847), а також «The Tenant of Wildfell Hall» («Незнайомка з Вілдфел-Холу», 1848) Анни Бронте. Це – з одного боку; а з іншого – широкі прозові полотна, у т.ч. «Жива душа» (1868), («В глушині» (1875) Марка Вовчка (1833 – 1907); повісті («Царівна» (1895), «Через кладку» (1913) Ольги Кобилянської (1863 – 1942); твори «Мій роман» (1917) Любові Яновської (1861 – 1933), («Перекинчики» (1903) Євгенії Ярошинської (1868 – 1904), а також зразки малої прози – оповідання («Розмова» (1908), «Жаль» (1890), «Приязнь» 1905) Лесі Українки (1871 – 1913) та («Дух часу» (1898), «Ядзя і Катруся» (1904)) Наталії Кобринської (1855 – 1920).

Зумисне наголошуємо на окремих фактах з хроніки літературного потоку. Бо вони дають можливість побачити феноменальну відносність, що накладається на художні й позамистецькі явища у процесі рецепції за умов конкретно-історичної ситуації. Впадає в око художня практика, приміром, Шарлотти Бронте й Ольги Кобилянської. Хоч вона різна, але водночас є оптимальною, якщо закроювати бесіду про розгортання засад освоєння істотних основ життя й мистецьких «лекцій з естетики» (Г.- В.- Ф. Гегель). Названі митці активно утвердили свою

присутність в англійській та українській національних літературних системах, власне, органічно осмисленою самоідентифікацією (це особливо зримо проступає під пером Ольги Кобилянської, яка з однаковою потужністю творила українською та німецькою мовами).

Прагнемо відразу виокремити загальну позитивну рису пропонованої до руку роботи: Надія Назаренко широко залучила до аналізу тексти мовою оригіналу – англійською. Щоправда, перекладні тексти – навіть за умови адекватної інтерпретації – у багатьох випадках містять різночитання. Тому можна тільки пошкодувати, що дослідниця недостатньо мотивовано розкрила сутність перекладного канону та його модифікацій сприйняття оригіналу крізь призму перекладу. Тут була б можливість ширше виявити стимульовану властивість перекладних версій (зрозуміло, у кращих зразках) творити типологічні ряди міжлітературних явищ. Подібний підступ був би доцільним, оскільки авторка праці володіє мовою Шекспіра.

Матерія досліджуваного масиву дає можливість усебічно з'ясувати спільні та відмінні виражальні засоби, що мають місце у художніх творах сестер Бронте. Дотримуючись засад щодо потреби обґрунтувати кожне положення, то Надії Назаренко як дослідниці вдалося конструктивно з'ясувати сутність ідей, характерних для Вікторіанської доби з проекцією на художню свідомість передусім сестер Бронте, а також на усебічну оцінку кожного факту рецепції їхніх прозових зразків в Україні. Йдеться про трактування значимості проактивної та ретроактивної інтерференції за умов, коли від 40-х років XIX ст. в англомовному культурному просторі категорія національного й відповідно похідного її узусу наповнювалася новою інтенцією текстопороджувального змісту. Так, наприклад, Джеймс Расселл Ловелл стверджував ще у 1843 році: «Ми все ще далекі від розуміння того, за що так палко молимось, – це національна література... Але ми насправді прагнемо національної літератури».

Ця теза мала дискурсивну цілісність як певний загальноестетичний преконструкт щодо розвитку як англійської, так і американської літератур. Слід додати: цю властивість їхньої художньої еволюції аргументовано окреслила Тетяна Михед, авторка ґрунтовної монографії «Пуританська традиція і література американського ренесансу: 1830 – 1860» (К., 2006). До речі, монографічна робота могла б мати і додаткові пошукові імпульси на рівні концепту, коли б Надія Назаренко поглибила окремі ціннісні орієнтири, що містяться, зокрема, у працях, зокрема, Х.Пастух («Еволюція готичної поетики і роман «Буреверхи» Емілії Бронте») та М.Крупки («Емансипаційні тенденції в українській жіночій прозі кінця XIX – початку XX ст.»).

Змістова ідентифікація національних образів характеризується продуктивною інтроспекцією, тобто активним заглибленням у внутрішній світ персонажів, у творчості Шарлотти Бронте, Емілії Бронте, Анни Бронте, а також Марка Вовчка, Ольги Кобилянської та Лесі Українки – носіїв культур неспоріднених народів. Адже, як це переконливо доводить Надія Назаренко, художня світобудова під пером сестер Бронте та представників українського жіночого письма заснована на типологічно близьких ходах. Вони на загал – свідки суголосних духовних змагань своєї доби. А їхні долі постають своєрідним контекстуальним виявом епохи з усіма суперечностями, що спричинили у досліджуваних романах, повістях, оповіданнях, власне, модальний комунікативний тип розповіді. Тому можна вважати вдалою спробу авторки монографії докладно осмислити причини рецепції романів сестер Бронте з боку низки репрезентантів української критики, визначити крізь призму «стереоскопічного читання» критерії й темпоральні ознаки першої українськомовної інтерпретації роману «Незнайомка з Вілдфел-Холу» Анни Бронте, висвітлити культурно- історичні реалії на тлі феміністичних тенденцій у творах англійського та українського жіночого письма 40 – 90-х рр. XIX століття (тут примітні другий та третій розділи: «Переклад як форма рецепції: ієрархія голосів оригіналу і його художніх версій»; «Типологічні сходження у творах сестер Бронте та українських письменниць другої половини XIX ст.».

Дослідниця доволі сміливо пропонує розгляд творів сестер Бронте, Марка Вовчка, Ольги Кобилянської, Лесі Українки, характеризуючи у типологічному зіставленні їхні національно-культурні коди. Вони ідентифіковані на рівні змістових і формальних критеріїв. Вони реалізуються на тлі, сказати б, програми інтеркультурних взаємодій, тобто у вигляді самоосягнення духовного потенціалу окремої творчої особистості. Тому й не викликає

заперечення типологічна порівнюваність жіночого письма, природи його естетичних цінностей у практиці сестер Бронте, а відтак – Марка Вовчка, Ольги Кобилянської, Євгенії Ярошинської, Любові Яновської, Наталії Кобринської, Лесі Українки. Авторка слушно доводить, що у таких зрізах має місце концептуальне структурування понять, уявлень, тлумачень стосовно не стільки зовнішньої подібності історико-соціальних обставин творчості, скільки передусім їхньої внутрішньої основи. Останнє дозволяє виокремити динаміку взаємодії «Я – особи» з боку конкретного творця та осмислюваного середовища, співмірного на рівні соціального та національного звучання. Проте ця співмірність не завжди адекватно відтворює художнє бачення, що втілене названими письменницями в їхніх творах. На перший погляд, видається певна штучність пошуку так званих спільних чи відмінних «зустрічних течій» поміж спонукою сестер Бронте, а також Марка Вовчка, Ольги Кобилянської, Лесі Українки, власне, до текстотворення. З іншого боку, тут не йдеться про кардинально різні компетенції, якщо закроювати бесіду про представницьку роль названих представників для розвитку національної культури, приміром, Шарлотти Бронте для англійської, Ольги Кобилянської – для української. Адже йдеться не про фіксацію явища, а радше – про його з'ясування, представлення, розкриття крізь призму адаптації текстів однієї літератури іншою, що зумовлює феномен акультурації і ширше – онаціоналення художньо довершеної моделі мислення шляхом перекладу.

Словом, майбутній читач матиме внутрішню радість, коли ознайомиться з матеріалом цікаво написаної монографії, що присвячена вивченню творчості трьох обдарованих сестер Бронте. Йдеться про тему, що віддзеркалює статус такої життєвої правди, яку утверджувала у своїх творах, у першу чергу, Шарлотта Бронте.

Людмила Краснова, проф. (Дрогобич)

Поет із роду Боровиків

(«*Романтичний дискурс Левка Боровиковського. Літературний портрет. – Микола Ткачук. – Тернопіль: Збруч. – 2015. – 168 с.*)

Стисло повідомляє «Літературна Україна», що 22 лютого (1806 – 1889) народився Левко Боровиковський – поет, автор балад, пісень, дум, збірки байок «Байки і прибаютки» («ЛУ» № 8, 19 лютого 2015 р.)

Одночасно з цим сухим повідомленням вийшла друком ошатна книжка тернопільського ученого Миколи Ткачука «Романтичний дискурс Левка Боровиковського. Літературний портрет» (Тернопіль, 2015).

Ось так раптово далекий ніби від нас романтик Боровиковський став нашим сучасником, болісно близьким, бо нагадав про себе у жорстокі часи: «Прийшли вісті до милої, / Що милого вбито…». Ні, Левка не забували, вшановували зачинателя українського романтизму, хоч монографій і не писали, крім ось тепер Миколи Ткачука. Він же оприлюднив у 1991 р. навчальний посібник «Стиль балад Левка Боровиковського, а 2000 року – монографічну студію – «Поетика балад Левка Боровиковського із передмовою незабутнього Романа Гром'яка. Учений наголошував на тому, що книжка Миколи Ткачука актуальна, бо висвітлює Левка Боровиковського всебічно – у контексті українського і світового романтизму. Розширив горизонти вивчення творчості Боровиковського і збірник наукових праць «Творчість Левка Боровиковського в контексті слов'янського романтизму» (2007, Луцьк).

Один з авторів цього збірника – відомий науковець Марія Моклиця, відчуваючи трагізм підтексту творів Левка Боровиковського і його особистого життя, зазначає: «Боровиковський так і не зважився на творчість від власного «я»: на це потрібна сила звільненої і самодостатньої індивідуальності»[1].

[1] Творчість Левка Боровиковського в контексті слов'янського романтизму // Волинь філологічна: текст і контекст. – Вип. 2. – Луцьк, 2007. – С. 22.

Мабуть, саме з цією тезою Марії Василівни і намагається вести конверсійний діалог Микола Ткачук. Усе його дослідження «Романтичний дискурс Левка Боровиковського» побудовано на протилежній тезі – Боровиковський справжній зачинатель українського романтичного річища, талановитий і самобутній, будитель романтичного сприйняття світу.

Якщо для Миколи Устияновича головними чинниками української романтичної літератури були народне прозріння, духовність, релігійність[1], то для Левка Боровиковського головним орієнтиром і вектором стали традиційні народні художні надбання, чутливість до Європейських вимірів романтизму.

Цілком слушно автор монографії висвітлює саме народні форми романтичного дискурсу Левка Боровиковського, його звертання до народних звичаїв, обрядів, пісень, легенд, переказів, особливо фантастичних явищ. Прикметно, що саме фантастичне, магічне, утаємничене особливо приваблювало романтика. Важливо й те, що сьогодні, у наш прагматичний час, ці явища набирають певного наукового значення, осмислення й пояснення. Під досить дивним і незвиклим заголовком друкують ЗМІ цікаві речі: «Якщо «поробить» чоловік, – жодна знахарка не відмолить». І всі ці речі вивчають в науковому закладі і пише про них доцент кафедри національного університету ім. Тараса Шевченка Ірина Ігнатенко (див. «Високий замок», 24 січня – 4 лютого 2015, с. 12).

Микола Ткачук таки наполягає на тому, що балади, насамперед, крім літературних впливів, були створені на основі традиційної тематики народної демонології, вірувань, чарувань, магії, ворожінь (с. 234). Тобто явищ, які сьогодні постають перед нами в певному реальному, науковому осмисленні.

Доля не відпустила Левкові, «замріяному романтикові» багато літ, але і за несприятливих життєвих обставин він спромігся залишити вагомий романтично поетичний спадок. І спадок цей і сьогодні урухомлює творчу наукову думку. Автор монографії М. Ткачук глибоко занурився у життя і творчість цього непересічного будителя громадської думки і романтика-митця. Автор висвітлює сутність різних романтичних напрямків, шкіл і течій. Особливо вагомими є такі розділи, як «Програмність романтичного дискурсу поета», «Естетичні концепції Левка Боровиковського», «Жанрові прикмети «балад». «Поетика романтичних балад Левка Боровиковського».

Узяти в руки, читати цю монографію – приємно. Ошатно і оригінально оформлена, у стриманих тонах, монографія про літературний портрет уже своїм виглядом викликає довіру до змісту й навіює певний світлий сум. Автор не зловживає використанням модернових термінів, а ті, що вживає – органічно вписуються в контекст викладу. Хвилює зміст викладу своєю асоціативністю, близькістю до гіркого сьогодення. Так і хочеться повторити за Шевченком: «Оживуть гетьмани в золотім жупані, прокинеться доля, козак заспіва…».

Поет творив свій міф України, вважає Микола Ткачук, жив добою державності Київської Русі, козацтва, в добі цій відчував дух волі, сили й незалежності. Так має бути! – скажемо й ми. Тому й дорога нам сьогодні пам’ять про шляхетного романтика й провидця.

[1] Гулевич Л. О. Микола Устиянович і його творчість у контексті літератури українського романтизму. – АКД, Львів, 2008. – С. 15.

Людмила Краснова (Дрогобич)

Мудрість, мужність і краса – у спадок тисячоліттям

(Лексикон античної словесності. / За ред. Мирона Борецького, Василя Зварича. – Дрогобич: Коло, 2014. – 727 с.)

Огром матеріалу цього знакового для української й світової культур видання – вражає. Вражає й викликає в реципієнта почуття вдячності до укладачів Лексикону за цю титанічну працю над упорядкуванням, відбором необхідного матеріалу, залученням до співпраці талановитих перекладачів, теоретиків й істориків літератури.

Розвиток світової культури не мислимий без античного мистецтва. З цього невичерпного і цілющо-духовного джерела черпали митці різних епох, різних країн мотиви, образи, наснажені духом, красою мистецтва давніх греків й римлян, творили власні, самобутні твори. Хвилює античність й сьогодні (пригадаймо хоча б фільм «Троя») своєю ще й до нині вповні нерозкодованістю.

Античність, як зазначає редактор та упорядник Лексикону Мирон Борецький, «увібрала у себе всі різновиди словесності: власне літературу, наукові твори, історіографічні, філософські, твори в царині механіки, астрономії й астрології та точних наук»[с.5][1].

Вдячний читач, користувач Лексикону (а його можна читати як захоплюючий роман, і, звичайно, як універсальний довідник з історії та культури середземноморської цивілізації від найдавніших часів до VII ст.) знайде тут безліч необхідних кожній сучасній людині відомостей про нібито далекий, а втім, дивовижно близький нам світ. Якщо говорити про трагічне наше сьогодення, то не можна не згадати мілітаризм, військовиків, легендарних полководців Еллади та Давнього Риму, які за непорушну істину вважали вислів, афоризм на всі віки: «Хочеш миру – готуйся до війни» (Qui desiderat pacem, praeperat bellum), або трагічне «Горе переможеним!»(Vae victis!). Україна повинна перемогти у сьогоднішній несправедливій, загарбницькій проти неї війні й ми усі, дасть Бог, відчуємо, що «нема нічого радіснішого за перемогу» (Nihil est victoria dulcius).

Шкода, що так звані «грека і латина» не вивчаються на належному рівні в сучасних школах, гімназіях та навіть й в інститутах, університетах. Як слушно зазначають Н.Корж і Ф.Луцька: «Використання в навчальному процесі латинських прислів'їв, приказок, сентенцій, афоризмів, літературних цитат має велике виховне значення. Адже багато поданих висловів не тільки відбивають світогляд античного суспільства, а й можуть бути корисними для морального й етичного виховання сучасної молоді»[2]. Якщо б таке побажання здійснилося, то усім - і учителям, і учням рецензований Лексикон став би у пригоді, ще й як!

У Лексиконі оживають такі давні голоси, а ми з подивом прислухаємось – це про сьогодення, про наші болі, тривоги й проблеми. Давньогрецький оратор і політичний діяч Демосфен в одній з перших своїх промов «Про податкові округи», закликав афінян до реформування податкової системи та збільшення кількості військових кораблів, потрібних для оборони Афін в умовах зростання небезпеки. Ці дві проблеми – найважливіші нині для України: зміцнення обороноздатності країни і реформування економіки.

У Давній Греції існував культ вишуканого усного слова. Кожен еллін прагнув опанувати всі тонкощі красномовства як мистецтва. Риторами ставали, звичайно, не для того, щоб хизуватися аристократичною мовою, а щоб вміти впливати на слухачів, судів, переконувати їх у своїй правоті або закликати до втілення у житті тих істин, в яких промовець був твердо переконаний. Лексикон подає багато таких прикладів. Наталя Маршалок у своїй статті про грецького письменника-сатирика, ритора, філософа Лукіана (120-185 рр.), опираючись лише на його твори, подає цікаву й багату інформацію про цього античного митця. Лукіан повсякчас

---

[1] Тут й далі цитуємо за виданням: Лексикон античної словесності. За ред. Мирона Борецького, Василя Зварича. – Дрогобич:Коло, 2014. - 727 с.

[2] Н.Г.Корж, Ф.Й.Луцька. Із скарбниці античної мудрості. – К.: Вища школа, 1994. –С.26.

виступав проти невігластва, проти відомих нам з недавнього радянського минулого т.зв. «анонімок», тобто доносів без підпису, його поради, думки й сьогодні звучать актуально: «Почни читати кращих наших поетів під керівництвом людей досвідчених…». Також Лукіан закликав збагачувати словниковий запас, позбутися самовпевненості. Словниковий запас самого Лукіана був дуже багатий – 10 400 слів, тоді як Платона – 9 900. Ритора приваблював такий жанр як діалог - поширений у давньогрецькому красномовстві.

Крім статей-персоналій у Лексиконі подано також статті з теорії та історії античної літератури. Звертає увагу читача, зокрема, стаття Мирона Борецького «Лірика». У стислій, редукованій манері у ній конкретизовано своєрідність античної лірики, її виникнення,функціонування, різні напрями, увиразнено постаті славетних давньогрецьких й давньоримських письменників. Або ж його стаття про Софокла [с.565].

Греко-римська культура, її визначні представники(таке враження ніби всі вони, хто «оселився» на сторінках Лексикону) звертаються до нас, передають найцінніше, вистраждане, перевірене власним життям. Одухотвореність тем, про які вони говорять, – вражає. Якась актуальна містичність огортає кожного з антиків, абстрактне стає живим і притягальним.

Стаття Василя Зварича про старогрецького поета-елегіка, державного діяча Солона (бл. 640- бл. 560 рр. до Р.Хр.) знайомить нас з ще однією самобутньою особистістю сивої давнини. Солон – це взірець політика, ідеал державного мужа. Про нього Арістотель сказав: «За походженням і за славою Солон належить до перших людей в державі, а за багатством і рівнем життя – до середніх» [с.551]. Подумки згадуються імена сьогоднішніх політичних – ой як далеко їм ще до Солона! Ставши архонтом – одним з десяти правителів в Афінах – він провів низку реформ: скасував борги всі хліборобів і боргове рабство, провів уніфікацію ваг і мір, монетарну реформу, зробив чинним закон про громадянство чужоземців тощо. Далі автор статті про цього державного (у високому сенсі звучання цього слова!) діяча додає: «Ці реформи сприяли оздоровленню господарства, розвиткові торгівлі, ремесел» [с.561]. Солон також відмінив привілеї родової аристократії, обмежив Раду Ареопагу, розширив права народних зборів, впровадив народні суди, зменшив строгість драконівських законів. А ще ж писав ямби і хореї! І, звичайно, поради – «Поради афінянам», в яких змалював картину жахливої соціальної дійсності в Афінах. У «Порадах самому собі» Солон наголошував, що головне – міра в усьому і чесність. Для нього й старість – це не вердикт земному життю: «У старості я кожен день знову учуся всього». В.Зварич проникливо й детально описав нам життєвий й політичний досвід Солона, який, очевидно, повинен надихати будівничих рідної держави.

Долучились до творення цього величного скарбу, що хвилює нас, змушує бути розсудливішим й шляхетним – багато достойників – учених, перекладачів, поліграфістів, Про це свідчать ретельно, з любов'ю укладені допоміжний матеріал, коментарі, переклади фрагментів творів античних митців А.Содомори, М.Борецького та ін. Упорядкована Василем Зваричем бібліографія перекладів українською мовою давньогрецьких й давньоримських письменників, філософів, ораторів увиразнює не тільки традицію українського художнього перекладу, але й подає різні варіанти перекладу оригіналу як в діахронії, так й у синхронії. Серед перекладачів – знакові постаті української класичної філології – Іван Франко, його син Тарас, Осип Шухевич, Микола Зеров,Андрій Білецький, Михайло Соневицький, Борис Тен, Григорій Кочур, Йосип Кобів, Юрій Цимбалюк, Віталій Маслюк, Мирон Борецький та ін.

Крім уже згаданих авторів цього унікального Лексикону, необхідно назвати й інших (їхній список у Лексиконі відсутній). Це метри української класичної філології – А. Содомора, Й.Кобів, В.Маслюк, М.Кашуба, В.Литвинов, І.Захара, Ю.Цимбалюк, А.Цісик, М.Шах-Майстренко, Дз. Коваль, викладачі кафедри класичної філології Львівського національного університету ім. І.Франка – Б. Чернюх, Л.Глущенко, М.Домбровський, Н.Ревак, Х. Хуторна та ін., а також вчені з різних куточків України й поза її меж - О. Киченко, Л.Смольська, Н.Маршалок, Г.Грицик, Ю. Ковбасенко, В. Волощук та ін. Потужний пласт в авторському колективі Лесикону репрезентують й дрогобицькі науковці – Є. Пшеничний, Д.Кузик, Л.Тимошенко, О. Баган, І.Набитович. О. Петречко, Ю. Стецик, Л. Борецький, І.Розлуцький, І.Матковський та ін.

Хотілося б, щоб цей титанічний труд, цей прекрасний, дивовижний Лексикон дійшов до рук і душ якомога більшої кількості реципієнтів, щоб став супутником їхнього життя і діяльності на благо рідної Батьківщини. Але, але… Який наклад Лексикону?! Що ж – нехай буде він на полиці у кожній бібліотеці, на виду в читачів й науковців, нехай стане корисним й затребуваним виданням , гордістю кожної книгозбірні. Повага й подяка упорядникам, редакторам, авторам й поліграфістам цієї Книги.

Володимир Кузьменко, проф. (Київ)

Нове слово про літературну казку

(Г*арачковська О. Дивосвіт української літературної казки другої половини ХХ століття: монографія / Оксана Гарачковська. – К.: Альфа-М, 2014. – 200 с.*)

Наприкінці 2014 року побачила світ монографія доцента Київського національного університету культури і мистецтв Оксани Гарачковської «Дивосвіт української літературної казки другої половини ХХ століття». Ім'я дослідниці, в доробку якої близько 70 наукових і навчально-методичних праць, досить відоме серед науковців та освітян України. О. Гарачковська вивчає проблеми дитячої літератури, специфіку української віршованої сатири й гумору, класичну спадщину вітчизняного та світового письменства ХІХ–ХХ століть. Вона є співавтором багатьох навчальних посібників: «Історія зарубіжної літератури ХХ століття» (К. : ВЦ «Академія», 2010, 2012), «Історія української літератури ХХ – початку ХХІ століття : у 3 т.» (К.: Академвидав, 2013–2015) та ін. Упорядник хрестоматії «Українська література для дітей» (К. : ВЦ «Академія», 2011) та ін.

І ось з'явилась нова літературознавча праця Оксани Гарачковської, яка обіцяє читачам чимало естетичної насолоди.

Останнім часом питання історії і теорії казки привертають дедалі пильнішу увагу дослідників (публікації В. Давидюка, Л. Дерези, С. Карпенко, Г. Сабат, О. Тараненко, Н. Тихолоз та ін.). Одним з найбільш цікавих і актуальних аспектів казкознавства є вивчення літературної казки – її становлення, еволюції, ролі й місця, яке вона посідає в літературному процесі певної доби.

У монографії О. Гарачковської вперше в українській науці про літературу комплексно розглянуто специфіку сюжетно-образної структури та хронотопу української літературної казки другої половини ХХ ст., її взаємозв'язки з фольклорною казкою. Значна дослідницька увага приділена розкриттю ґенези авторської казки в умовах заблокованої культури тоталітаризму та в добу розбудови незалежності в Україні наприкінці ХХ ст., висвітленню її жанрової типології.

Композиційно робота чітко структурована. Монографія складається зі вступу, трьох розділів, поділених на підрозділи, висновків та списку використаних джерел, у тому числі й архівних (усього 232 позиції).

У вступі авторка розкрила актуальність дослідження, визначила його мету, окреслила завдання наукової студії.

Перший розділ роботи «Становлення і розвиток жанру літературної казки в українському письменстві ХХ століття» присвячено аналізу жанру казки як об'єкта літературознавчого дослідження та висвітленню історико-літературних і теоретичних аспектів становлення жанру літературної казки. Теоретичні міркування Оксани Гарачковської обґрунтовані, слушні, зокрема роздуми дослідниці з приводу жанрових домінант літературної казки, характеристики її жанрових модифікацій тощо. На основі розлогого аналізу дефініцій цього жанру, запропонованих Ю. Ярмишем, Г. Сабат, Ю. Ковалівим та багатьма іншими науковцями, О. Гарачковська подає власну дефініцію літературної казки: «це авторський художній твір, позначений яскраво вираженою фантастичною та психологічною інтроспекцією, особистісним ставленням автора до дійсності й орієнтований переважно на дитячого (почасти й «дорослого») адресата, написаний з урахуванням певної історичної доби та інтертекстуальних виявів, або ж це художній твір письменника, що ідентифікує фольклорні мотиви, досить вільно

переказує народний сюжет, та, зберігаючи основні параметри жанру, до народнопоетичної традиції відкрито не вдається» (С. 65).

Маємо нині одну з найґрунтовніших дефініцій літературної казки у вітчизняній науці про художнє письменство. Однак дослідниця справедливо не вважає, що подальші пошуки літературознавців виключно в цьому напрямі зможуть значно збагатити методику вивчення літературної казки. Справді, літературний процес перебуває в постійному русі, в розвитку. Жанр літературної казки, як і її модифікації, не є вічною категорією, раз і назавжди даною субстанцією. Крім того, авторські казкотвори є напрочуд різноманітними, почасти унікальними й неповторними, як і самі їхні творці. Ось чому будь-яка найсучасніше визначення цього жанру матиме певні хиби. Постійною залишатиметься сама потреба у фіксації означеного жанрового феномену як виявлення закону спадкоємності попередніх напрацювань у літературі.

У другому розділі, який називається «Поетика часопростору та образна структура віршованої літературної казки», О. Гарачковська висвітлює специфіку хронотопу у фольклорній та літературній казці, розкриває особливості художнього часопростору віршованих казок «Два діди і виноград», «Маленька Оленка», «Лісова казка» та інших творів М. Стельмаха, проблему митця і влади в образній парадигмі казок «Цар Плаксій та Лоскотон», «Подорож у країну Навпаки» і «Казка про Дурила» В. Симоненка та жанр поетичної тетралогії про Барвінка і Ромашку («Як Барвінок став героєм», «Як Барвінок та Ромашка у вирій літали», «Барвінок і Весна» та «Барвінок у школі») у творчості Б. Чалого.

Третій розділ монографії – «Прозова літературна казка: особливості сюжетобудови, архетипи в системі моделювання світу» містить аналіз авторської модифікації хронотопу та її впливу на організацію сюжетно-образної структури в казках Всеволода Нестайка; осмислення сюжетно-образної та хронотопічної структури казок Віктора Близнеця; казкотворчість Емми Андієвської, Василя Чухліба, Михася Ткача та ін. Дослідниця залучає при цьому значно ширший контекст як української літератури, так і європейського письменства.

Прикро, однак, що в монографії лише побіжно розкриваються літературні казки, написані митцями з української діаспори. Крім прозової «Говорющої риби» Емми Андієвської, інші твори для дітей цього жанру в літературознавчій студії О. Гарачковської не аналізуються. Проте такі твори є і до сьогодні перевидаються (щоправда, зрідка) чи то в Мельбурні, чи в Торонто, або ж у Мюнхені та інших містах Європи, Америки чи Австралії, де компактно й нині проживають нащадки перших переселенців з України. Тут варто згадати хоч би віршовану «Казку про лелек та Павлика-мандрівника» І. Багряного, казки Д. Нитченка, А. Юриняка та деяких інших авторів. Зокрема, згадана казка Івана Багряного містить дуже потужні патріотичні обертони, якими просякнутий кожен рядок поета. Такий твір залишається й сьогодні напрочуд актуальним для українських наймолодших читачів: «*А лелеки дружньо / Лагодять хатину, / Ще й нову будують – / Дбають цілу днину… / Голубі озера / У пісні пташині. Ой немає краще, / Як на Україні».*

Оцінюючи монографію Оксани Гарачковської «Дивосвіт української літературної казки другої половини ХХ століття» загалом варто сказати, що рецензована праця, безсумнівно, буде цікавою для науковців, учителів, докторантів, аспірантів і студентів – для усіх, хто цікавиться вітчизняною літературою, позаяк вона не тільки досліджує літературну казку класичного та постмодерного штибу, а й дає змогу глибше зрозуміти ті процеси, що відбувалися в українському художньому письменстві другої половини ХХ ст.

Наталія Науменко

Мозаїчне панно української малої прози

Ах, прозаїк! Він за носа водить
Читача свого споконвіків:
Аж на цілий він роман розводить
Те, що гідне чотирьох рядків!
(Дмитро Білоус)

У блискучій повісті «Золота троянда», присвяченій секретам мистецтва, К. Паустовський писав: «Неспростовною є істина, яка стосується письменницької майстерності, зокрема роботи прозаїків. Вона полягає в тому, що знання суміжних галузей мистецтва – поезії, живопису, архітектури, скульптури та музики – надзвичайно збагачує внутрішній світ прозаїка й надає особливої виразності його письму. Воно наповнюється світлом та фарбами живопису; місткістю та свіжістю слів, властивими поезії; співмірністю архітектури; опуклістю й ясністю ліній скульптури; ритмом та мелодійністю музики».

Варто наголосити: це стосується як художньої, так і наукової прози, зокрема такого, без перебільшення, «епічного» її жанру, як монографія докторської дисертації.Упродовж тривалої історичної доби – від кінця XIX до початку XXI століття – український літературний часопростір визначався, з одного боку, виразною амплітудою періодів розквіту та занепаду, вільного польоту творчої думки та засилля кон'юнктурного письма, а з другого – дедалі сильнішою потребою інтеграції в культуру інших народів.

Перша проблема зумовлює дослідницьку увагу до актуалізації національної пам'яті в різні періоди розвитку літератури; друга**,** надто ж сьогодні, в епоху глобалізації, – осмислення інноваційних процесів у письменстві, зміни художніх систем та естетичних чинників її умотивованості, місця та ролі української словесної творчості у загальносвітовій культурній парадигмі.

Сучасні філологи, ведучи огляд розвитку літератури в цілому та за окремими періодами, акцентують на виявленні та всебічному науковому розгляді персоналій, які дозволяють скласти належне уявлення про українське красне письменство та осягнути його місце у національному й загальносвітовому культурному часопросторі. Проте не завжди в їхнє поле зору потрапляють постаті, чий доробок міг би органічно доповнити українську літературу та її наукові інтерпретації, допомогти осмислити ключові процеси розвитку письменства загалом та становлення індивідуально-авторських стилів зокрема.

Сучасний науково-дослідницький дискурс літературознавства вирізняється надзвичайним зацікавленням у класичній спадщині минулого (далекого й не зовсім) та установленням паралелей із літературою нашого сьогодення, що виявляється у ґрунтовній інтерпретації та тлумаченні знакових художніх явищ, їхніх тематичних та ідейних концепцій, жанрово-стильових вимірів, пошуку своєрідної «метамови», завдяки якій можливий погляд на літературний твір як на явище, що стоїть на межі різних наук і мистецтв.

Продуктивність рецепції малої прозової форми сьогодні значною мірою залежить не лише від світогляду белетриста, а й від досвіду читача. Попри те, що в нинішньому українському літературознавстві малій прозі присвячено значну кількість наукових розвідок (Ю. Безхутрий, Олена Бровко, Галина Гримич, А. Гуляк, Ю. Ковалів, Лідія Мацевко-Бекерська, М. Наєнко, М. Пащенко, М.Ткачук, Оксана Філатова тощо), потреба у всебічному осмисленні поетичного феномена української новелістики середини XX століття методами системного аналізу відчувалася доволі гостро.

Саме тому монографія Світлани Ленської «Українська мала проза 1920 – 1960-х років: на перетині жанру і стилю» (Полтава, 2014) викликає неабияку зацікавленість і науковців, і молодих літераторів. Концептуальною в ній є проблема становлення та розвитку національного ґатунку малої прозової форми у контексті зміни художніх систем – від модерної до постмодерної.

XX століття подало яскраву картину достеменного літературного «вибуху» (за образним висловом Марії Зубрицької), який, з одного боку, спричинився до лавиноподібного потоку літературної інформації, а з другого – спровокував множинний характер її осмислення. З огляду на розмаїття нововідкритих імен і явищ у новітньому письменстві, авторка монографії веде наукові дослідження в контексті зіставлення та порівняння маловідомих або нових творів української літератури середини XX століття зі знаковими літературними постатями та феноменами цієї доби.

Актуальність та значущість рецензованої роботи визначається розширенням дослідницького поля, зокрема для порівняльних літературознавчих студій у царині малої прози, досліджень у ракурсі синтезу мистецтв та психології творчості; формулюванням нових та вдосконаленням наявних підходів до прочитання класики (у зіставленні з новими та маловідомими іменами) та посиленням евристичного потенціалу у виявленні й доцільному науковому осмисленні малознаних або кардинально нових літературних феноменів.

Слід наголосити на широкому оперативному полі дослідження Світлани Ленської, репрезентованому як рельєфними постатями українських «материкових» і «діаспорних» прозаїків (Г. Косинка, М. Хвильовий, Гр. Тютюнник, діячі МУРу, Празької школи та «Слова»), так і іменами, уперше введеними в науковий обіг. Добір авторів зумовлено як суголосністю, так і контрастами у художньому інтерпретуванні певної теми, ідеї, сюжету та образу. Відтак на сторінках книги постає ціле мозаїчне панно, у якому з маленьких кубиків різнокольорової смальти твориться багатогранний образ письменницького – та й читацького – довкілля.

Розкриття усього спектру естетичних систем вітчизняного письменства середини XX століття, дешифрування творчого доробку митців, контроверсійних за рівнем талановитості, громадської позиції, вагомості їхнього внеску у загальнолітературний процес, стали ключовими завданнями цієї монографії.

Тому значну увагу авторка рецензованої роботи приділяє зміні художніх систем першої третини XX століття, виокремлюючи в цій парадигмі поодинокі авторські стилі. Так, поряд із знаковими феноменами українського авангарду, футуризму, експресіонізму, сюрреалізму, символізму, Світлана Ленська вводить в історико-типологічний контекст малодосліджені постаті, серед яких – А. Гак, П. Голота, Д. Гордієнко, М. Дукин, С. Жигалко, П. Крижанівський, М. Лебединець. Це, своєю чергою, зумовлює дослідницький інтерес до художньої творчості цих та інших авторів, зокрема розгляд їх у ракурсі синтезу мистецтв.

Широкий літературний фактаж органічно вклався в аналітичну концепцію, збудованій на засадах дедуктивного методу: *дискусійні аспекти теоретичного дискурсу малих прозових форм у сучасному літературознавстві – жанрово-стильові стратегії в українській малій прозі «Розстріляного Відродження»;художнє моделювання дійсності та аксіологічна парадигма української малої прози 1920 – 1930-х років; гумор і сатира в системі української малої прози 1920 – 1950-х років; різновекторність художнього пошуку в українській новелістиці 1930 – 1940-х років; ідейна контроверсійність та полістильові стратегії в українській новелістиці 1950 – 1960-х років.*

Для всіх епічних видів літературних творів як оповідань, так і новел – Світлана Ленська виокремлює та послідовно аналізує спільні компоненти їхньої побудови (заголовки, елементи фабули та варіанти їх поєднань). Такими складниками внутрішньої структури епічних творів, на думку авторки, є взаємозв'язок показу поведінки персонажа з характеристикою його зовнішності, мовлення, розкриттям внутрішнього світу людини. Саме тому у монографії й узято до розгляду не лише «серйозні», а й гумористичні та сатиричні твори.

У цій царині Світлана Ленська знайомить сучасного читача з реаліями тодішнього, зокрема літературного, побуту. Архетипна для різних епох бінарна опозиція істинний письменник / графоман постає під новим кутом зору. Здавалося б, тема доволі освоєна, але більше її ще належить освоїти. Зокрема, увівши «Початкуючого» Юрія Вухналя, «Автора Троянденка» Юрія Ґедзя та інших у контекст порівняльного дослідження з творами сучасних авторів, де образ письменника трактується з багатьох точок зору.

Монографія Світлани Ленської доводить: оскільки персонаж перебуває у відповідному середовищі, письменник-епік більшою чи меншою мірою описує його. Інтер'єри, пейзажні

малюнки чи окремі їхні подробиці, показ людських взаємин стають не тільки тлом змодельованої дії, а й суттєвим чинником психологічної характеристики персонажів, що рухають дію. Епічні за своєю природою описи у досконалому творі єднаються з монологами, діалогами, полілогами, – тобто драматичними елементами. Останні повністю підпорядковані авторові, тому твір, навіть за наявності численних прийомів драматичного способу зображення (наприклад, новели В. Стефаника чи Гр. Тютюнника), залишається епічним.

Сьогодні спостерігається зростання інтересу як письменників, так і науковців до осягнення малої прозової форми. Це явище можна тлумачити як одну з ознак нинішнього «креативогенного» (за висловом італійського соціолога С. Арієті) суспільства, ознаками якого є: *доступ до засобів культури, різноманітність культурних груп і течій, прагнення не просто існувати, а досягти визначених цілей; вільний доступ до освіти; відсутність привілеїв для одних груп і упередженого ставлення до інших; інтелектуальна толерантність, взаємодія і співробітництво творчих особистостей, система нагород і заохочень*. З другого боку, літературознавство останніх десятиліть активно розробляє проблему поглибленого аналізу одного твору, так званого мікроаналізу (повільне прочитання, або «close reading»). Таке поглиблене читання, що його успішно застосовує авторка рецензованої монографії, значно розширює наші уявлення про специфіку мистецтва слова, про світогляд письменника, твір якого розглядається.

«Не шкодуй часу на читання, адже його на добрі справи обернеш і тим життя вічне здобудеш». Цей вислів Кирила Туровського лишається актуальним і сьогодні, у добу бурхливого розвитку інформаційних технологій, спонукуючи вчених до створення *навчальної літератури* нового покоління, а також до активної *наукової роботи*. Виступаючи в органічному зв’язку, ці два види духовної діяльності мають на меті навчити сучасного реципієнта наукових знань не лише ґрунтовно читати твір, а й давати йому належну оцінку.

Проведений у дослідженні аналіз різних моделей художнього світу, репрезентованих у творах української малої прози, показує, що українська новелістика середини XX століття практично не знає «камерності». Хронотопом її є широкий простір, на який часом перетворюється навіть інтер’єр, а буття «зараз-і-тут», ознаменоване моментом мовлення персонажа, розмикається в архетипну єдність трьох часових вимірів. Сполучною ланкою всіх малих прозових тексті – творів високого художнього рівня – є ритм поетичної думки, заснований на синтезі поетичного та прозового.

Отож, за всією сукупністю поглядів на природу, особливості становлення й розвитку української малої прози загалом та в індивідуальному письменницькому доробку зокрема, праця Світлани Ленської – новаторське дослідження, взірець того, як саме потрібно аналізувати й поглиблювати наукові ідеї попередників на тлі стрімкої зміни літературознавчих парадигм. Серед інших праць, присвячених цій проблемі, рецензована монографія вирізняється своєрідною діалектикою наукових пошуків, аналітичного й синтетичного підходу до літературних явищ у їхній багатогранності та всеосяжності.

А на завершення авторка висловлює тезу, яка могла б стати за засновок для нового – не лише літературознавчого, а й психолінгвістичного та соціолінгвістичного дослідження як митцям, так і науковцям: *спостереження над новелістичними потоками на різних етапах розвитку, що збіглися із поворотними моментами у розвитку держави, дозволили зробити висновок про надзвичайний духовний потенціал української нації.* І потрібна буде робота ще багатьох поколінь у митців, і науковців для того, щоби ствердити духовний потенціал української нації чинником незнищенності народу.

Ткачук Микола, д-р філол. наук, проф. (Тернопіль)

Тарас Шевченко в силовому полі християнської віри

(*Шевченків Михаїл. Бог і Шевченко: Як розуміти імена Божі та віру поета? (філософсько-християнська інтерпретація). – Жовква: Місіонер. – 447 с.*)

У наш непростий і бурхливий час кожна нова праця, присвячена творчості Тараса Шевченка і його ролі у духовному бутті української нації та її державотворчих прагнень і змагань викликає у реципієнтів неабиякий інтерес. Тому вихід у світ монографії «Бог і Шевченко: як розуміти імена Божі та віру поета (філософсько-християнська інтерпретація) Михаїла Шевченківа є знаковою в науці про Шевченка – шевченкознавстві. Тим більше, що у ювілейний рік поета з'явилося чимало праць, в яких висвітлюється онтологічні, філософські та епістологічні аспекти дискурсу поета, зокрема його ставлення до християнства, віри й Бога.

Михаїл Шевченків у передмові апелює до читача і зізнається, що «задум написати наукову працю на тему Бога в поезії митця зародився понад двадцять років тому під час першої зустрічі із заслуженим професором і академіком, доктором філософії М.А. Кромпєцом», який порадив молодому науковцеві «дослідити тему Бога у поетичній спадщині Тараса Шевченка»[1]. Михайло захоплювався, за його словами, милозвучною лірикою рідної природи, її красою, але питання релігійності Тараса Шевченка були для нього «болючими», інколи незрозумілими, адже у радянській Україні учням шкіл інтерпретували твори митця вульгарно-соціологічно в дусі атеїстично-революційної пропаганди.

Тільки із здобуттям незалежності України Михаїл Шевченків зміг ознайомитися із рецепцією творчості та світобачення поета дослідниками діаспори та українськими шевченкознавцями, твори яких були заборонені комуністичною владою в Україні (Олександра Кониського, Павла Зайцева, Богдана Лепкого, Івана Огієнка (митрополита Іларіона), Степана Смаль-Стоцького, Василя Сімовича та інших).

Як дипломований філософ, учений запропонував розгляд творчості Шевченка крізь призму філософії та богослов'я; отже, у центрі своїх рефлексій він поставив тему Бог і Шевченко. Науковець порушує питання: «Чи Бог у поезії Тараса Шевченка є реальною дійсністю, яка існує, чи це якась поетична фраза, яка не має у собі жодного релігійного змісту, а тому можна назвати її будь-якими, навіть суперечливими іменами?»(с.14).

Автор упевнено відповідає: «Бог є справді реальним Особовим Буттям і не може бути сам у собі суперечливим, бо суперечливість притаманна лише для людського хибного розуміння та виявляється при називанні Його. Другий постулат, що експлікуватиметься у дискурсі дослідника такий: «Бог у поезії Тараса Шевченка не вигаданий чи витворений поетичними піднесеними висловами абстракт, а реальне Особове Вище Буття, від якого походять, залежить і увесь світ, і люди зокрема. Це Бог молитви, до якого поет звертався і навіть із найважчими запитаннями, на котрі людський розум неспроможний відповісти. Цього Бога поет довірливо просив, щиро Йому дякував, прославляв Його, перепрошував за свої людські прогрішення чи нарікання». Влучними є спостереження реципієнта, що поет «дораджував молитву як могутній засіб Божої сили і закликав до молитви своїх друзів. Вона є останнім порятунком у найважчі хвилини для людини і для матері України»(с.15).

Перший розділ монографії присвячений полярним назвам Бога у поезії Тараса Шевченка. Автор структурував підрозділи; у першому описує позитивні та возвеличувані вислови про Бога у наративі Шевченка, зокрема «О Боже мій милий або Боже милий», розкриваючи їх семантику і контекст у віршах поета, що поглиблює розуміння смислів, їх семантичних відтінків. Дослідник вдається до статистичних досліджень: у «Кобзарі» наявні 35 висловів «О Боже мій милий», з них 18 разів так поет звертається до Бога. Інтимізуючи наратив, оповідач додає ще

[1] Шевченків Михаїл. Бог і Шевченко. Як розуміти імена Божі та віру поета? (філософсько-християнська інтерпретація). – Жовква: Місіонер, 2014. – С.5.

присвійний займенник «мій», що його вжито 34 рази. Спостережено, що молитовне звертання до Бога простежуються в авторських та персонажних звертаннях. Козак, який повернувся з війни після того, як русалки залоскотали кохану, каже: «Вона! Боже милий! / Бач, заснула, виглядавши, / «Моя сизокрила!» / Кинув коня та до неї: / «Боже, ти мій, Боже!»[1]. Звернув увагу науковець на функціонування лексеми «світ», «світе» у ліриці Шевченка, її семантичне навантаження, адже словосполучення «світ Божий» часто висловлюють і герої творів, й автор. Резонно Михаїл Шевченків стверджує: «Іменування Бога Творцем світу, природи і самої людини, яка є не лише складовою частиною природи, а й чимось незрівнянно вищим, бо має розум і волю, душу й чуйне людське серце – більш, ніж заперечує атеїзм Т. Шевченка. Абсурдно приписувати атеїзм тому, що визнає Бога Творцем і Володарем світу й людей»(с.58).

Цей розділ насичений цікавими інтерпретаціями концептуальних сенсів у прочитанні творів Шевченка. Таким є мікро есе «Бог – вічний» (с. 59). Автор покликується на судження відомих філософів, зокрема Томи Аквінського, який «відкрив найґрунтовнішу філософську аргументацію про Бога як джерело існування, а також похідність і залежність від Нього всякого іншого існування. Він показав незнищенність розумної людської душі, яка є не лише формою тіла, а й актом, котрий оживляє існування людського тіла, однак існує сама по собі, хоча діє через матеріальне тіло, що є її функцією»(с.59).

Праця Михаїла Шевченківа несе у собі філософський, історико-теоретичний вимір, що дає можливість прийти до глибоких суджень про філософські концепти Бога у художніх творах поета. Дослідник підкреслює, що «із творів Тараса Шевченка випливає, що він не займався суто філософськими (метафізичними) роз'ясненнями щодо існування Бога чи людської душі. Найвірогідніше, що поет осмислював біблійно-релігійні джерела, зокрема Священне Писання, використовуючи силу слова правди і багатство поетичної мови»(с.60).

У цьому контексті важливими є спостереження над текстами Тараса Шевченка, в яких змальовано полісемантичний образ Бога в художньому світі творів Кобзаря. Так, розглядаючи поему «Тризна», дослідник називає твір Шевченка «сокровенним відкриттям власної душі своєму другові», відштовхується від тексту, в якому концепт «Бог – вічний» увиразнює героя поеми, якого не називає по імені, але який нагадує Ісуса Христа, його драматичну життєву долю на землі, акцентуючи на гуманістичному вимірі образу, оскільки «називаючи Бога вічним, митець порушує тему вічності людини». Саме в цьому й полягає гуманістичний пафос Шевченкового твору, його людинолюбство, що сягає епохи Відродження, а також новизна дослідника в інтерпретації творчості Тараса Шевченка.

Проблема людини, суперечка про людину, загалом проблема гуманізму (людинолюбства) – одна з центральних в естетиці Шевченка до нинішнього дня. Немає в світі кращого за людину – проголошував Софокл. В епоху Відродження, яке базувалося на християнських концептах, вірили: за допомогою Бога людина все може. Це відображає література, твори Тараса Шевченка, в яких відбито християнські ідеї людинолюбства: «У нашім раї на землі / Нічого кращого немає, / Як тая мати молодая / З своїм дитяточком малим. / Буває, іноді дивлюся, / Дивуюся дивом, і печаль / Охватить душу; стане жаль / Мені її, і зажурюся, І перед нею помолюся, / Мов перед образом святим / Тієї матері святої, / Що в мир наш Бога принесла…».

Для Шевченка людина – це цілий світ пристрастей, надій, бажань, помилок, можливостей, справ. Життя і праця, її мрії, почуття й думки, воля і неволя, духовне й бездуховне начала – головний предмет творчих пошуків Тараса Шевченка. Вся велика література минулого й сучасного твердить, що людина розумна і могутня й може стати ще кращою, ще розумнішою, ще могутнішою. У концепції Тараса Шевченка мистецтво несе велике гуманістичне начало, що втілило пафос духовної та фізичної краси людини. Словом, це великий комплекс питань, на які сьогоднішні читачі творів Шевченка хочуть мати відповідь.

Свою відповідь на актуальні питання інтерпретації творчості Шевченка дає Михаїл Шевченків. «Бог і Шевченко» – це скрупульозно написана праця, в якій висвітлюються найтонші нюанси творів поета, які не всі читачі розуміють, зокрема питання щодо ставлення

[1] Шевченко Т. Г. Причинна // Шевченко Т.Г. Повне зібрання творів: У 20 т. – Т. 1. – К.: Наукова думка, 1990. – С. 13.

поета до Бога, загалом його християнської константи світогляду, оскільки важливий у художній картині світу концепт «Бог правдивий», який є багатозначним. Як зауважив Михаїл Шевченків, вперше це висловлювання вжито у поемі «Тризна», далі в тексті поет радить Україні матері годувати своїх дітей «живою правдою, яка є у Господа Бога» (Поема «Сон» (Комедія). Автор монографії наводить приклади, де названо правду святою, безталанною, особливою, живою, персоніфікованою, що постає у поемі «Неофіти».

Моліться Богу одному,
Моліться правді на землі,
А більше на землі нікому
Не поклонітесь.

Цікавим є коментар дослідника, який відзначає: «Правда» в розумінні Тараса Шевченка неоднозначна, вона не ототожнюється тільки з логічною (пізнавальною) правдою. У деяких творах автор змальовує її живою, особовою, Божою правдою: «Що правда Божа / Встає вже, встала на землі, / Щоб фараони стереглись» («Марія»). У художньому світі цієї поеми, на думку Шевченківа, правда, яка встає вже, встала на землі, ототожнюється… із народженим сином Марії. Та Ісус Христос не лише син Марії, Він – відвічний Син Божий, а тому свідчить про себе: «Хто мене бачив, той бачив Отця». У цій інтерпретації вченого висвітлюються тонкі, але важливі аспекти розуміння суті Божого слова. Філософ Шевченків відзначає: «Він відкрив тим, які увірували, найглибшу правду про Божу любов і вказав шлях, що веде до вічного життя, до дому Отця Небесного. Як Божественний Учитель Ісус промовляв: «Я – путь, істина і життя! Ніхто не приходить до Отця як тільки через мене» (Іоана 14, 6) (с. 69). Ключем до попередніх міркувань є судження Михаїла Шевченківа: «Святе Письмо називає сина Божого «Словом» – воно споконвіку було, і слово Було – Бог (Йо. 1, 1). Саме у контексті Святого письма стає зрозумілим, чому та Божа правда у Шевченка – особова, жива»(с.69).

Експлікуючи свої судження, автор книги зауважує, що в епіграфі до поеми «Сон» («У всякого своя доля…»), взятому з Біблії, Бог названий «*Духом істини*», «якого світ не може сприйняти, бо не бачить його і не знає», тому Тарас Шевченко визнає, що є вища правда, божа істина чи «Дух істини», яка закрита перед невіруючими людьми. Ось чому надприродну, Богом об'явлену правду, в поемі «Кавказ» назвав «словом істини», за яке Ісус Христос, Син Божий, був розп'ятий.

На наш погляд, цей концепт «Божої правди», взятий Шевченком, ішов в унісон з уявленнями романтиків про романтичну двосвітність: є два світи – давно минулий час, коли був рай на землі, а також героїчне минуле, коли козаки виборювали свободу українського народу і світ гармонії, краси, світ вирію і світ теперішній, у якому перебуває поневолений, закріпачений український народ. У цьому контексті поневолені українці часто апелювали до Бога, промовляючи: «Боже мій єдиний». Дослідник вказує на твори, в яких наявне це словосполучення, зокрема у поемі «Сон», у віршах «Між скалами, неначе злодій…», «Якби ви знали, паничі…», «Неофіти». Наявне словосполучення «О Боже наш милосердний» («Варнак» (1847). Автодієгетичний оповідач, в якому постають риси автора, звертається до Бога такими словами: «О Боже мій! О мій єдиний», інша формула – «О Боже наш милосердний» («Варнак»). Називає Господа «Бог святий». У поемі «Невольник» названо Бога Святий: «Вийшла з хати / На світ дивуватись / Яриночка, та не Бога / Святого благати, / А нищечком у ворожки / Про його спитати». Це засвідчує широкий діапазон християнської лексики, витонченість образного світу українців.

Особливою новизною наповнений п'ятий розділ монографії: «Ким був Тарас Шевченко: єретиком чи правдивим християнином?» Це кардинальне питання, яке порушували його читачі, представники різних релігійних, ідеологічних спрямувань, духовенство і партійці різних ґатунків, а особливо звичайні шанувальники творів Кобзаря. Дослідник епатажує читача, привертаючи його увагу до духовного світу поета: «Чи був він правдиво віруючим християнином, чи, навпаки, людиною, що сумнівається, чи заперечує догматичні правди науки Христової церкви – єретиком»?. Михаїл Шевченків зауважує: «Смішно і безглуздим було б

порушувати ці і їм подібні питання людям, які добре знали цього Кобзаря України, – його сучасникам». (с. 373).

Наскільки актуальними для нашого часу є порушені Михаїлом Шевченівим питання релігійності поета, засвідчує його стаття-відповідь, оприлюднена у статті в журналі «Літературний Тернопіль». Молодий дослідник стверджував: «Шевченко не був християнином у повному розумінні практики такого способу життя…», «Шевченко не був атеїстом, як виникає з цього та багатьох досліджень попередників… як також не був християнином у класичному розумінні цього слова, а тим більше приналежним до якоїсь конфесії… Однозначно можна лише ствердити, що був він віруючою людиною»[1].

Отже, перед науковцем виникла складна дилема, яку потрібно розв'язати. Шевченків Михаїл апелює до історичних фактів, спогадів сучасників поета. Його міркування та відповіді заслуговують уваги. Він полемізує: «Що таке «не був християнином у класичному розумінні цього слова, а тим більше приналежним до якоїсь конфесії». «Однозначно можна лише стверджувати, що він був віруючою людиною»[2]. Відомо, що після смерті поета російська православна церква через Святіший Синод у Санкт-Петербурзі своїм обіжником від 31 січня 1914 року заборонила своєму православному духовенству по всій Росії правити панахиду по Шевченку. В цьому контексті Михаїл Шевченків відзначає, що Тарас Григорович бачив відмінність Київського православ'я від тодішнього Московського, від якого поет тримався на віддалі та з яким себе не ототожнював, про що засвідчував у листах та висловлюваннях друзям.

Шевченкознавець, глибоко осмисливши спадщину Тараса Шевченка, прийшов до висновку, що поет «вірив у триєдиного Бога і визнавав науку Христової «єдиної святої соборної апостольської Церкви». Про це свідчить Нікейсько-Царгородський Символ віри, надрукований Шевченком у «Букварі» 1861 року для дітей. Дослідник слушно покликується на рецепцію Михайла Гнатишака, який писав: «Тарас Шевченко все своє життя глибоко вірив в особового християнського Бога. Не може в нього навіть частинно бути мови про атеїзм, а ні навіть про ніяку іншу форму віри в Бога, окрім християнської»[3].

Розширюючи горизонти дослідження творчості Тараса Шевченка, Михаїл Шевченків окреслив жанровий репертуар поета, звернувши увагу читачів на жанр молитви та її жанрові різновиди, медитації, елегії у доробку митця. У своїй дискурсивній практиці поет писав біблійно-церковну молитву, переспівував псалми. Він представив десять переспівів молитов-псалмів із «Псалтиря – старозавітної і новозавітної поетичної молитовної книги». Його переспіви засвідчують глибоку релігійність і духовність Шевченка. Таку ж функцію відіграють у його творах молитовні вступи, біблійно-літургійні епіграфи, молитовні прохання.

Велику увагу приділяє Михаїл Шевченків «Букварю» Тараса Шевченка (1861), яку назвав «лебединою піснею Кобзаря». Мені, як авторові, що досліджував «Читанку» Маркіяна Шашкевича, імпонують його спостереження над «Букварем южнорусским» Тараса Григоровича. Автор монографії зауважує: «ця маленька книжечка не лише вчить азбуки, рахунків, читання, а й вводить діток у християнську церковну родину, бо навчає читати псалми, коротко подає» історію життя «Ісуса Христа Сина Божого, Святим Духом воплоченого од Пречистої і Пренепорочної Діви Марії», який «навчав людей беззаконних слову правди і любові, єдиному святому закону». Люди беззаконні не йняли віри його іскренному святому слову і розп'яли його на хресті, як уособника і богохула[4].

Науковець докладно аналізує підручник, наводить переконливі аргументи і вказує, що Шевченко навчав дітей Господньої молитви «Отче наш», вів мову, як «ширилось святеє слово Христове на опоганеній землі». Виділимо ось такий серйозний висновок: «Немає найменшого сумніву, що охрещений у греко-католицькому храмі святого Івана Богослова отцем

---

[1] Шевченків Михаїл. Бог і Шевченко. Як розуміти імена Божі та віру поета? (філософсько-християнська інтерпретація). – Жовква: Місіонер, 2014. – С. 374.

[2] Шевченків М. Ким був Тарас Шевченко: відступником від Христової віри – православним християнином? // Літературний Тернопіль. Літературно-мистецький і громадсько-політичний часопис. – Тернопіль, 2013. – № 2. – С. 374.

[3] Шевченків Мисаїл. Бог і Шевченко: як розуміти імена Божі та віру поета? . – Львів: Місіонер, 2014. – С. 390.

[4] Шевченко Т. Буквар Південно руський 1961 року. – Київ, 1991. – С.39.

Базаринським Тарас Шевченко протягом усього життя був християнином, хоч і допускався прогрішень, однак каявся та намагався зберегти чистим своє сумління. Поет, незважаючи на надто тяжкі випробування і свої людські немочі… ніколи не зрікався своїх євангельських християнських ідеалів, з глибини душі дякував Всемогутньому творцю за те, що Він не дав отому страшному досвіду зачепити своїми залізними пазурами його переконань і ясних, наче у дитини, вірувань», про що писав Тарас Григорович у своєму «Щоденнику»[1].

Заслуговує уваги стаття в «Шевченківській енциклопедії». В 6 т. – Т.1: НАН – К., 2012. – С. 526 – 528. Тут йдеться про те, що Буквар Шевченка «свідчив глибоку релігійність Шевченка», «Шевченко прагнув надати навчальному процесові за допомогою «Букваря» істинно християнського змісту, не спотвореного інститутом церкви (передусім російським цезаропапізмом). Це засвідчує щоденників запис 10 грудня 1857 року. Автор статті Василь Яременко відзначає, що через свій «Буквар» Шевченко навчав людей правди й любови. Про Христову науку любові розповідається у другому розділі під назвою «Молитви». До нього належать Господня молитва («Отче наш»), Нікейсько-царгородський «Символ віри, молитва диякона Єфрема Сирина» та коментарі до дих, в яких Шевченко поясн.є виникнення цих церковних текстів. Розділ «Молитви об'єднує основна заповідь християнства – заповідь любові християнства»[2].

Таким чином, монографія «Бог і Шевченко (філософсько-християнська інтерпретація)» Михаїла Шевченківа – важливе досягнення нашої науки. У праці ґрунтовно висвітлено складну проблему світогляду і дискурсивної практики митця, яка зазнала прикрих інсинуацій у шевченкознавстві. У ХХ столітті антигуманний комуністичний режим та його адепти всіляко спотворювали духовний і гуманістичний пафос творчості Тараса Шевченка, оголошували його атеїстом і борцем із релігією. Із здобуттям Україною незалежності науковці заперечили заанґажований погляд на твори Кобзаря, по-науковому правдиво висвітлили його духовні шукання, його віру в Бога. Як філософ своє вагоме слово у правдиву картину до портрету Тараса Шевченка вніс Михаїл Шевченків. Він зумів на основі широкого архівного і фактичного матеріалу, спогадів сучасників, творів поета відтворити об'єктивну велич духовності митця, його глибокі релігійні почуття, віру в Бога, що вели його непростими дорогами життя.

Микола Ткачук, д-р філол. наук, проф. (Тернопіль)
Вадим Ткачук, доц., канд. філолог. наук (Тернопіль)

Візантійські концепти у художньому світі Тараса Шевченка

(*Бігун О. А. Byzantinum: pro et contra. (Амбівалентність візантійства у творчості Тараса Шевченка. Монографія). – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2014. – 412 с.)*

Потяг до універсальних істин у Шевченковому світогляді тісно пов'язаний з посиленою увагою до християнської ідеї. Насамперед, християнство приваблювало Т. Шевченка ідеальною гуманністю, поетизацією заповідей братолюбства, любові, миру, піклуванням про суспільну справедливість, про найбільш принижених та вбогих. Компаративні дослідження Шевченкової спадщини, сфокусовані довкола з'ясування взаємодії художнього світу митця з християнською традицією, мають довгу історію і певні здобутки. На жаль, візантійська духовна культура, у силовому полі якої пройшли етапи формування Т. Шевченка як особистості і митця, майже повністю випала з поля зору шевченкознавців.

[1] Шевченко Т.Г. Журнал // Шевченко Т.Г. Твори: У 3 т. – Т.3. – К.: ДВХЛ, 1954. – С. 105 – С. 106.
[2] Яременко В. Букварь Южнорусский // Шевченківська енциклопедія: В 6 т. – Т.1. – К.: НАН України, Інститут літератури ім.. Т.Г.Шевченка. – С.526 – 528.

Докладне дослідження візантійських інтенцій у творчості Т. Шевченка у монографії Ольги Бігун засвідчує – це концептуально новаторська завершена компаративістська студія. Її актуальність, об'єкт вивчення, наукова новизна, а також теоретичне й практичне значення належним чином обґрунтовані. Не викликає заперечень і загальна структура монографії, з якої чітко проступає Шевченкова перцепція і рецепція візантійства, а разом з тим – типологічні кореляти креативних компонентів художнього світу Тараса Шевченка (іконічна парадигма символу, християнська етика й естетика, поняття «святості», «соборності», образи книги, храму, концепт «знання», церковнослов'янська мова, міфологема «слова» тощо), що стосуються широкого культурно-історичного пласту давньоруської доби. Важливо, що авторка звернулась до історичної проекції візантійства, оскільки пошук генетичних витоків дозволяє ясніше окреслити саме явище та його сутнісні риси.

Ольга Бігун загалом обрала переконливу форму наукового викладу. Вона аргументовано використала вкраплені твердження, що логічно вплітаються до теоретичного дискурсу дослідження, таких зарубіжних і вітчизняних учених-візантологів, як Г. Бонд, А. Домановський, Ю. Живов, Г. Літаврін, Д. Оболенський, Ф. Успенський, Ю. Чорноморець, І. Шевченко. У студії вдало трактуються складні моменти Шевченкової символіки, подається докладний аналіз біблійної топіки. Вагомим аспектом є екзегетика духовно-релігійних категорій.

Дослідниця подає цілісну картину генези та становлення поняття візантійства. Аргументовано висвітлено джерела Шевченкових уявлень про візантійство, якими, безперечно, була «Історія занепаду та руйнування Римської імперії» Е. Гіббона (згадується у Шевченковій повісті «Художник»), прогресивна думка українських та світових демократів. Так, у герценівській публіцистиці Візантійська імперія символізувала тогочасну Росію з усіма вадами: абсолютизмом, державно-бюрократичною ієрархією, непомірними розкошами «властьімущих», корупцією, цензурою, невіглаством, політичними доктринами православ'я. Натомість для консервативного крила російської суспільно-політичної громади ідеологічна модель візантійства поставала зразком, прикладом «найкращої з епох». Зокрема, візантійську модель суспільного буття активно сприйняли слов'янофіли. На думку авторки дослідження, Шевченкова перцепція суспільно-політичної парадигми візантійства знайшла втілення у висловах «візантійство прославлять», «візантійський Саваоф», в яких опосередковано проступають відгуки слов'янофільських ідей про «візантійський ідеал». Рецепція суспільно-політичного аспекту поняття «візантійство» у Шевченкових творах демонструє виразне ідеологічне забарвлення та найчастіше виступає у статусі «чужого» загрозливого світу, як це слідує з докладного аналізу поеми «Гамалія».

Авторка рецензованої праці переконливо веде мову про іншу сторону візантійства – це візантійство у позитивному розумінні, що асоціюється з християнською духовністю, а разом з тим уособлює церковний обряд, архітектуру, іконопис які поет сприймає як невід'ємний чинник культури українського народу. Власне, дослідженню візантійської традиції у творчості Т. Шевченка з опертям на українську національну історію, ментальність, духовність присвячено більшу частину монографії. Застосовуючи мультидисциплінарні стратегії, діалог «Т. Шевченко – давня українська культура» вибудуваний із залученням широкого спектра богослужбової та духовної літератури, східнохристиянської патристики, творів малярського мистецтва (іконографії), архітектури тощо.

Ольга Бігун методологічно точно порушує питання парадигми символу у Шевченковій поезії, яка через візантійську та давньоруську літературу унаслідок рецепції/традиції знайшла своє втілення у творах українського поета. Підкреслено основну специфіку візантійської культури, яка полягає в екзегезі Святого Письма. Звідси ключовими в методологічних підходах є поняття «ікона» та «іконічне», де «іконічне» – це сприйняття світу як образу іншої реальності в рамках релігійної свідомості. Авторці вдалося адекватно висвітлити образ Святої Трійці у Шевченкових поезіях та творах давньоруського періоду, з чого випливає, що іконічна парадигма символу у Тараса Шевченка стала логічним продовженням києворуської та ще далі – візантійської традиції, в основі яких лежить одна основа: універсальний принцип християнських світоглядних та естетичних принципів.

Докладно й зусібічно досліджено топіку святості у творах Т. Шевченка. Виявляється, що поряд з канонічною богословською екзегезою поет переосмислює носіїв святості в дусі народної агіології (Богородиця, Ісус Христос, Святі, ангели, святі місця) з додаванням елементів авторської «канонізації» та інтерпретації. Отже, християнсько-філософські структури в Шевченковій рецепції трансформуються у загальнохристиянську модель наближення святості до пересічної людини. В образі Святого Тарас Шевченко бачив людину, яка демонструє ідеал моральності як норму життя, що відкриває шлях до Царства Небесного.

У контексті святості авторка докладно аналізує символічну паралель «Київ – Єрусалим» у творах Т. Шевченка та літературі давньої доби. На основі багатого фактологічного матеріалу Ольга Бігун з'ясувала, що змістове наповнення «єрусалимної» ідеї засвідчує ґрунтовні знання поетом старозавітної догматики в царині юдейської історії та культури. Уподібнення Києва Єрусалиму проводиться на основі символізації та алегорезування. Уводячи до дискурсу художніх творів міфологему Єрусалима, Тарас Шевченко розраховував на актуалізацію її біблійного семантичного поля з транспонуванням на соціально-політичні, культурні й духовні потреби епохи. Присутні в образі Києва й мотиви горнєго Єрусалима, причетності до Божого промислу, місця, яке репрезентує тут «світ інший». Шевченкове трактуваннях «єрусалимності» Києва як сакрального, а не політичного центра близьке до «київської» ідеї українських полемістів XVI – XVII ст.

На сторінках рецензованої праці переконливо обгрунтовано ідею храму, яка в Тараса Шевченка виразно проступає на кількох рівнях: архетипному, доктрино-релігійному, світоглядно-релігійному та естетичному. Дослідниця загострює увагу на проблемі конфронтації віри й обрядовірства, яка має у Шевченкових творах має відкритий характер. Обстоювання «святої» віри перед загрозою її перетворення в ідолопоклонство є свідченням глибинної релігійності поета. Світоглядно-релігійний рівень осмислення ідеї храму у творах поета має низку аналогій у догматично-релігійній площині, зокрема в перцептивній частині освоєння горизонту святописемних патристичних положень про християнський храм. Насамперед, це стосується екзегетики християнського постулату «людина – храм Божий».

Ольга Бігун обгрунтовує поняття соборність, що має виразні маріологічні ідеї. Варто відзначити іконографічний аналіз Шевченкових сепій «Розп'яття» та «Воскресіння», в якому доволі скрупульозно простежено використання канонів західної та східної школи іконопису. Важливо, що дослідниця проводить типологічні паралелі христологічних архетипів «розп'яття» та «воскресіння» у літературних творах. Спираючись на культурологічні підходи та рецептивні стратегії перекладознавства, у рамках компаративних студій Ольга Бігун досліджує переклади Т. Шевченка «Псалмів Давидових». Услід за В. Коптіловим аргументовано доводиться конгеніальність Шевченкових перекладів. Їх характерною ознакою є аналогічний першоджерелу авторський набір індивідуальних стильових домінант. Вплив церковнослов'янського джерела позначився на поетичній мові Шевченкових псалмів, збагачених і церковнослов'янізмами, і новими лексично-морфологічними новоутворами, що сприяли поетичній образності та патетичному стилю. Окрім типологічних наближень з оригіналом на тематичному, стилістичному чи композиційному рівнях, аналізується ритмічна організація «Псалмів Давидових», що утворює синтагматично-парадигматичну єдність, якої досяг Т. Шевченко у результаті титанічної роботи над осмисленням псалмів ще з ранніх років.

Аналізуючи концепцію «братолюбія», Ольга Бігун здійснює змістовні висновки про маріологічний аспект христологічного дискурсу любові у Т. Шевченка. На прикладі поезії «N. N.» (Така, як ти колись лілея…) дисертантка доводить використання Т. Шевченком візантійської марійської версії у ремінісценціях. Джерела логосних ідей Богородиці проаналізовано у типологічних зіставленнях Акафісту до Пресвятої Богородиці Романа Сладкоспівця та поемах Тараса Шевченка «Марія» та «Неофіти».

Отже, акцентуємо на тому, що монографія Ольги Бігун відзначається глибоким науковим осмисленням завдань, мотивованістю й аргументованістю у розгортанні більшості положень, науковим дискурсом. Попри загалом високу оцінку, рецензована монографія не позбавлена деяких застережень. Зокрема, у дослідженнях образу моря у Т. Шевченка варто було глибше закроїти паралелі «слов'янського моря» у О. Пушкіна, адже цей образ у

російського поета є опосередкованим відлунням «візантійських» ідей слов'янофілів. На наше переконання, дослідження малярської спадщини у контексті візантійської традиції з урахуванням інтеракційних явищ та аспектів взаємодії поетичних та пластичних мистецтв у творчому доробку Т. Шевченка потребує окремого розділу. Утім, зазначені зауваги суттєво не знижують загалом високого наукового рівня рецензованої праці, не порушують її наскрізної літератрознавчої концепції. Вважаємо, що монографія Ольги Бігун "Byzantinum: pro et contra. (Амбівалентність візантійства у творчості Тараса Шевченка)» актуальна, що, без сумніву, збагачує сучасну літературну компаративістику.

ЗМІСТ

ТВОРЧІСТЬ УЛАСА САМЧУКА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ 3

Володимир Працьовитий
Відтворення глибинної стихії української душі у романі «Чого не гоїть огонь» Уласа Самчука 3

І.Є. Руснак
«Роман «Саботаж УВО» Уласка Самчука: на перехресті художнього і документального 14
Романи-епопеї У. Самчука у літературно-критичному дискурсі української діаспори другої половини XX століття 23

Бикова Т.В.
«І встали гори, і промовили…»: художнє відображення національно-визвольних змагань 1918 – 1919 рр. у гуцульському тексті Уласа Самчука 28

Василишин Олег
Улас Самчук у полікультурному просторі (до питання про рецепцію Канади Уласом Самчуком) 33

Г. В. Бачинська
Онімний простір у творчості Уласа Самчука 37

Тетяна Вільчинська
Функціонально-стилістичне навантаження повтору у творчому доробку Уласа Самчука 40

Панчук Галина
Мікроконтекст за власним іменем як засіб творення образу (за спогадами Уласа Самчука «На білому коні») 43

С.П. Руснак
Поетика мемуарного нарису «Юрій Липа: поет і лікар» Уласа Самчука 46

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА 50

Вікторія Александренко
Портрет як засіб характеротворення образів у малій прозі Дмитра Марковича 50

Олена Васильків
Стилізація карнавальних масок у наративі Гео Шкурупія 53

Леся Вашків
Риси творчого портрета Михайла Старицького 60

Т. В. Клейменова
Засоби гумору й сатири у повісті «Весняний гамір» Івана Садового 67

Кобилко Н.А., Кириленко Н.І.
Роль хронотопу дороги в художньому творі (на прикладі повісті «Ирій» В. Дрозда та роману «Дім на горі» В. Шевчука) 72

Наталія Міщенко
Рецепція богородичних оповідань Іоаникія Ґалятовського в літературознавчому дискурсі XIX – XXI століть 76

Анатолій Новиков
Біля джерел українського театру в Галичині **81**

Алла Панасюк
Жанрова своєрідність повістевого дискурсу В. Ґжицького **87**

О. В. Руда
Іспанські виміри художнього світу поетичноїзбірки «Żywoty świętych» Лазаря Барановича **93**

Тетяна Скуратко
Новаторство поетичної драматургії Івана Драча **98**

Микола Сур'як
Художня інтерпретація минулого у романі «Музей покинутих секретів» Оксани Забужко **106**

Телешман С.І.
Природа в поезії М. Ткача **114**

Тетяна Ткаченко
Образки Павла Крата **119**

Микола Ткачук
Суб'єктно-об'єктна дискурсивна практика лірики Євгена Плужника **125**

ТАМАРА Ткачук
Специфіка засвоєння доробку С. Пшибишевського Ольгою Кобилянською і Лесею Українкою **136**

Наталія Науменко
Мистецька синестезія в оформленні сучасних поетичних збірок **141**

Ольга Циганок
Дві риторики Кременецького єзуїтського колегіуму **149**

Федосій О.О.
Художня специфіка жіночих образів у новелах Людмили Тарнашинської **155**

Микола Зимомря
Світло його постаті – висока духовність **158**

Косінова Оксана
Михайло Коцюбинський та музичне мистецтво **163**

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ **167**

Людмила Артеменко
Теоретичні засади дослідження поетологічного дискурсу в зарубіжному літературознавстві **167**

Людмила Дядченко
Категорії міфопоетичного простору: локус, місце, місцевість, територія **173**

Семак О.І.
Реконструкція жанрових ознак драматичних творів з історичним та соціально-побутовим конфліктом (на матеріалах творів Семена Ковбеля, Олега Лугового, Василя Бабієнка, Дмитра Гункевича, Т. Устенка-Гармаша) 177

Юлія Тьопенко
До питання про рецепцію національної літератури в іронаціональному середовищі як про складову її загальної історії 182

ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО ТА ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА 189

Олена Бистрова
П.Тичина і М.Цвєтаєва: інтертекстуальний і компаративний аспекти 189

Людила Грицик
Порівняльні контексти історії літератури 193

Калініченко М.М.
Американський національний театр доби романтизму 197

Назар Маланій
Екзистенціали жаху і відчаю у романах І.Багряного «Людина біжить над прірвою» та Е.М.Ремарка «Час жити і час помирати» 202

ЮВІЛЕЙНІ ДАТИ 207

Микола Зимомря
Сутність життєвих проекцій Олександра Астаф'єва: ландшафт поетичної творчості 207
Володимиру Качкану – 75! 211

Ганна Карась
Персоналії української музичної культури в науковому доробку Володимира Качкана: причинки до студії 213

РЕЦЕНЗІЇ 218

Oleksandre Astafiev, Olga Bigun
L'Œuvre de Taras Chevtchenko et Adam Mitskevitch comme un phenomene de dialogue des cultures 218

Микола Зимомря, МИКОЛА ТКАЧУК
Перстень українського письменства 228

Людмила Краснова
Дочірній обов'язок, дочірня любов 231
Микола Зимомря, Наталія Науменко
Календарне прочитання Шевченкового дивосвіту 233

Людмила Краснова
Національний колорит українського романтизму 241

Микола Зимомря, Мирослава Зимомря
Статус художньої правди у текстовій матриці роману «Джейн Ейр» Шарлотти Бронте 243

Людмила Краснова
Поет із роду Боровиків **246**

Людмила Краснова
Мудрість, мужність і краса – у спадок тисячоліттям **248**

Володимир Кузьменко
Нове слово про літературну казку **250**

Наталія Науменко
Мозаїчне панно української малої прози **252**

Ткачук Микола
Тарас Шевченко в силовому полі християнської віри **255**

Микола Ткачук, Вадим Ткачук
Візантійські концепти у художньому світі Тараса Шевченка **259**

* * *

Періодичне видання – виходить двічі на рік

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство: Збірник наукових праць / За ред. д.ф.н. Ткачука М.П. – Тернопіль: ТНПУ, 2015. – Вип. 42. – 265 с.

Науковий редактор – Микола Платонович Ткачук
Технічний релактор – Ткачук Олександр

Здано до складання: 2.04 2015. Підписано до друку 29.04. 2054.
Формат 70×100 / 16. Папір осфетний. Гарнітура академічна. Ум. друк. арк. 23,65 Тираж 300
Редакційно-видавничий відділ Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
46004, м. Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 2, к. 81.