

Тернопільський національний педагогічний університет  
імені Володимира Гнатюка

**Серія: Літературознавство № 51**

**ISSN 2617-3247**

**НАУКОВІ ЗАПИСКИ**

**Тернопіль 2019**

ББК83.3

УДК 821.161.2

**Наукові записки** Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство. / За ред. д. ф. н. М.П.Ткачука – Тернопіль: ТНПУ, 2019. – Вип. 51. – 187 с.

Редакційна колегія:

Ткачук М.П., д-р філол. наук, проф. (відповідальний редактор);  
Едвард Бялек, д-р філол. наук, проф. (Польща, Вроцлавський університет),  
Кшиштоф Гуца, д-р філол. наук, доц. (Польща, Вроцлавський університет),  
Катажина Новаковська, д-р філол. наук (габ), доц. (Польща, Варшавський університет),  
Агнешка Сохал, д-р філол. наук, доц. (Польща, Варшавський університет)  
Вільчинська Т.П., д-р філол. наук проф.,  
Веретюк О.М., д-р філол. наук, проф.,  
Зимомря І.М. д-р філол. наук, проф. (Ужгородський національний університет),  
Куца О.П., д-р філол. наук, проф.;  
Лановик З.Б., д-р філол. наук, проф.;  
Лановик М.Б., д-р філол. наук, проф.;  
Лабашук О.В. д-р філол. наук, проф.;  
Поплавська Н.М., проф., д-р філол. наук, проф.;  
Зимомря М.І., д-р філол. наук, проф. (Дрогобицький державний педагогічний університет імені І.Франка);  
Ткачук О.М., к.філол. наук, доц. (відповідальний секретар).

Друкується за рішенням вченої ради Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка від 26.11.2019 р. Свідоцтво про реєстрацію ТР № 105/4 від 26.05. 2010 р. Переєстрація згідно з наказом МОН України №515 від 16.05.2016 р. Включено до переліку наукових фахових видань України.

Рецензенти:

Науменко Наталя, д-р філол. наук, проф. (Київ)

Галич О.А., д-р філол. наук, проф. (Рівне)

Ткаченко О.Г. д-р філол. наук, проф. (Суми)

## Українська література

УДК 821.161.2'06-3.09(092)

**Світлана Бородица,**

к. філол. н., доц. (м. Тернопіль)

DOI 10.25128/2617-3427 19.51.01

### **Історіософський код в історичній повісті «Шестикрилець» Катрі Гриневичевої**

*У статті осмислено історіософську концепцію Катрі Гриневичевої в повісті «Шестикрилець», спрямовану на самовизначення українців як нації; окреслено художні доміанти історичного мислення авторки (національна ідея, аналітичність, поєднання історичного факту та авторського вимислу, ускладнення нарративної структури, часопросторові деформації, монтажність композиції, увиразнення зовнішнього й внутрішнього конфліктів та ін.). Доведено, що у повісті «Шестикрилець» письменниця майстерно синтезувала художні елементи фольклорної, романтичної та барокової традицій в оригінальній жанровій формі – новелістичній повісті. Доцентрова інтеграція окремих новел-мікросюжетів через асоціативні та причиново-наслідкові зв'язки забезпечує панорамну картину тогочасної дійсності, «мозаїчну епічність». Вони – сцени великої історичної драми, що авторка неухильно розгортає до трагічного фіналу. Досліджено, що письменниця впевнено руйнувала традиційний для української історичної прози принцип сюжетної і хронологічної неперервності. З іншого боку, вона трансформувала жанр роману-життєпису через відмову від біографічної, так званої житійної структури твору. Відтак Катря Гриневичева створила оригінальний жанровий різновид історичної повісті, де художньо інтерпретувала українську історію другої половини XII – початок XIII ст. в контексті споконвічних прагнень українців до національного самовизначення та самоствердження.*

**Ключові слова:** історіософська концепція, історична повість, історичний факт, художній вимисел, інтерпретація, національна самоідентифікація.

***Boroditsa S. The Historiosophical Code in Katria Hrynevychycheva's Historical Novella "Shestykrylets".***

*The article focuses on the historical and philosophical concept of Katria Hrynevychycheva's novella "Shestykrylets", aimed at national self-determination of Ukrainians; the artistic dominants of the author's historical thinking (national idea, analyticity, combination of historical fact and author's fiction, complexity of the narrative structure, space-time deformations, montage of composition, expressiveness of external and internal conflicts, etc.) are outlined. It has been proved that in the novella "Shestykrylets" the writer skillfully synthesized artistic elements of folk, romantic and baroque traditions in an original genre – novella with short story elements. Centripetal integration of individual short stories through associative and cause-and-effect relationships provides a broad picture of the reality of that time, "mosaic epicness". They are the scenes of great historical drama that the author steadily unfolds until the tragic ending. It has been researched that the writer confidently destroyed the principle of storyline and chronological continuity, traditional for Ukrainian historical prose. On the other hand, she transformed the genre of the biographical novel by rejecting the biographical, so-called life structure of a literary work. Thus, Katria Hrynevychycheva created an original genre of historical novella, where she artistically interpreted Ukrainian history of the second half of the 12th – the beginning of the 13<sup>th</sup> centuries in the context of the Ukrainians' eternal desire for national self-determination and self-assertion.*

**Key words:** *historiosophical concept, historical novella, historical fact, fiction, interpretation, national self-identification.*

**Постановка наукової проблеми та її значення.**

М. Рудницький у студії «Між ідеєю і формою» (1932) журнально зазначав: «Хто зна, чи сам термін “галицька література” не став вже абстрактним поняттям: мріяних потенціальних можливостей. А може ще краще – пережитком. Коли брати нинішнє її становище, вона стала островом Робінзона, який жде на рятунокві човни...» [9, с.155]. Проте тогочасна творчість західноукраїнських письменників О. Бабія, Дарії Віконської, Ірини Вільде, Катрі Гриневичевої, Г. Журби, Н. Королевої, А. Лотоцького, О. Назарука, Ю. Опільського, Семена Ордівського, У. Самчука, І. Филипчика, А. Чайковського та ін. засвідчувала невідпинний процес інтелектуалізації авторського письма, модерної

трансформації структурно-формальних утворень. У руслі європеїзації національного письменства прочитуємо і ранню прозу Катрі Гриневичевої. У 1935 році в «Українській бібліотеці» Львова авторка надрукувала історичну повість «Шестикрилець», майстерно синтезувавши у ній художні елементи фольклорної, романтичної та барокової традицій.

**Аналіз досліджень цієї проблеми.** У контексті західноукраїнської прози першої половини ХХ ст. історична повість «Шестикрилець» Катрі Гриневичевої є особливо оригінальною в жанровому і стильовому аспектах. У ній письменниця «на перший план висунула форму твору, його мову і образно-стильові засоби, залишаючи зміст в тіні» [8, с. 317]. Своєрідна історична проза письменниці відразу опинилася в епіцентрі літературознавчих дискусій та критичних оглядів. Так, у 1929 році в оглядовій студії «Сучасна історична белетристика» В. Державин здійснив спробу аналізу історичної повісті «Шоломи в сонці», наголосивши на її «націоналістичному ухилі», що, за його переконанням, реалізувався письменницею в «націоналізмі» та «ліберальній» психо-ідеології», «загальній ідеалізації галицької удільної монархії», художньому образі «авантюриста-князя» [4, с. 45]. Відповідно В. Державин «переконливо» назвав Катрю Гриневичеву представницею «західно-української дрібно-буржуазної інтелігенції». У 30-40-х роках ХХ ст. після участі письменниці у творчому змаганні за найкращий літературний твір, оголошеному Товариством українських письменників і журналістів імені І. Франка (ТОПІЖ), у галицькій періодиці з'явилися рецензії та критичні матеріали «Жінки пишуть повісті» (1936) М. Гнатишака, «Межі реалізму в історичному романі» (1939) Я. Гординського, «Катря Гриневичева» (1946) В. Дорошенка та ін. Другий етап (середина ХХ ст.) вивчення творчості Катрі Гриневичевої розпочався в діаспорі по смерті письменниці: «Катря Гриневичева» (1948) І. Коровицького, «Пам'яті Катрі Гриневичевої» (1948) Є. Маланюка, «“Дзвінок” і Катря Гриневичева» (1948) Б. Гармаша, «Володарка слова: Тіням Катрі Гриневичевої» (1948) О. Грицяя, «Остання свіча в моєму храмі» (1952)

О.Ізарського, «Жмут спогадів про Катрю Гриневичеву» (1973) О.Кисілевської, «Катря Гриневичева» (1975) У.Любович та ін. Відзначимо, що 1968 року в канадському видавництві «Гомін України» був надрукований біографічний нарис «Катря Гриневичева» [1] Я.Гриневича, де син Катрі Гриневичевої популяризував прозовий спадок своєї талановитої матері, суб'єктивно інтерпретуючи її творчу індивідуальність.

У кінці 80-х – 90-х роках ХХ ст. українські літературознавці повертають у літературний дискурс заборонену в радянський час високохудожню творчість Катрі Гриневичевої («Людина в історії: сучасний український історичний роман» (1989) М.Ільницького, «Катря Гриневичева» (1989) Ф.Погребенника, «Катря Гриневичева та її історичні повісті» (1990) О.Мишанича, «Покута Катрі Гриневичевої» (1990) Р.Горака, «Душа моя величить Бога» (1991) С.Гальченка, «Катря Гриневичева» (1993) О.Мишанича та ін.). В «Історії української літератури ХХ століття» (за редакцією В.Дончика) (Кн.1, 1994) узагальнено наукові судження про ідіостиль письменниці: «Можна визнати, що К.Гриневичева свідомо культивує стиль літературного бароко з його багатою орнаментикою, вишуканістю й вибагливістю вислову, високою поетичною насиченістю образу» [5, с. 659]. Окремі аспекти художньо-естетичних та ідейних доміант творчої спадщини Катрі Гриневичевої проаналізовані в літературознавчих студіях О.Харлан («Катря Гриневичева: життя і творчість» (1997), «Історична проза Катрі Гриневичевої» (1997), «Катря Гриневичева: літературний портрет» (2000)). Критичну рецепцію стильових особливостей історичної прози авторки, насамперед релігійно-містичних мотивів у ній спостерігаємо у сучасних наукових розвідках Л.Лебедівни. Не оминула увагою творчість Катрі Гриневичевої Н.Мафтин у монографії «Західноукраїнська та еміграційна проза 20-30-х років ХХ століття: парадигма реконквісти» (2008). Дослідниця висловлює важливі, на наш погляд, судження про «експериментаторські» повісті «Шестикрилець» та

«Шоломи в сонці», відзначаючи «оригінальність стилю та новаторські підходи до історичної тематики» [7, с. 117].

**Мета статті** – окреслити історіософську концепцію в повісті «Шестикрилець» Катрі Гриневичевої, спрямовану на самовизначення українців як нації; осмислити художні доміанти історичного мислення авторки (національна ідея, аналітичність, поєднання історичного факту та авторського вимислу, ускладнення наративної структури, часопросторові деформації, монтажність композиції, увиразнення зовнішнього й внутрішнього конфліктів та ін.).

**Виклад основного матеріалу.** Катря Гриневичева в історичній прозі обґрунтувала історіософську концепцію, в центрі якої – самототожність українця. Відтак, відчуваючи необхідність підняти на новий художній рівень відтворення української історії, вона обрала такий кут зображення й осмислення історичних процесів, що «виражають національний характер» (Е. Сміт). У другому виданні «Шестикрильця» (1936) авторка конкретизувала жанр повісті як «історичні нариси Катрі Гриневичевої». Про тривале визрівання задуму твору свідчила поява упродовж 1924-1925 років у «Літературно-науковому віснику» оповідань «Куна – праву» і «Велика Глуша», які згодом стали розділами повісті «Шестикрилець». Водночас процес циклізації історичних оповідань про Галицько-Волинське князівство другої половини XII – початок XIII ст., коли волинський князь Роман Мстиславич утверджував могутність своєї держави, потверджує, що письменниця усвідомлювала «особливу художню можливість», «реалізовану в оригінальній жанровій формі» [6, с. 7] – новелістичній повісті.

Повість «Шестикрилець» складається з 11 новел, об'єднаних одним героєм як носієм головної ідеї твору: єдність рідної землі. Тому їх цілісність забезпечує не так біографія Романа Мстиславича, як фрагменти подій його особистого та політичного життя: подорож в Угорщину, одруження з Рюриківною, укріплення західних кордонів князівства, морські походи на південь, боротьба з половцями, протистояння з Рюриком, похід на Польщу і

смерть під Завихостом. Кожна з новел-частин повісті не руйнує логіку викладу подій, а навпаки через фабульний ланцюг творить монолітний композиційний стрижень. Доцентрова інтеграція окремих новел-мікросюжетів через асоціативні та причиново-наслідкові зв'язки забезпечує панорамну картину тогочасної дійсності, «мозаїчну епічність» (З. Карцева). Вони – сцени великої історичної драми, що авторка неухильно розгортає до трагічного фіналу. Письменниця впевнено руйнувала традиційний для української історичної прози принцип неперервності. З іншого боку, вона трансформувала жанр роману-життєпису через відмову від біографічної, так званої житійної структури твору. Так, Катря Гриневичева починає розповідь без вступів і пояснень і зупиняє її в конкретний момент, щоб повернутися до головного героя в наступний епізод його біографії. Наприклад, у новелі «Лисиці брешуть...» вона описує втечу ворога князя – Рюрика Київського з Видубицького монастиря у 1203 році, то в наступній – «Завихост» – останній день життя Романа Мстиславича і його трагічну загибель 19 червня 1205 року. Кожний розділ є новою картиною, де дія розгортається за авторською логікою строго послідовно, проте завжди несподівано.

Вважаємо, що Катря Гриневичева по-своєму реалізувала техніку романтичної драматургії В. Шекспіра, Ф. Шіллера, В. Скотта, зокрема її «метод картин», коли в історичній повісті «Шестикрилець» драматичні сцени модифікуються в динамічні картини, а декорації – в живописні описи. Таким чином, емоційно місткі, багатозначні епізоди як драматичні сцени-картини творять глибоко продуману, внутрішньо організовану концептуальну єдність. Цей «метод картин» допоміг письменниці показати історичну епоху у розрізі політичних, соціальних, ідеологічних, духовних, етичних протиріч. Водночас він дозволив простежити складний шлях становлення та самоідентифікації князя Романа Мстиславича – «удатної парості» династії Володимира Мономаха.



За романтичною концепцією особистості головний персонаж – ідеалізований правитель, який концентрує «ідею» зображених у творі подій. Орієнтуючись на найвищі взірці «ідеального героя», Катря Гриневичева актуалізувала культ сильної героїчної особистості – людини діяльної, мислячої, яка бачить історичну перспективу, завжди чинить на благо народу і держави, сповідуючи у своїх діяннях кодекс честі. Н.Мафтин обґрунтовує, що письменниця творила «високий міф про національного героя, міф, суголосний тональністю героїчного вагнерівському “Кільцеві Нібелунгів”» [7, с.120]. На її думку, образ легендарно-героїчний образ Романа Мстиславича в «стилі норманських саг» став «об’єднуючим композиційним началом» [7, с.119] для всіх новел повісті. Натомість О.Мишанич вказує на певну його схематичність [8, с. 326], оскільки кожен розділ-картина подає і розкриває читачеві героя в іншому ракурсі: у «З вітром за гори» він – закоханий юнак, готовий боротися за руку юної Шарольти, в «Куна – праву» і «Сонце в Галичі» – мудрий князь, у «Вітрила плещуть...», «Б’ѣ акы коркодълъ...», «Завихост» – мужній воїн, у «На Ужок проб’ю гори...» – далекоглядний політик. Але, вважаємо, власне такий «інтелектуальний монтаж» кадрів-характеристик забезпечує цілісний і масштабний «великий кадр» – монументальну постать героїчного чину: «Владний обрис чола, високий ніс зо сміливою різьбою кості, вус тонкий, як мазок сепії над спеченими устами, доповнювала гостро чорна прядь край лівого вуха, підкресленого поблиском філіграну. З-під чола в довгих бровах, суворих, жевріли очі зроду неситі й зроду бурні. Увесь здавався чуйністю, гнучкістю, небезпекою, утаєним замислом, хижою зупинкою, перемогою в її скритім первопочині. Не могло бути інакше, при оцій гордій рівновазі рамен, мірі пліч, при згибі темних рук під поводами. А кривий натиск стопи на стремена? Це була прикмета уродженого войовника» [2, с. 83]. Величність на межі з демонізмом репрезентували авторське бачення історичного образу, позначене впливом барокової літературної традиції.

Прикметно, що фрагментарна поліфонія повісті «Шестикрилець», з одного боку, динамізує нарацію, з іншого – психологізує її. Сугестивна сила портретних описів і пейзажних картин увиразнює трагічний образ князя, по суті, замкнутого, відчуженого і самотнього у своїй величі. Шарольта, Божанка, Зеленгора, Рюриківна, Рюрик, Дарослав лише відтінюють його особисті переживання, державницькі візії, войовничі плани. Майстерно володіючи психологічним письмом, Катря Гриневичева детально фіксувала його різні душевні стани: усамітнення і потайність: «Він не бажав ділитися ні з ким життям своїх думок, невгамовною душею, – у своїй найглибшій істоті вільний, виключний і самітній, як орел на гостроверсі» [2, с. 35]; зневага і гнів: «Жорстокі тіні шмигали по княжому чолі, жорстоко палилися очі... Одним кутом спечених вихрами губ володаря сковзнувся сміх безконечної погорди...» [2, с. 119]; радість і щастя: «Він зорів ясно почерез смагу щок, ...смакував гожі згадки своїх побідних доріг. Цієї великої днини він був сильний, радісний і такий повний себе самого, як чара, що хоче полум'я чудового напитку перелити через береги» [2, с. 136] та ін. Авторка уважно обсервувала обличчя князя, кожний порух брів чи напрям погляду в межових ситуаціях загрози його життю: «Гаряче підірвалося, мов кігтями роздерте, серце. Кутом ока, укритим імлюю, Шестикрилець узрів у цю мить відкритий шлях на Галичину й Волинь» [2, с. 142]. Поетика художньої сугестії у «Шестикрильці», реалізована Катрею Гриневичевою через контраст, градацію, пуант, викликає у читача естетичну насолоду (в епізоді «На кам'яній метопі» юний Роман перемиг голіруч «парда»: «Він чув, що заслужив у цю мить на те, щоб ... побачити перед собою ... гіпногрифа, що знає дорогу в світ геросів та безсмертних жінок» [2, с. 14] як символу здійснення нереальної мрії) або ж чуттєву реакцію, як, наприклад, у розділі-новелі «Куна – праву», коли сіромаха-закуп показав князеві його ж «ковток» – «срібне плетиво, з лвиною, на подобу людської, головою в емалії» [2, с. 62], яким він обдарував його сестру – «в'язальницю-величальницю» Божанку, котру боярин Ратьбор звів зі світу, задушивши її ж косами. Сугестивність у

цей момент загострюється за допомогою кінематографічного «напливу», коли наступний кадр проступає крізь попередній і вони тривають начебто одночасно: «Стало так тихо, що чути було, як дивно дзижчав огник лампки на покуті і кожний стулився в собі, як мушка. Це ж бо тужила за землею чиясь душа, ненапоєна щастям, прогнана без часу в безвісти. Вона ходила поміж бояр, просила пригісного, – з кожного пугара виноградну каплю, солодку...» [2, с. 62].

Психологічний ракурс у повісті ускладнювався через живописне зображення міміки і жестів персонажа, зорові та слухові асоціації, настроєві малюнки і їх семантичне навантаження. Посилює його і традиційний для бароко змістовий потенціал імені: «недаром» бояни нарекли Романа Мстиславича «вірлиним іменням, Шестикирила» [2, с. 7], – що всі риси непростого князєвого характеру зв'язало воєдино в цільний монументальний образ правителя, на молоде чоло котрого «схилилася слава, та сама, що її дзвонять на арфах під високими вежами і свищать у сопілки край потоків» [2, с. 14]. Відтак можемо стверджувати: Катря Гриневичева свідомо культивувала в історичній повісті стиль літературного бароко, зокрема, «його прагнення сили, перебільшень, гіпербол, його кохання в парадоксі та любов до антитези та, мабуть, і його пристрасть до великих форм, до універсальності, до всеохопливості» [10, с. 240]. Барокові структури «Шестикрильця» характеризуються вишуканістю і вибагливістю вислову, орнаментальна мова активізує образну перцепцію подій, описаних примхливими і граційними синтаксичними конструкціями, овіяних ліричним настроєм та величним пафосом. Тому «повісті К. Гриневичевої читаються і сприймаються як поезія, сюжет у них перебуває ніби на другому плані» [8, с. 329], – зазначає О. Мишанич.

Багатство образної системи насправду місцями заступає сюжет твору, зосереджуючись на підтекстовому драматизмі, а модерне конструювання сцен-картин трансформує традиційну наративну структуру історичної

повісті. Водночас така техніка авторського письма не гальмує фабульний рух, розмикає обмежений рамками новели простір, інтенсифікує час, динамізує концентровану оповідь наратора-всезнавця, утверджуючи його національний статус. Услід за І. Франком, письменниця переносила «новелістичну концентрацію... і на повісті, які відзначаються ... несподіваним зламом, що, наче той обвал у горах, розкриває різні пласти суспільного буття, розкриває характер у крайній ситуації, у сплетінні суперечностей дійсності» [3, с. 99-100].

**Висновки та перспективи подальшого дослідження.** У повісті «Шестикрилець» Катря Гриневичева модифікувала традиції української історичної та новелістично-біографічної прози насамперед через жанровий синтез новели і повісті. Відтак вона розширила межі жанру, створивши модерну фрагментарну форму, пов'язану внутрішніми асоціативними зв'язками, монтажною композицією, концептуальним образом головного персонажа, що зумовлює розвиток основного сюжетного мотиву – єдності правителя зі своєю епохою, землею, народом. Її історіософська концепція заґрунтована в рецепцію історичної особистості князя-володаря як символу суспільного, а ширше національного ідеалу. Свідомо обрані «високо драматичні епізоди» з життя волинського князя Романа Мстиславича демонструють читачеві «історичну людину» – носія національного коду та націєконсолідуючих ідей та інтенцій авторки: могутності держави, її незалежності, поступу, гідного місця у світі, правових свобод громадян, гуманізму та просвіти. Відповідно інтерпретація письменницею історичних подій другої половини XII – початок XIII ст. через реконструкцію героїчно опоетизованої постаті державного лідера – воїна і захисника – реактуалізується у трьох планах: історичному, психологічному і символічному. Ідеалізація, фольклоризм, барокковість, романтизація, героїчність обумовили авторську концепцію національної ідентифікації, що продукує в сучасного читача державницькі переконання і патріотичні почування.

**Джерела та література**

1. Гриневич Я. Катря Гриневичева: біографічний нарис. Торонто: Гомін України, 1968. 95 с.
2. Гриневичева К. Шестикрилець. Шоломи в сонці: іст. повісті / упоряд., авт. післямови та приміт. О. В. Мишанич. Київ: Дніпро, 1990. 342 с.
3. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ ст. Київ: Вища школа, 1981. 215 с.
4. Державін В. Сучасна історична белетристика. *Критика*. 1929. №12. С. 31-51.
5. Історія української літератури ХХ століття: в 2 кн. / за ред. В. Г. Дончика. Київ: Либідь, 1994. Кн. 1: 1910-1930-ті роки. 784 с.
6. Карцева З. И. Особенности развития болгарской прозы 60-80-х годов. Москва: Изд-во МГУ, 1990. 144 с.
7. Мафтин Н. Західноукраїнська та еміграційна проза 20-30-х років ХХ століття: парадигма реконквісти: монографія. Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. 356 с.
8. Мишанич О. Катря Гриневичева та її історичні повісті. *Гриневичева К. Шестикрилець. Шоломи в сонці: іст. повісті / упоряд., авт. післямови та приміт. О. В. Мишанич*. Київ: Дніпро, 1990. С. 314-331.
9. Рудницький М. Між ідеєю і формою. *Форум*. 1996. №2. 152-185.
10. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). Тернопіль: МПП «Презент», ТОВ «Феміна», 1994. 480 с.

**References:**

1. Hrynevych Ya. Katria Hrynevychева: biohrafichnyi narys. Toronto: Homin Ukrainy, 1968. 95 s.
2. Hrynevychева K. Shestykrylets. Sholomy v sontsi: ist. povisti / uporiad., avt. pisliamovy ta prymit. O. V. Myshanych. Kyiv: Dnipro, 1990. 342 s.
3. Denysiuk I. Rozvytok ukrainskoi maloi prozy KhKh – pochatku KhKh st. Kyiv: Vyshcha shkola, 1981. 215 s.
4. Derzhavin V. Suchasna istorychna beletrystyka. Krytyka. 1929. №12. S. 31-51.
5. Istoriiia ukrainskoi literatury KhKh stolittia: v 2 kn. / za red. V. H. Donchyka. Kyiv: Lybid, 1994. Kn. 1: 1910-1930-ti roky. 784 s.
6. Kartseva Z. Y. Osobennosty razvytyia bolharskoi prozy 60-80-kh hodov. Moskva: Yzd-vo MHU, 1990. 144 s.

7. Maftyn N. Zakhidnoukrainska ta emihratsiina proza 20-30-khrokiv KhKh stolittia: paradyhma rekonkisty: monohrafiia. Ivano-Frankivsk: VDV TsIT Prykarpatskoho natsionalnoho universytetu imeni Vasyliia Stefanyka, 2008. 356 s.
8. Myshanych O. Katria Hrynevycheva ta yii istorychni povisti. Hrynevycheva K. Shestykrylets. Sholomy v sontsi: ist. povisti / uporiad., avt. pisliamovy ta prymit. O. V. Myshanych. Kyiv: Dnipro, 1990. S. 314-331.
9. Rudnytskyi M. Mizh ideieiu i formoiu. Forum. 1996. №2. S. 152-185.
10. Chyzhevskiy D. Istoriiia ukrainskoi literatury (vid pochatkiv do doby realizmu). Ternopil: MPP «Prezent», TOV «Femina», 1994. 480 s.

УДК 821.161.2'06-2.09(092)

**Леся Вашків**

доц., к. філол. н. (м. Тернопіль)  
DOI 10.25128/2617-3427 19.51.02

### **Риси творчого портрета Лесі Українки-драматурга**

*Леся Українку – славетну й улюблену письменницю нашого народу, феноменальну жінку у світовій культурі – можна характеризувати її ж поетичним образом – «світло нагірне». Нагірною проповіддю було її слово, що будило з летаргійного сну націю й вселяло віру й надію в її духовні сили «contra spem».*

*Іван Денисюк*

*Запропонований творчий портрет своїм змістом орієнтований на шкільну програму з поглибленим вивченням української літератури. Висвітлена драматургічна творча діяльність однієї з найяскравіших представників українського модернізму зламу ХІХ-ХХ ст. Проаналізовано драматургію Лесі Українки у її вершинних зразках.*

**Ключові слова:** *неоромантизм, драматургія, драматична поема, драма-феєрія, конфлікт.*

***Vashkiv L. The Features of the creative portrait of Lesia Ukrainka as a dramatist.***

*The proposed creative portrait with its content is focused on the school curriculum with an in-depth study of Ukrainian literature. The dramatic creative activity of one of the most prominent representatives of Ukrainian modernism of XIX-XX centuries is highlighted. It is noted that most of the works of this literary genius are written in the third period of the writer's work and comprise the last twelve years of her life. The genre palette of the works is defined, the nature of conflicts and the issues are clarified. The works intended for textual study in a modern comprehensive school are analyzed from the point of view of their poetics, special attention is paid to remarks. Drama written by Lesya Ukrainka – in a variety of themes and motives – is read as a layer of Ukrainian literature and theater, which enriched the domestic culture with world images and plots that the Ukrainian author reinterpreted in accordance with the spirit and requirements of the time in which she lived and worked.*

**Keywords:** *neo-romanticism, dramaturgy, dramatic poem, drama extravaganza, conflict.*

**Постановка наукової проблеми та її значення.**

Леся Українка – знаменита українська письменниця, творчість якої припадає на межу XIX і XX століть, – виявила свій геніальний дар у різних іпостасях: поетеса-лірик, драматург-новатор, блискучий критик, публіцист, автор ліро-епічних поем і прозових творів. Одна з найяскравіших представниць українського модернізму, вона, водночас, була тою, хто «наново з незнанною досі силою і елеганцією форми нав'язала нитку літературної традиції, обірвану в 1861 році, традицію «Сну» й «Заповіту» [4, с. 182-183]. Леся Українка, за справедливим спостереженням вчених, продовжила шляхетську культуртрегерську традицію покоління громадівців. Як драматург вона збагатила українське письменство духом високої книжної культури, увівши в український художній «обіг» реінтерпретовані відповідно до духу часу образи і сюжети світової літератури. Письменниця якнайактивніше сприяла орієнтації української літератури та театру на європейський культурний досвід.

**Аналіз досліджень цієї проблеми.** Авторка, на творчому спадку якої сформувалися київські неокласики, впливу котрої зазнали українські шістдесятники ХХ століття і творці літератури межі ХХ-ХХІ віків, є об'єктом численних наукових праць. Її драматургію аналізували дослідники різного знання і хисту, однак вершинними виявилися наукові здобутки М. Євшана, М. Драй-Хмари, М. Зерова, М. Рильського, І. Денисюка, Л. Міщенко, Л. Костенко, Г. Аврахова, Ю. Шевельова. З-поміж найновіших досліджень вважаємо вартими виокремлення розвідки – більші і менші – О. Забужко, В. Панченка, Н. Зборовської, Е. Соловей, Т. Гундорової, Я. Поліщука, О. Галети, Р. Семківа, М. Гірняк, М. Зубрицької, Л. Демської-Будзуляк.

**Мета статті.** Ювілеї митців привертають увагу громадськості: мотивують читача, зокрема і особливо того, що, за словами Лесі Українки, «отруєний професійною хворобою аналізу», тобто літературознавця. Наближення 150-ліття від дня народження Лариси Петрівни Косач-Квітки, відомої в літературі під іменем Лесі Українки, неухильно і об'єктивно стає спонукою до прочитання і перепрочитання її художнього набутку, драматургії у тому числі. Пропонований портрет Лесі Українки у «шкільній оправі» є спробою осмислити драматургічну спадщину письменниці у її вершинних зразках.

**Виклад основного матеріалу.** Початок ХХ століття у житті Лесі Українки був знаменний участю у відкритті пам'ятника І.Котляревському у Полтаві, зустріччю з багатьма діячами української культури. У цей період письменниця активно працює у царині драматургії, створюючи мистецькі речі, що були, на переконання дослідників, суцільною і смисловою, і тематично-жанровою новизною для української літератури. Вона пише твори різних жанрів: драматична сцена «Іфігенія в Тавриді», діалог «В дому роботи, в країні неволі», етюд «Йоганна, жінка Хусова», драматичні поеми «Одержима», «В катакомбах», «Кассандра», «У пущі», «Бояриня», «Оргія», драми «Руфін і Прісцилла», «Камінний господар», фантастична драма «Осіння казка», драма-феєрія «Лісова пісня». Тамуючи



лютий фізичний біль, Леся Українка писала натхненні твори, що сягали вершин світового духа. Поетеса горіла у високій температурі, а вогонь творчого екстазу гартував речі небувалої мистецької ваги.

Мав рацію М. Зеров, стверджуючи, що «в третій і найблискучіший період своєї творчості Леся Українка є поет виключно драматичний» [9, с. 375]. Цей період займає дванадцять останніх років життя поетеси і налічує близько двадцяти драматичних творів. Роки, на які припадає створення феноменальної сторінки української драматургії, були непростими. Життя письменниці тривало у невідворотному загостренні хвороби, серед неповторних особистих втрат, супроводжуваних важким стражданням, в постійних переїздах, зумовлених потребою лікування. Якщо до цього долучити політичну реакцію і моральний терор, особливі на Україні після революції 1905 року, і події, що передували першій світовій війні, то поглиблене трагічне світовідчуття Лесі Українки, що знайшло відображення у її драматичних творах, стане більш зрозумілим.

Усе, написане Лесею Українкою, має загальнолюдський зміст, а у високомистецьких інтерпретаціях сюжетів і образів світової літератури відчитуються болючі аналогії: «Її, переважно античні і чужі, теми, особливо в останні роки, не відчужували від України; вглиблюючись в душу старинного грека чи гебрея, вона думала про Україну, серцем була при нас, писала навіть про наш час і наші обставини. А що вибрала такий, власне, екзотичний одяг для своїх творчих задумів – то не тому, щоби віддалюватися від нас, а тому, що так їй було краще, мала більше внутрішньої свободи» [7, с. 160].

Жанрова палітра драматургії Лесі Українки визначається насамперед драматичними поемами, а також драматичними діалогами і сценами. Саме Леся Українка перша ввела в українську літературу таке означення жанру, як драматична поема.

Мають рацію ті дослідники, які стверджують, що Леся Українка не писала на готові сюжети. У неї був свій особливий підхід. Під її пером найвідоміші світові сюжети

набували цілком нового, оригінально смислу. Так, в «Одержимій», на переконання Ліни Костенко, є нечуване морально-етичне відкриття, котре могло б бути актуальним для духовного життя людства: «...Тут, може, вперше в історії світової літератури піддається сумніву доцільність т а к о ї жертви в ім'я т а к о г о людства» [10, с. 19]. Міріам переконана, що Христос – властиво, один, за кого варто йти на муку.

Зміст «Камінного господаря» теж глибший, аніж в опрацюваннях попередників Лесі Українки – Тірсо де Моліни, Мольєра, Олександра Пушкіна. Цього світового сюжету вперше торкнулася жінка, і вперше було показано перемогу жінки над звабником і згубником жіноцтва – Дон-Жуаном. «А опріч того, – зауважує Максим Рильський, – створила в цій поемі Леся Українка цілком новий і прекрасний образ Долорес, яка незмірно переважає своїми моральними якостями і Дон-Жуана, і донну Анну. Долорес – це небесно-блакитний просвіток між кам'яними хмарами й примарами...» [13, с. 270].

У драматичній поемі «Кассандра», змалювавши «трагічну пророчицю, з своєю ніким не признаною правдою, з своїм даремним пророчим даром, власне такий неспокійний і пристрасний тип», письменниця, разом з іншими проблемами, ставить питання про співвідношення слова і діла. Основа сюжету – відомий мотив старогрецької міфології про загибель Трої. Однак вперше Кассандра – дочка троянського царя Пріама, пророчиця – стає центральним образом у драматичному творі.

Перша драматична поема Лесі Українки на українському матеріалі мала назву «Бояриня». Ця високоідейна і глибокохудожня «українська модель ностальгії» (за Ліною Костенко) була створена всього за три квітневих дні у місті Гелуані в Єгипті року 1910, і за життя автора світу не побачила. Як, зрештою, й не включалася до зібрань спадщини письменниці та й до літературознавчого «обігу» у радянські часи.

Першим твором Лесі Українки, написаним у жанрі драматичної поеми, стала «Одержима». Ніч на 18 січня 1901

року – час написання 32 сторінок тексту, які пашіли вогнем пристрасті (однаково дотичним як до любові, так і її повної протилежності – ненависті!). Місце написання – дім пані Нарейко у Мінську, біля ліжка згасаючого Сергія Мержинського, покинутого усіма друзями, окрім самої авторки. Така життєва конкретика, що породила образ «одержимої духом» Міріам. Однак художній твір, безперечно, глибший і складніший.

Взявши за основу сюжету євангельський мотив (учення Ісуса Христа про любов до ближнього), письменниця створила художній образ Месії – розп'ятого на Голгофі Христа, що спокутує за людські гріхи пред Богом, і укаменованої на Єрусалимському майдані Міріам, що спокутує за людські гріхи перед Христом. Обидвома керує любов, але ця любов різна. Месія любить усіх – і друзів, і ворогів. Міріам же, фанатично люблячи Месію, усім серцем ненавидить його ворогів. Її душу ранив глибоке усвідомлення самотності Христа: «О, яка ж то кара / Месією, що світ рятує, бути! / Всім дати щастя і нещасним бути, / Нещасним, так, бо вічно самотнім» [16, т. 3, с. 127]. До Месії, який на неї навіть «не подивився і не обернувся», звернені усі помисли і почуття Міріам, про це вона співає пісню без слів, бо «про се співати можна, а сказати / слів не стає». Душу жінки, як з'ясовується у діалозі, спалила «чи ненависть, чи любов». Ненависть до ворогів Месія трактує як маловірство, і Міріам пристрасно заперечує йому: «Світло твого духа / Мене сліпить. Чим ти мені ясніше, / тим душі ворогів мені темніші, / тим менш єхидна схожа до голубки. / Не маловірна я, занадто вірю, / і віра та навек мене погубить. / Я вірю, що ти світло – і такого / ся темрява до себе не приймає? / Я вірю, що ти слово – і такого / Отой глухорожденний люд не чує? / Їм, може, треба іншого Месії? / Їм, може, сина божого не досить?» [16, т. 3, с. 133]. Не прийнявши вимоги Месії «любити всіх» («Всіх, крім тебе, – се можливо. / Але тебе і всіх – се понад силу. / Та за що ж, за що ж маю їх любити?» [16, т. 3, с. 135]), Міріам втрачає і самого Месію. Так завершується перша частина драматичної поеми, дія якої відбувалась у пустелі та серед прибережних скель.

Дія другої частини відбувається у Гетсиманському саду. З ремарки довідуємося, що дванадцять учнів сплять непробудним сном. Месія молиться. Міріам нишком крадеться попід садовим муром і зі сховку спостерігає за Месією у місячному світлі. Розпач Міріам dokonує стан самотнього Месії, апелюючи до сонних учнів: «Спите? Не спіть! Моя душа сумна до смерті...» [16, т. 3, с. 137]. І душа Міріам стає ще чорнішою, бо ненависть до ворогів подвоюється ненавистю і до сонних друзів, яких «не будить світло опівночі», яким «заграва кривава очей лінивих не здола розплющить» [16, т. 3, с. 138].

У третій частині звучить монолог Міріам під хрестом розп'ятого на Голгофі Месії. Вона тужить і проклинає «і ворогів, і друзів, і юрбу», «і той закон / людський, що допустив невинно згинуть», «і той закон небесний, що за гріх / безумних поколінь вимагає / страждання, крові й смерті соромної / того, хто всіх любив і всім прощав» [16, т. 3, с. 139]. Вона ж залишається усім чужа і одинока, ніким не признана, бо сам Месія не признав її. Дія четвертої – завершальної частини драматичної поеми – відбувається на майдані в Єрусалимі. Породжена любов'ю ненависть неупинно веде Міріам до життєвого кінця. Вона, на відміну від інших прихильників Христа, привселюдно возвеличує Месію, називаючи його царем юдейським, який воскрес у новій славі. Її хапають слуги синедріону. За прокляття «прокльоном крові», кинуте у вічі всім присутнім, юрба каменує її. Міріам помирає, віддаючи життя – не за щастя, не за небесне царство, а з любові до Месії. «Вся поема, – писав Михайло Драй-Хмара, – горить огнем ненависти, тим огнем, що його розбурхує велика трагічна любов, яка на все йде й ні перед чим не спиняється» [6, с. 127]. Своїм бунтом Міріам доводить, що бодай хтось зі смертних здатен прийняти муку за Месію, так як він прийняв смерть за всіх.

Своїм змістом драматична поема «Бояриня» пов'язана з періодом Руїни (XVII ст.), з часом гетьманування Петра Дорошенка. Українська література до Лесі Українки мала уже певну літературну традицію осмислення згаданої доби і її речника (Тарас Шевченко «Заступила чорна хмара

та білу хмару»; Пантелеймон Куліш «Чорна рада»; Микола Костомаров «Чернігівка»). Приваблювала вона і сучасників письменниці (Людмила Старицька-Черняхівська «Гетьман Дорошенко»; Василь Пачовський «Сонце Руїни»; Іван Карпенко-Карий «Гандзя»; Спиридон Черкасенко «Про що тирса шелестіла»).

Разом з «Лісовою піснею» «Бояриня», за висловом Михайла Драй-Хмари, становить «україніку» в Лесиній драматичній творчості. Серед причин, що стимулювали появу цих творів, дослідники виокремлюють дві основні: відірваність від українського історичного і побутового життя, яку часто закидали письменниці, і її майже постійне перебування за межами України. Вибір Руїни для зображення мотивують, зазвичай, тим, що Леся Українка «взагалі брала для своїх творів не епохи розквіту й слави, а епохи революцій, кривавих переворотів, страшних катаклізмів неволі, полону тощо» [5, с. 208-209].

У «Боярині» діють не історичні особи. Марно шукати у творі й конкретних історичних подій доби Руїни. Герої твору живуть у часі, коли Україну роздирали гострі суспільно-політичні суперечності, пов'язані із посиленням колоніального закабалення приєднаних до Московії лівобережних земель. Колорит епохи досягається у творі фіксацією певних історичних явищ, як-от: згадка про церковні братства, що мали в Україні національно-патріотичний характер. У них брали участь і жінки (Оксана ходить у процесії і носить корогу); згадка про козацьку супліку до царя з оскарженням кривд, які чинять українському народові московські посіпаки; зображення політично-соціального ладу в Московщині (доноси, шпигунство, катування людей, рабство). Життя у Москві, побут і звичаї московитів увиразнюються через протиставлення їм життя, побуту і звичаїв на Україні. Праці українського письменника і блискучого вченого-історика Миколи Костомарова – монографія «Руїна», стаття «Дві руські народності» та ін. – були тими історичними джерелами, з яких повною мірою користала Леся Українка,

висновуючи як ідеологічну основу твору, так і її історично-побутове тло.

Драматична поема складається з п'яти частин. Розвиток дії відбувається стрімко, але органічно. В основі твору – моральні страждання молодого українця в боярській Москві.

Оксана – головна героїня твору – молода красива дівчина, дочка значного козака, представника старшини – закохується в Степана, теж українця, нащадка тієї козацької старшини, що після присяги російському цареві опинилася в Москві. Посольство на Україну, батьківський заповіт (одружитися з українкою), а головне – кохання з першого погляду до дівчини, якій в дитинстві витісував «веретенця», сприяли шлюбові Степана і Оксани. Та й з боку Оксани («ті веретенця й досі в мене є...») рішення було глибоким, щирим. Вона полюбила у Степанові лицаря, який «присягу не ламає», «в Києві, в науці, при Академії здебільше пробував», в якого руки чисті від «крові братньої».

Побачивши в Оксані «життя і волі образ» і «краю рідного красу», в надії «що нігде / на цілім світі вже нема чужини, / поки ми вдвох з тобою», Степан засилає старостів до Перебійних й одружується з Оксаною. Вибір кожного свідомий, чесний і глибоко почуттєвий. На їхнє рішення не вплинули різкі зауваження Івана Перебійного, брата Оксани, що трактував службу у московського царя як зраду, як лакомство «на соболі московські». Степан гаряче відстоює батьківську честь, вважаючи його життя і вчинки бездоганними. З надією у те, що «віра там однакова, і мову / я наче трохи тямлю, як говорять», збентежена власним несподіваним щастям, повна мрій і сподівань, Оксана вирушає до Москви.

У наступній частині драматичної поеми дія відбувається у московському домі – в господі Степана. Московський побут XVII ст. Леся Українка зображає насамперед через зовнішні прикмети. Оксану вражає московська одежа: їй немилі ані «шарахван», ані «кокошник», ані звичай «запинати» обличчя, прикра й порада доброї старої свекрухи: «Та вже ж як ти бояриня

московська, / неначе б то воно тобі й годиться / вбиратися по-їхньому» [14, с. 511]. Перспектива носити «бахматий / та довгий-довгий, мов попівська ряса» шарахван ще й «підситок» на голові викликає природній острах молодій дружини («коли б я не спротивилась часом / Степанові в такій одежі...»). А їй же мріялось і чоловіка бачити в козацькому жупані, а не в московському вбранні.

Пізнання звичаїв чужого краю викликає спочатку подив, потім задуму, а далі – й зажуру. Не розуміє Оксана, чому дівчата не співають по гаях, як в Україні; не сприймає бенкетів, на яких «п'ють, п'ють, поки нап'ються, потім звада», бунтується проти приниження через цілування в уста з думними дяками, дивується з перейменувань (Степан – Стьопка, Івась – Ванька, Ганнуса – Аннушка). У домі Степана пів України померло з батьком («в козацькому жупані вік дожив, / так і на смерть його я нарядила – в мережану сорочку...» [14, с. 511]), друга половина відійде разом з матір'ю («я вже лагоджусь у божу путь, / то де ж таки мені міняти вбори»). Наразі ж – «скачи, враже, як пан каже»: і козацька мати разом із дітьми, прийнявши закони немилої чужини, гнеться під тягарем чужих осоружних звичаїв, розгублюючи рештки самоповаги. Оксана серцем і розумом відчула рабство, неволю. Спробувала повстати. Але її урезонили свої ж: свекруха, зовиця, чоловік. Найтяжче сприймає козачка Оксана пониження чоловіка-боярина, його рабську покірливість і запобігливість, його острах перед можливою помстою: «За зневагу / старий боярин візьме, як не вийдеш, / а він же думний дяк, він має силу – / он син його ще молодий – вже стольник; / він оклепає нас перед царем, / а там уже й готово «слово й діло» [14, с. 525]. Усвідомлення безвиході Оксана вкладає у болючий вигук: «Степане, та куди ж це ми попались? / Та се ж якась неволя бусурманська» [14, с. 525]. Ці слова стосуються не лише зображуваної у творі сім'ї. Їх сила – в узагальненні: уся Україна потрапила у неволю, у залежність, з якої вирватися неможливо. Сам боярин повинен «руки цілувати, як невільник», називати себе «холопом Стьопкою», гнути спину і догоджати. Оксана не приймає цього душею, але мусить

змиритися позірно. Так закінчується друга частина, в якій конфлікт відчутно наростає. Він сягає апогею у третій частині, де дія обмежена «дальньою кімнаткою у горішньому поверсі в Степановім домі». Саме там майже таємно приймає Степан гостя з України, який привіз супліку до царя і ділиться гіркими спостереженнями про безчинства московських посіпак на Україні. Від нього Степан довідується, що лівобережці «накладають» з Дорошенком (він гетьман Правобережної України), бо вже несила терпіти наругу: москалі «цупко затягли супоню / на наших боках». Гість просить земляка Степана пособити – доручити супліку пошвидше, інакше на Вкраїні «не минути / розливу крові братньої...». Уже ніщо нікому не допомагає, хіба «побрязкачі». Діалог з гостем завершено. У дію вступає Оксана. Отримавши листа від подруги-братчиці, вона просить у чоловіка поради й допомоги – грошей. Однак отримує відмову. Діалог Оксани зі Степаном розставляє усі акценти: боярина бентежить війна, що Дорошенко зняв на Україні, бо там татарам платять «ясиром християнським», Оксана ж виразно бачить татарські звичаї й у Московщині («Ти хіба не ходиш / під ноги слатися своєму пану, / мов ханові? Скрізь палі, канчуки... холопів продають... Чим не татари?» [14, с. 533]). Обережність Степана (свідомого «тонкощів» московського життя) наказує йому заборонити дружині будь-які контакти з Україною: ні грошей, ні листа на Україну; посланця більше не приймати; до брата Івана «не озиватись, ... бо він в непевні справи устряває...». Усе відчуте й пережите зриває з вуст Оксани (четверта частина) гірке визнання: «Я гину, в'яну, жити так не можу!» [14, с. 541]. Цей крик душі почує любляче, хоч і застрашене щоденною пильністю і можливістю тортур, серце Степана: «Я більше / Не хочу заїдять твоєї долі», «я не хан турецький, щоб людей держати / на присязі, мов на шнурку. Ти вільна», «прошу тебе... прости мене... / що я... тебе відмовив від родини...» [14, с. 541-542]. Ці репліки видають почуття незгаслої, хоча й захмареної чужиною любові. На пропозицію Оксани втікати Степан відповідає відмовою: зрадити (навіть Москву!) він не може, це суперечить



лицарському кодексові честі. А іншого виходу нема. Обидвоє це усвідомлюють, тому Оксана й просить не говорити більше про се ніколи. У душі героїні стався безповоротний злам психологічний. Тепер лише смерть зможе визволити Оксану з осоружної неволі, на яку вона сама себе прирекла. Надривно ще заспіває бояриня кількох українських пісень, шукаючи рятунку в ріднім слові, у звичаї весільнім українським, та, зацитькана найближчими – чоловіком і свекрухою, – почне поволі, але безповоротно «заходити за обрій». Символічно прозвучить з її уст пісня «Бодай мені такий вік довгий, / як у мене чоловік добрий».

П'ята і остання частина драматичної поеми «Бояриня» має найрозгорнутішу ремарку, в якій Леся Українка подає портрет боярині: «Оксана у простій широкій хатній сукні, без кички, голова зав'язана на український лад шовковою хусткою. Оксана хвора, очі позападали, але дуже блищать, на щоках хворий рум'янець» [14, с. 548]. Дія відбувається у саду, на задньому дворі. Діалог між Оксаною і матір'ю Степана наче ілюстрація до мовленого Степаном ще на Україні: «Се тільки в пісні всі свекрухи люті». Стривожена здоров'ям невістки, стара зворушливо дбає про неї, розважає розмовою (тлумачить сни), пильнує її сон. На Степанову подяку відказує: «Що ж, сину, завезли чужу дитину, / то треба ж якось їй давати раду» [14, с. 552]. Вона глибоко переконана, що на Україні їй справді раду б дали, а «тут нема таких бабів, / як там, у нас, – коли б так пошептали!» [14, с. 551]. Туга за Україною, неможливість нічого змінити, побороти зло на Московщині нищать здоров'я молодій жінки, гублять її вроду, відбирають життєві сили.

Характеристичний останній діалог Оксани і Степана. Згасаюча дружина проявляє несподіваний запал у розмові з чоловіком, який вирішив «полікувати» її привабами рідного краю: «Ти одживеш на Вкраїні. / Москва ж не може заступити сонця, / зв'ялити гаю рідного, зсушити / річок веселих» [14, с. 554]. Оксані ж соромно повертатись на сплюндровану Україну, вона картає Степана: «...Ти їдеш / туди ясного сонця заживати, / що не дістали руки загребуші,

/ та гаєм недопаленим втішатись. / На пожарині хочеш подивитись, чи там широко розлилися ріки від сліз та крові?» [14, с. 554]. У тому діалозі любов дружини має два полярно протилежних вияви: вона радить Степанові вдруге одружитися з московкою, а не українкою («всі ми ріжемо словами, / а тут жінки плохі, вони бояться...»), і шкодує, що «занадто жаліла» чоловіка («Якби я мала сили не жаліти, / то вирвались би геть з сії кормиги...»). Велике любляче серце (що покохало раз і назавжди, що ту любов хіба у смерті зрадить) видобуває з себе заповіт, який міг би примирити Степана й українців: «Борцем не вдався ти, та після бою / подоланим подати пільгу зможеш, / як ти не раз давав... На бойовиську / не всі ж померли, ранених багато... / поможеш їм одужати, то, може, / колись там... знов зібравшись до бою, / вони тебе згадають добрим словом... / а як і ні – не жалуй, що поміг» [14, с. 558].

Виходячи заміж, Оксана обрала лицаря, свідомо пішла із ним на чужину. Суть її страждань помножується тим, що обставини життя в Москві (панування деспотії і рабського вірнопідданства) унеможливили лицарське тривання Степана (лицар без догани, але не без страху). Таким чином, услід за сучасним дослідником, можна погодитись із розширенням трактування проблематики «Боярині» як твору про «неможливість лицарства в умовах несвободи» [8, с. 336]. Разом із мотивами ностальгії, національної пасивності-зради він визначає змістове наповнення драматичної поеми. Кінцівка ж твору – безпафосна і саме тому, мабуть, така переконлива – є виявом справжнього патріотизму. Два останні рядки з «Боярині» – приклад того, як можна і як треба любити Україну: «Добраніч, сонечко! Ідеш на захід... / Ти бачиш Україну – привітай!» [14, с. 559].

«Лісова пісня» (1911) Лесі Українки належить до шедеврів світової драматургії. Десять-дванадцять днів праці (за словами самої авторки), а точніше небувалого творчого екстазу, пішли на «згадку» про волинські ліси: «Сього літа, згадавши про їх, написала «драму-феєрію» на честь їм, і вона дала мені багато радощів, хоч я й відхорувала за неї (без

сього вже не йде!). Се, властиве, ein Märchendrama, по термінології Гауптмана (так він зве свій «Потоплений дзвін»), але я не знаю, як би се могло по-нашому зватись. Чи Ви знаєте, що я дуже люблю казки і можу їх видумувати мільйонами? А от досі не одважувалась писати!» (лист до Агатангела Кримського від 27 жовтня 1911 року) [17, с. 553].

Цей твір, що, за словами М. Рильського, «як чарівний завітчаний острів, височіє в творчій спадщині Лесі Українки» [13, с. 271], не виник несподівано. До його появи готувалася поетеса ще у дитинстві, коли вперше почула про мавок і потай від усіх «в Колодяжному в місячну ніч бігала самотою в ліс ... і там ждала, щоб мені привиділася Мавка». У листі до матері Леся признавалася: «Зчарував мене цей образ на весь вік». Текст «Лісової пісні» буквально «дихає» пахощами Волині, в котру Леся закохалася ще малою дитиною («Ой, чи так красно в якій країні, / Як тут, на нашій рідній Волині!») – написала вона в дитячій ідилії «Вечірна година», присвяченій «коханій мамі»). Волинь трактувала як «власливо найрідніший для мене край», він надто рано став для неї «втраченим раєм». Лесина туга за «сторонньою рідною» знайшла найвишуканіший, найдовершеніший мистецький вираз у тексті «Лісової пісні». Творчий геній поетеси явив світові українську Волинь у двоєдності світу реального і світу природи, світу звичайних людей і світу фантастичних істот.

Основний конфлікт драми (а він має філософсько-психологічний характер) реалізується у боротьбі за світлу високу мрію, і ця боротьба єднає все найкраще в природі і в людині. Образ Мавки втілив роздуми письменниці про роль краси і вірності, роль мистецтва у пробудженні духовних сил людини, у її піднесенні до розуміння власного призначення на землі.

Композиційно твір складається з прологу і трьох дій. Саме пролог вводить читача у світ казки, в якій діють фантастичні істоти. Пролог же містить у зародку вияви усіх конфліктів, реалізованих у драмі. Сюжет твору становить історія кохання Мавки і Лукаша. У першій дії – «весняній» – показано зародження, розвиток і цвітіння кохання. У другій

дії («пізнє літо») відбувається зав'язка конфлікту і перипетії кохання: в душі Лукаша одночасно в'януть поезія і любов до Мавки. Внутрішня роздвоєність хлопця зумовлена його ваганням між мрією і буденщиною, між поезією і прозою, зрештою, між Мавкою і Килиною, з-поміж яких одна – це свято високості і краси, а інша – проза буднів. У кінці «літньої дії» настає кульмінація: Лукаш зраджує Мавку і сватає Килину, його вибір буквально «штовхає» Мавку в обійми «Того, що в скалі сидить».

Особливість сюжетної побудови «Лісової пісні» виявляється у наявності двох кульмінаційних вершин – адже після першої кульмінації події не йдуть на спад. І третя дія («пізня осінь») виявляє колосальну боротьбу пристрастей: Лукаш обертається вовкулакою і знову стає людиною, Килина закликає Мавку у вербу. Ці метаморфози (так характерні для казкового жанру) вінчає така ж казкова перемога добра над злом, вічного над тлінним, бо смерть подолана всеперемагаючою силою кохання, а вогонь очищує людину, звільняє її від буденного. Розв'язка драми – оптимістична – краса є вічна, як світ. Твір завершується розлогою ремаркою-епілогом: звучить «переможний спів кохання», «зимовий день змінюється в ясну, місячну весняну ніч», яка єднає у пориві щастя Мавку й Лукаша. Заметіль білого цвіту переходить у сніговицю. Як вона минає, видно нерухомого Лукаша з усміхом щастя на устах.

Отже, кожна частина «Лісової пісні» своїм настроєм співвіднесена з певною порою року, зміна якої ілюструє зародження, розвиток і згасання почуттів і переживань Мавки та Лукаша. Характеризуючи структуру твору, слід пам'ятати, що у композиції жодної української драми до «Лісової пісні» природа не відігравала такої вагової ролі. У «Лісовій пісні» ремарки сприймаються як справжня поезія у прозі: «Провесна. На узліссі і на галявині зеленіє перший ряст і цвітуть проліски та сон-трава. Деревя ще безлисті, але вкриті бростю, що от-от має розкритись. На озері туман то лежить пеленою, то хвилює од вітру, то розривається, odkриваючи біло-блакитну воду» [16, т. 5, с. 202]. Справедливі у своїх оцінках дослідники одноставно

називають ремарки «Лісової пісні» кращими в українській літературі пейзажами. Новаторство Лесі Українки у змалюванні природи в «Лісовій пісні» виявляється у синтезі різних мистецтв, у своєрідному кінематографічному ефекті (блискучі зразки котрого надибуємо й у ліричних мініатюрах поетеси), що передбачав швидку зміну звуків, рухів і навіть часу [2; 11].

Природа в драмі відбиває багатство кольорів різних пір року, вона «забарвлена» і «озвучена»: кують зозулі, лящать солов'ї, «поривчасто зітхає» вітер, «очерет перешіптується з осокою». Персоніфікація природи сягає у творі образів людей: Водяник, обидві Русалки, Мавка, Лісовик – усі мають людський вигляд, мову, звички, характер. У їхньому царстві панують свої закони, і людині не слід втручатись туди, не маючи певного знання, мудрості. Це стверджує авторка образом дядька Лева – гармонійної ланки єднання мудрої людини з прекрасною і мудрою природою, в котрій ніщо не гине, лише переходить в інші форми чи виміри: «Легкий, пухкий попільець / Леже, вернувшись, в рідну землю, / вкупі з водою там зростить вербицю, – / стане початком тоді мій кінець» [16, т. 5, с. 292]. Так стверджена вічність життя у природному світі. Цікавим є аргументоване спостереження О. Забужко про те, що «Лісова пісня» – це «українська легенда про Грааль». Але, переконана дослідниця, «не з меншими підставами її можна розглядати також як українського «Фауста» – тим більше революційного, що Фаустом тут виступає жінка і, перефразовуючи сказане Лесею Українкою про її Дон-Жуана, можна з певністю ствердити, що таки «се вперше трапилось сій темі» [15, с. 653].

«Етап, на якому станула Леся Українка, творячи «Лісову пісню», я називаю не літературним символізмом, а просто символічним мисленням» [7, с. 163], – писав М. Євшан. «Дар мислення символами» вважав він її органічною і виразно індивідуальною чеснотою. Фольклорно-міфологічний образ лісової русалки поетично узагальнений. Мавка у Лесі Українки – символ високої людської мрії,

символ торжества правди над кривдою, уособлення духовності і краси.

Мавка – істота міфологічна, створена народною фантазією. Поетеса взяла її з українського фольклору. Портрет Мавки виписаний у ремарках із дотриманням фольклорних традицій змалювання цього персонажа: «ясно-зелена одежа», «розпущені чорні, з зеленим полиском, коси». У сприйнятті Лукаша Мавка виглядає, «як дівчина ... ба ні, хутчій як панна, / бо й руки білі, і сама тоненька, / і якомсь так убрана не по-наськи...». Зауважує хлопець і мінливість кольору її очей: «тепер зелені... а були, / як небо, сині... О! тепер вже сиві, / як тая хмара... ні, здається чорні, / чи, може, карі... ти таки дивна!» [16, т. 5, с. 216]. Портретна характеристика відіграє велику роль у розкритті внутрішнього світу Мавки. У першій дії закохана Мавка «наче лісова царівна у зорянім вінку на темних косах». У другій – спочатку одягнена в буденний одяг сільської дівчини, бо стає покірною Лукашеві і його матері, а вкінці дії міняє сірий стрій на багряний, та не може приховати смертельної блідості обличчя («Яка страшна!» – вигукує Лукаш і обирає Килину за супутницю життя). В останній дії «Лісової пісні» постать Мавки «чорніє» на фоні білої стіни: контраст барв увиразнюється пучечком калини на грудях дівчини. Ця кольорова гама (чорне – біле – червоне) визначає психологічний настрій, окреслює болючі переживання Мавки. Мавка – символ прекрасної мрії, поезії, краси. Образ Мавки є романтичний. І це найбільш помітно, за спостереженням дослідників, зі своєрідного освітлення, яке супроводжує її у творі: зоряний вінок – поцілунок Лукаша («зірка в серце впала») – «огнисте диво» сталося (Мавка покохала) – «всі зорі погасли і в вінку, і в серці» (зрада Лукаша) – «вогнем підземним мій жаль палкий зірвав печерний склеп» (вирвалася від Марища). В останньому монолозі Мавки образом вогню утверджується вічність, безсмертя: «О не журися за тіло! / Ясним вогнем засвітилось воно, / чистим, палючим, як добре вино, / вільними іскрами вгору злетіло...» [16, т. 5, с. 292]. Такий підхід до змалювання суті образу Мавки не є випадковим: поетеса-неоромантик

мислила і відчувала образами «зорі», «вогню», «іскри», «світла». В образі Мавки органічно сполучено емоційне і раціональне, поетичний зміст з філософським. Так, Мавка зрозуміла мову Лукашевої сопілки краще, ніж він сам: «...Я тебе за те люблю найбільше, / Чого ти сам в собі не розумієш, / хоча душа твоя про те співає / виразно-щиро голосом сопілки...» [16, т. 5, с. 250]. Однак вона так і не навчилась розуміти мову буднів, у яких панують розрахунок, корисливість, лицемірство. До самого кінця Мавка залишається ідеально чистою, щирою і незрадливою. Благородство лісової дівчини проявляється у багатьох вчинках: вона ранила руку серпом, аби ціною її крові Русалка Польовая пожила бодай ще день; заступає Злидням дорогу до Килининої хати; вертає Лукашеві людську подобу.

Образом Мавки авторка ствердила ідею не лише «Лісової пісні», а й усього свого життя: «ніяка туга краси перемагати не повинна» [16, т. 5, с. 265] (так учить Мавку Лісовик, картаючи за те, що «покинула високе верховіття», що «спустилась» до «служебки», «зарібниці», що «працює гіркою окрайчик щастя хтіла заробити і не змогла...»). Це основний принцип неоромантизму – гармонійна єдність художнього ідеалу з життєвою правдою. Його авторка практично реалізувала у «Лісовій пісні».

Антиподами Мавки в ідейному і художньому відношеннях є Килина і мати Лукаша. Саме в їхніх характерах найбільш повно виявились негативні риси людей, що принесли з собою в ліс прагнення власності, а отже й буденщину. Конфлікт драми рухає зіткнення цих двох протилежностей. Лукаш же опиняється між двох сил, і, не знайшовши свого місця, зазнає найбільшої з людських трагедій – роздвоєння.

Мати Лукашева не вміє тішитися красою природи, не розуміє синового дару і не потребує його грання («все грай та грай, а ти, робото, стій!»). Вона уже втратила чоловіка і дочку (з її одяжі вділяє дещо Мавці), а тепер з ласки брата (дядька Лева) хоче досягнути бодай якесь добро (грунть і хату) і побачити сина господарем. Стара і спрацьована, вона чекає «робітної» невістки і родинних змін на краще.

Зрозуміло, що вона, обмежена клопотами сірої буденщини, вороже сприймає Мавку, не розуміє її краси, тим більше внутрішньої. Їй цілком «до пари» (за складом характеру) Килина – «вдовиця моторненька», що крикливо одягається, виглядає «заживно», знає, як догодити майбутній свекрусі, а тому вмах вижинає ниву, хвалиться молочною коровою «турського заводу», відверто залицяється до Лукаша, граючи здоровою силою, в надії на одруження і його статки.

Лукаш – натура роздвоєна. З одного боку, він добрий, слухняний син і племінник, за зовнішністю і мовою – типовий поліський хлопець. З іншого – наділений від природи красивою і поетичною душею, котру відразу відчула в ньому Мавка, побачила «цвіт душі»: «той цвіт від папороті чарівніший – він скарби творить а не відкриває» [16, т. 5, с. 249]. Біда Лукашева у тому, що не зміг розвинути свій поетичний дар, не зміг, як каже Мавка, «своїм життям до себе дорівнятись», безжалісно потоптав перше щире кохання – і опинивсь на пожарищі. Тема мистецтва, що хвилювала Лесю Українку упродовж всього творчого життя, у драмі-феєрії розгортається через взаємини Мавки і Лукаша. В образі Лукаша відчувається певна алегорія: письменниця показала, як важко бажане зробити дійсним, як реальне життя глушить мрію, отой порив у блакитні високості, як засмоктує буденщина. Однак голосом його ж таки сопілки у фіналі твору вона ствердила: убити мрію – неможливо! Згоріло Мавчине тіло, але любов Лукаша подарувала їй невмирущу душу. «Лісову пісню» Леся Українка завершила переможним співом і усміхом щастя.

Утвердження людської мрії, хвала високим, благородним почуттям, віра в перемогу краси життя над мороком мертвеччини – такий зміст втілюють образи «Лісової пісні», твору, у якому лірика, епос і драма злились у благородний сплав, де гармонійно поєднались реальність, міф і казка, простота й вишуканість стилю і глибина думки [2]. Вершинний твір Лесі Українки реалізував її давнє поетичне пророцтво: «Бажаю так скінчити я свій шлях, / Як починала: з співом на устах!».



**Висновки та перспективи подальшого дослідження.** Драматургія Лесі Українки має дві змістових особливості: образи її творів розгортаються багатопланово, а тому передбачають і багатство трактувань; основний пафос її п'єс – викликання волі, руйнування тюрми, прокляття «ледачої крові», що проливається не за рідний край. Годі заперечити/не побачити в нашому сучасному житті політичної актуальності однієї тези і художньо-мистецького значення іншої, зрештою, глибинного філософського сенсу – обидвох. У цьому напрямку й бачиться нам наступний етап прочитання драматургії Лесі Українки. Публікація трьох томів листів письменниці, а також творів та епістолярію її брата М. Косача, гадаємо, посприє увиразненню акцентів, назрілих і необхідних у новітньому прочитанні драматургії Лесі Українки, зокрема і особливо тих її творів, що вивчають у школі.

#### **Література:**

1. Вашків Л.П. Епістолярна критика Лесі Українки: види, форми вияву, функції. «З Його духа печаттю...». *Збірник наукових праць на пошану Івана Денисюка*. Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2001. Т.1. С. 70-75.
2. Денисюк І.О. Літературознавчі та фольклористичні праці : у 3 т., 4 кн. Львів : ЛНУ ім. І.Франка, 2005. Т. 1. Кн. 1. 432 с.
3. Денисюк І., Скрипка Т. *Дворянське гніздо Косачів*. Львів : Академічний експрес, 1999. 270 с.
4. Донцов Д. Поетка українського рісорджіменту. *Українське слово : хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : у 3 кн.* Кн. 1. Київ : Рось, 1994. С. 149-183 с.
5. Драй-Хмара М. Бояриня. *Драй-Хмара М. Літературно-наукова спадщина*. Київ : Наукова думка, 2002. С. 203-218.
6. Драй-Хмара М. Леся Українка. Життя й творчість. *Драй-Хмара М. Літературно-наукова спадщина*. Київ: Наукова думка, 2002. С. 35-151.
7. Євшан М. Леся Українка. *Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика*. Київ : Основи, 1998. С. 160-163.
8. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Київ, 2007. 640 с.
9. Зеров М.К. Леся Українка. *Зеров М.К. Твори : у 2 т.* Київ : Дніпро, 1990. Т. 2. С. 359-401.

10. Костенко Л. Поет, що ішов слідами гігантів. *Леся Українка. Драматичні твори*. Київ : Дніпро, 1989. С. 5-58.

11. Міщенко Л. Леся Українка. Київ : Рад. школа, 1986. 304 с.

12. Панченко В. Леся Українка. *Панченко В. Літературний ландшафт України. XX століття. 50 «слайдів»*. Київ : Ярославів Вал, 2019. С. 34-76.

13. Рильський М. Слово про Леся Українку. *Рильський М. Статті про літературу*. Київ : Дніро, 1980. С. 260-273.

14. Українка Леся. Бояриня. *Леся Українка. Драматичні твори*. Київ : Дніпро, 1989. С. 492-559.

15. Українка Леся. Драми та інтерпретації. Київ : Книга, 2011. 912 с.

16. Українка Леся. Зібрання творів : у 12 т. Київ : Наук. думка, 1975-1979.

17. Українка Леся. Листи: 1903-1913 / упоряд. Прокіп (Савчук) В.А. Київ : Комора, 2018. 736 с.

18. Франко І.Я. Леся Українка. *Франко І.Я. Зібрання творів : у 50 т.* Київ : Наук. думка, 1981. Т. 31. С. 254-274.

#### References:

1. Vashkiv L.P. Epistolyarna krytyka Lesi Ukrayinky: vydy, formy vuyavu, funktsiyi. «Z Yoho dukha pechattyu...». Zbirnyk naukovykh prats' na poshanu Ivana Denysyuka. L'viv: Vydavnychyy tsentr LNU im. Ivana Franka, 2001. T.1. S. 70-75.

2. Denysyuk I.O. Literaturoznavchi ta fol'klorystychni pratsi : u 3 t., 4 kn. L'viv : LNU im. I.Franka, 2005. T. 1. Kn. 1. 432 s.

3. Denysyuk I., Skrypka T. Dvoryans'ke hnizdo Kosachiv. L'viv : Akademichnyy ekspres, 1999. 270 s.

4. Dontsov D. Poetka ukrayins'koho risordzhimentu. Ukrayins'ke slovo : khrestomatiya ukrayins'koyi literatury ta literaturnoyi krytyky КНKH st. : u 3 kn. Kn. 1. Kyiv : Ros', 1994. S. 149-183 s.

5. Dray-Khmara M. Boyarynya. Dray-Khmara M. Literaturno-naukova spadshchyna. Kyiv : Naukova dumka, 2002. S. 203-218.

6. Dray-Khmara M. Lesya Ukrayinka. Zhyttya y tvorchist'. Dray-Khmara M. Literaturno-naukova spadshchyna. Kyiv: Naukova dumka, 2002. S. 35-151.

7. Yevshan M. Lesya Ukrayinka. Yevshan M. Krytyka. Literaturoznavstvo. Estetyka. Kyiv : Osnovy, 1998. S. 160-163.

8. Zabuzhko O. Notre Dame d'Ukraine: Ukrayinka v konflikti mifolohiy. Kyiv, 2007. 640 s.

9. Zerov M.K. Lesya Ukrayinka. Zerov M.K. Tvory : u 2 t. Kyiv : Dnipro, 1990. T. 2. S. 359-401.
10. Kostenko L. Poet, shcho ishov slidamy hiantiv. Lesya Ukrayinka. Dramatychni tvory. Kyiv : Dnipro, 1989. S. 5-58.
11. Mishchenko L. Lesya Ukrayinka. Kyiv : Rad. shkola, 1986. 304 s.
12. Panchenko V. Lesya Ukrayinka. Panchenko V. Literaturnyy landschaft Ukrayiny. KHKH stolittya. 50 «slaydiv». Kyiv : Yaroslaviv Val, 2019. S. 34-76.
13. Ryl's'kyu M. Slovo pro Lesyu Ukrayinku. Ryl's'kyu M. Statti pro literaturu. Kyiv : Dnipro, 1980. S. 260-273.
14. Ukrayinka Lesya. Boyarynya. Lesya Ukrayinka. Dramatychni tvory. Kyiv : Dnipro, 1989. S. 492-559.
15. Ukrayinka Lesya. Dramy ta interpretatsiyi. Kyiv : Knyha, 2011. 912 s.
16. Ukrayinka Lesya. Zibrannya tvoriv : u 12 t. Kyiv : Nauk. dumka, 1975-1979.
17. Ukrayinka Lesya. Lysty: 1903-1913 / uporyad. Prokip (Savchuk) V.A. Kyiv : Komora, 2018. 736 s.
18. Franko I.YA. Lesya Ukrayinka. Franko I.YA. Zibrannya tvoriv : u 50 t. Kyiv : Nauk. dumka, 1981. T. 31. S. 254-274.

УДК 82.09.70 (Косач)

**М.П. Гніздицька**

аспірант (м.Тернопіль)

DOI 10.25128/2617-3427 19.51.03

### **Історія українського письменства крізь призму національної ідеї Юрія Косача в есе «На варті нації»**

*У статті досліджується структурна та ідейно-естетична специфіка есеїзованої історії української літератури Юрія Косача «На варті нації». Акцентовано увагу на жанрових особливостях твору, що дозволило цілісно підійти до особливостей концептуалістики праці. Розглянуто основні принципи моделювання тексту, що реалізуються через підкреслено особистісну позицію автора, вільну композицію, непередбачуваність розвитку авторської розповіді, відкриту демонстрацію нестандартного мислення із стилістичними*

особливостями, образною символікою, афористичністю, авторським «я», що виразно проявлене на усіх рівнях тексту.

**Ключові слова:** есе, історія української літератури, літературна критика, вісниківство, літературне бароко, українське письменство, національна ідея, нація, стиль.

***Maria Hnizdytska. The history of Ukrainian writing through the prism of Yuri Kosach's national idea in the essay "On the Guard of the Nation"***

*An important link in the history of Ukrainian essayism, but not yet noted by researchers, remains the literary-critical heritage of Yuriy Kosach with a pronounced essayistic principle of thinking. As a literary critic and essayist, he declared himself in the early 1930s when his emigrant epic began. In the magazines "Building a Nation" (Prague), "Towards a Meeting" (Lviv), "The Ukrainian Word" (Paris), "Our Call" (.), "A Nation on a Campaign" (Berlin) and "Bulletins of the Polish-Ukrainian" (Warsaw) ) Kosach has published a large number of essay literary studies and nonfiction essays. Among them are works of great scientific value, where the critical and historiographical thought of the writer, being directed at the reproduction of syncretic forms of integrity, came to conceptual completion. His essay *On the Worth of the Nation*, like other works of this period, vividly demonstrates deep traditionalism, voluntarism, elitism, Occidentalism, the romantic spirit that nourishes his own historiography.*

*The purpose of the article is to find out the structural and ideological-aesthetic specifics of the essay history of Ukrainian literature "At the Nation's Worth" by Yuriy Kosach. It was emphasized that in the essay "On the Guard of the Nation", Yuriy Kosach established a unique picture of the heroic path of Ukrainian writing and recreated it with hitherto disregarded national-spiritual features, offering his sensitive, subjective vision of his history. On the example of the history of Ukrainian literature, the essayist traced the embodiment of the highest ideals of national spirituality and built a continuous line of tradition, actualizing important national problems. But most importantly, he missed it all because of his subjective impressions and aesthetic experiences, making the story his own proposal - alive, understandable and personally meaningful for the reader, finding the appropriate symbolic-metaphorical form of embodiment with numerous parallels and antithesis.*

**Keywords:** *essay, history of Ukrainian literature, literary criticism, journalism, literary baroque, Ukrainian writing, national idea, nation, style.*

**Постановка наукової проблеми та її значення.**

Вагомою ланкою в історії української есеїстики, проте достатньо не зауваженою дослідниками, залишається літературно-критична спадщина Юрія Косача з яскраво вираженим есеїстичним принципом мислення. Брак системного потрактування літературної есеїстики письменника, недостатня увага до жанрової природи есе в українському літературознавстві, а такж; націософські проблеми, підняті й осмислені Юрієм Косачем на сторінках есеїзованої історії української літератури «На варті нації», що є суголосними з проблемами сьогоднішнього дня, зумовлюють актуальність нашого дослідження.

**Аналіз досліджень цієї проблеми.** Літературно-критична спадщина Ю.Косача, а це понад 200 праць (літературно-критична, науково-публіцистична, публіцистична есеїстика, огляди, рецензії тощо), майже повністю залишається поза рамками наукових досліджень. Про «європеїзм» Ю.Косача МУРівського періоду згадує Г.Грабович [2], а також Я.Поліщук у праці «Література як геокультурний проект» [7], щоправда, не називаючи справжнього імені автора. М. Ільницький у монографії «Від «Молодої Музи» до «Празької школи» [5] про Ю. Косача згадує лише в контексті «Нових шляхів» А.Крушельницького. Більше уваги Косачу-критику відведено в працях Р.Радишевського [8], [10], де аналізуються статті письменника, присвячені проблемам історичної белетристики, а також у його передмові до першого й єдиного видання в Україні есеїзованої історії української літератури «На варті нації» Ю.Косача [9]. Серед конструктивних і ґрунтовних досліджень варто виділити два есе М.Р.Стеха: «У погоні за з'явою: Юрій Косач і його «Володарка Понтиди»[12] і «Роман Юрія Косача про «Цезаря степів» і “Ordonovus” – новий лад «козакоукраїнської революції»[11].

**Мета статті** – з'ясувати структурну та ідейно-естетичну специфіку есеїзованої історії української літератури «На варті нації» Юрія Косача.

**Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження.** Як критик і есеїст Юрій Косач заявив про себе на початку 1930-х років, коли почалася його емігрантська епопея. У часописах «Розбудова нації» (Прага), «Назустріч» (Львів), «Українське слово» (Париж), «Нація в поході» (Берлін) і «Бюлетені польсько-українському» (Варшава) він надрукував чималу кількість есеїзованих літературно-критичних студій і публіцистичних есе. Серед них – праці великої наукової вартості, де критична і історіософська думки письменника набули концептуальної завершеності, зокрема його есе «На варті нації», що, як і інші праці цього періоду, яскраво демонструє глибинний традиціоналізм, волонтаризм, елітарність, окциденталізм, романтичний дух, якими живиться історіософія автора.

Оскільки в праці Юрія Косача «На варті нації» окреслена широка картина розвитку української літератури від її початків до 30-х рр. ХХ ст., то її умовно можна назвати есеїзованою історією української літератури. Звісно, при цьому варто акцентувати на слові «есеїзована», адже все українське письменство пропущене автором крізь призму лише однієї теми - національно-державної, поданої в підкреслено вільному, суб'єктивному її тлумаченні. Сам есеїст називав працю «нарисом історії формування українського національного міфу» українським письменством [6, с.8], «поверховим оглядом досягнень українського письменства» [6, с.225].

У заголовку есе відкрито задекларована цілісна історіософська концепція письменника-літературознавця: слово як вартівничий нації. Праця складається із одинадцяти частин-фрагментів (фрагментарність – одна зі стратегій есе), пов'язаних між собою загальним лейтмотивом (служіння нації). Серед домінантних інтерпретативних ліній українознавства в есеїзованому дослідженні щедро використані також концепції Д.Донцова, В.Липинського, Є.Маланюка, Ю.Липи, О.Ольжича. Автор не боявся використовувати, запозичувати, інтерпретувати, розвивати ідеї й концепції. Він зачепив лише вузлові

моменти історії української літератури, і то лише ті, що тісно пов'язані з формуванням українського національно-державного міфу. Символічно назвавши їх «вогнистими стовпами-дороговказами» [6, с. 91], що з'являються на історичному шляху нації, есеїст розпочав свій історико-літературний дискурс із духовної спадщини поганства, мислячи її як вияв найглибшої органічної суті української душі.

У перших трьох розділах есе («На шляху з варяг у греки», «Золоті ворота», «У поході до синього Дону») мова йде про українське Середньовіччя, про цілість життя нації у своїй державі, «Божому Граді, найдосконалішому втіленні гону нації до самоокреслення й самоутвердження» [6, с.88]. У цих розділах Косач окреслює ті проблеми і тези, які він розвинув і далі, досліджуючи основне питання, а саме: Золоті Ворота - ImperiumUkrainum, держава Володимира і Ярослава – джерело усього творчого життя України, його натхнення і зміст; християнство як великий і діяльний чинник державного будівництва; в добу «Української імперії вступає українське письменство в королівство духу, бере на себе обов'язок вартування нації» [6, с.93]; «Слово о полку Ігоря» - найяскравіший вияв нашого духу» [6, с.113]; розквіт культури і золотий вік письменства пов'язаний із розквітом власної держави; активні, сміливі і сильні психологічні комплекси склались у час формування української державності доби Середньовіччя.

Найбільше уваги Косач присвятив літературі періоду Київської держави, вважаючи його зразковим для усього майбутнього життя нації, адже ідея української державності, за Косачем, «ніколи після цього не охоплювала з такою залізною міццю всіх внутрішніх і зовнішніх процесів національного життя» [6, с. 98]. Київська держава Володимира і Ярослава – золотий вік української історії, української державності, духовного життя нації. Основну характеристику України тих часів Косач помістив у риторичну формулу, де шляхом заперечення вийшов на образ-утвердження, що відповідає якщо й не дійсній історичній картині, то принаймні є адекватним естетичним

переживанням автора: «Україна (...) Це не «чайка-небога», що «вивела діток при битій дорозі», не дике поле королев'ят лядських, не Малоросія Петрів і Катерин, не отчизна шельменків-денщиків, не ославлена УССР.. Це й не степова Еллада, країна, «где всьо абілієм дишет», сістична сонна батьківщина гоголівських гречкосіїв, романтична гайдамацька Шотландія Гюго, Пушкіна й Гощинського. Це – Третій Рим, це Imperium Ucrainum, світовид європейський із гострим зором на чотири сторони світу – рости, підбивати, володіти, світити» [6, с.83]. Відповідно і література, як визначальний показник духовного життя доби Х-ХІІІст. в Україні, представлена Косачем героїчною. Критик акцентує увагу на ряді імен, які, як він вважає, «стають визначниками не тільки для сього періоду, але й для наступних» [6, с.91]. Це «Моленіє» Данила Заточника, якого він називає батьком українського письменства, «Слово о законі й благодаті» митрополита Іларіона, «Поучення» і «Посланіє до князя Олега Святославовича» Володимира Мономаха, «Повість временних літ», Київський літопис, Галицько-Волинський літопис, «Слово о полку Ігоревім», як “найдосконаліший вияв нашого національного духу взагалі” [6с.108], як «маніфест раси» [6, с.109]. Завершуючи розповідь про «золотий вік нашого письменства», автор резюмує: «На лицарській поезії ХІ-ХІІІ ст. відродиться поезія нашого козацького бароко, творчість Т. Шевченка й натхнення сталего ренесансу революційної доби» [6, с. 113]. Натомість у розділах, присвячених козацькому бароко, творчості Т.Шевченка, літературі революційної доби першої третини ХХ ст. Косач буде акцентувати на відродженні героїчного естетичного ідеалу середньовічного періоду і підкреслювати характерні ознаки стилю «лицарської доби».

XIV - XVст. – пізні Середньовіччя, «період нашого культурного імперіалізму», як його називає Юрій Косач (розділ «Передмур'я Європи»). Автору вдалося визначити чимало кількості проблем, які залишатимуться актуальними впродовж усієї подальшої української історії. Насамперед, акцентується на питанні зав'язків на українських теренах проблеми дуалізму сучасної світової цивілізації - Окциденту



й Орієнту, від яких взяли свій початок інші проблеми історіософічного, соціального й культурного порядку. Окремо виділяється проблема історичної української варті на гранях цивілізації Заходу. Центральним і глибоко символічним твором цієї доби Юрій Косач вважає «Слово про Лазарево воскресення», де насправді йшлося, як доводить есеїст, не про воскресення Лазаря, а «про воскресення, про оновлення великої лицарської раси, що ще далека до сповнення своїх великих призначень» [6, с. 122].

Детальніше Юрій Косач зупиняється на міщанському відродженні кінця XVI - початку XVIIст. (розділ «Новий суворий стиль»). І хоч, як вважає Д.Чижевський, якою «незначною» була українська література XVI ст. з точки зору літературного ренесансу [13, с.217], автор, представивши український ренесанс як «національний здвиг в обличчі загрози польського політичного й духового імперіалізму» [6, с.129], всіляко вивищив його, показав його винятковий характер, «питоменний обставинам XVIвіку» [6, с. 137]. Термін «стиль» у назві розділу позначає не стільки стильову категорію, як окреслює конкретну історичну епоху і її особливості, які Юрій Косач виписує з притаманою йому синтетичною настановою: «Клубовище пристрастей того бурхливого віку (...) та боротьба з польським дияволом покликало ряд письменників нового стилю: оборонного. Ці письменники – явище досі в Україні незнане, наскрізь питоменне обставинами XVI віку. Досі українське письменство маніфестувало себе, як вияв національної гордості. Похвала Іларіона, літописи, Ігорева пісня, проповіді Серапіона, це були маніфести наступу, художня проекція державного українського міфу, втіленого у волі войовничих русинів – легіонерів Олега – здобувців Закаспія, лицарів Берладника – колонізатора Закарпаття й Наддунайщини.

Тепер, перед загрозою смерті нації, письменство координує свої сили для захисту. Воно не державно-консервативне, а національно-революційне. У цьому знаменна риса відродження. Звідси провідне значення прози, перевага її над поезією. Від цього дальші

характеристичні ознаки письменства того часу – воно дидактичне, моралізуюче, сатиричне, полемічне, теологічне. Але все ж таки передусім воно національне, і формально – як писане по-українськи, і змістом, – як гостро насичене ідеєю оборони й вартування нації» [6, с. 137].

З огляду на тему вартування нації письменством, яку Косач визначив як основну, закономірно, що більша частина цього розділу присвячена постаті І.Вишенського. Відомо, що значну роль у піднесенні популярності письменника-полеміста зіграла поема І.Франка, а також вісниківці на чолі з Д.Донцовим підносили «енергійну мову І.Вишенського» [4, с.67]. Проте автор пішов ще далі, він угледів в ідеї революції в релігії, що її задумував Вишенський, великий духовний здвиг нації, що привів її до революції 1648 року. І насамперед у цьому, на думку Косача, його величезна заслуга. При цьому варто звернути увагу на роль православної релігії і церкви, яку письменник розглядає в ролі носительки українського месіанізму в цю епоху. Підкреслюючи той факт, що православна церква в Україні не була досконалою, однак автор ставить знак рівності між православ'ям і українською національністю, підносить церкву як хранительку традиційної княжої релігії й відводить їй роль «акумулятора національного духу», «організатора національних почуттів», «стимулятора їх енергетики» [6, с. 144]. Попри те, що ця сувора епоха в Україні мало нагадувала життєрадісне італійське Відродження, що для порівняння згадується у творі, автор знаходить чимало аргументів, щоб довести, що «новий суворий стиль» із виразним все ще готичним характером був нашим першим Відродженням зі своїм зовсім окремішнім характером. Знайшовши соціологічні, релігійні, соціально-психологічні витоки і чинники, літературу 1580-1610 рр., М. Грушевський так само називає «першим Відродженням» [3].

У наступних розділах «Київський класицизм», «Когда сабля при нас есть...» XVII - XVII І представлено періодом козацької героїки. Ці розділи яскраво засвідчують також і довільне поєднання Косачем стильових і позастильових

(ідеологічних) ознак в есе, а історичні і культурно-політичні реалії XVII - XVIII ст. пропускаються есеїстом через основний стиль доби. На нашу думку, автор не зовсім правильно його визначив, а тому й вимушений був говорити про два стильові напрями. Культурно-освітню діяльність Петра Могили, філософські й літературні досягнення Київської колегії, а згодом Академії розглянуто під кутом зору класицизму, а всі ті «нестримні потоки національних сил» [6, с.148] козацької доби, що не вписувалися в класичну доктрину, кваліфіковано як козацьке бароко. Звісно, відчувається брак теоретичної бази літературного бароко, на яку б міг беззастережно спертись Косач, щоб осмислити стильовий рух епохи XVII - XVIIIст. як закінчену цілісність. Як відомо, саме поняття українського літературного бароко введено в науку Д. Чижевським у 40-х роках минулого століття. Крім цього, очевидно, що для Косача питання стилю чи літературного напрямку не стояло на першому місці. У його праці апеляція до стилю досить часто носить символічний характер. Тому з притаманною йому суспільно-національною заангажованістю, представивши класицизм як вираз спокою й рівноваги, як формально довершений витвір епохи, він і дає визначення цьому стилю: «... наш класицизм увійшов в історію українського духу як його ефектовний, але німий монумент, дав вартості закінчені й суцільні під оглядом форми, але не дорівняв своїм змістом ані творчості попередньої доби, ані середньовіччю, а іноді був навіть чужий своїй грандіозній сучасності. Станув серед віків величним відламком давньої української імперії, але тільки відламком...» [6, с.149]. Атмосферою бойового націоналізму, за Косачем, відзначаються культурно-освітні звершення Петра Могили, що насправді був «реставратором древньої української цивілізації», реформатором (в європейському стилі) української культури й освіти. Ознаки українського націоналізму автор угледів у трагедії «Милость Божія» і в трагікомедії Ф. Прокоповича «Владимір». Навіть у творчості Касіяна Саковича, якому есеїст відмовляє у «почутті зв'язку з відродженою нацією», він знаходить акцент на зв'язку козацтва з майбутнім, на тому, що «воно

стане по всі часи символом національної гордості, іменем своїм кріпитиме серця прийдешніх поколінь» [6, с. 165]. Атмосферу бойового націоналізму Юрій Косач вбачає також у творах, що завершують багатий період козацької героїки. Це козацькі літописи Самійла Величка, Григорія Граб'янки й Самовидця. Зате Г.Сковороді, який обрав шлях втечі за межу соціального - у сферу духовної реальності, яка в своїй суті вже була протиставленням неприйнятній соціальній дійсності, оцю саму «байдужість до національної трагедії» Косач не зміг пробачити. Як і не побачив націотворчого сенсу у філософії українського Сократа, вважаючи її «не українською духом», бо спиралась на «елліністично-християнську традицію», або й не захотів глибше зануритись у неї, через те, що, як вважав есеїст, філософ «був глухий і сліпий на увесь свій рвучкий вік, коли-то готовано ріуно освяченому століттями устроєві» [6, с.183].

На наше переконання, причина Косачевої критичної оцінки життєвої позиції і філософії Г.Сковороди полягає у власній максимі есеїста, яку він прикладає до еліти нації загалом, вимагаючи узгодженості соціального і духовного життя. Однак, як справедливо зауважує В.Горський, історія української інтелігенції не розвивалась по одній лінії, де на зміну типу «сковородинської людини» приходила «шевченківська людина» з притаманним їй гаслом «Борітеся - поборете!». Правильним, на думку дослідника, є погляд на історію української культури як поле взаємодії обох цих типів інтелігента. Шукаючи відповіді на питання про долю сковородинського типу інтелігентності як моральної настанови у подальшій історії української культури, а зрештою, і на питання про долю філософії Г.Сковороди, В. Горський зазначає: «Ця філософія залишилась жити, віднайшовши втілення у духовній настанові до самозаглиблення, самопізнання, шляхетного індивідуалізму, прагненні до суверенності внутрішнього життя, що зберігається впродовж усього ХІХ ст. як ознака моральної позиції багатьох представників найрізноманітніших верств українського суспільства. Саме життєвість цих рис забезпечила можливість українському народу за тяжких

умов соціального і національного гноблення під владою іноземних держав зберегти свою національну самототожність» [6, с.103-104]. Однак найбільше місця в есе «На варті нації» відведено Т.Шевченку, одному з найбільших вартових нації, якого Юрій Косач назвав «переломом доби» [6, с.228], адже його чин і слово, на переконання есеїста, були «зруйнуванням української хutorянської Бастилії» [6, с.205], яку лише Шевченкові було під силу подолати, бо «мав за собою підземні вікові сили нації, що його породили» [6, с.208]. З великим піднесенням автор заявляє: «Тарас Шевченко – це була одна з найвеличавіших перемог українського духу. Після Полтави, що її зазнало українське письменство в Котляревським і романтиках, життя й творчість Шевченка видається могутнім проломом і яскравим тріумфом, що зближує українців знову до часів Ярославової імперії або пам'ятного 1649 року» [6, с.204].

Світоглядний переворот, здійснений Т.Шевченком, відбився більш змістовно, як вважає Косач, на «підготовчій і переходовій добі» (кінець XIX - початок XX ст. (до 1917 р.), коли «приходить до голосу нове письменство» [6, с.230]. Називаючи його письменством нації, а не етнографічної маси, Косач насамперед апелює до творчості Івана Франка, Василя Стефаника, Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського, Лесі Українки, Миколи Вороного, що 1900 року проголошує свій «модерністичний маніфест». Для Косача вони всі є «безпосередніми вістунами 1917 року» [6, с.231]. Щоправда, есеїст не однозначно сприймає й оцінює творчість І.Франка різних періодів. Як і в Д.Донцова («Трагедія Франка», 1926), у Косача спостерігаємо гострі оцінки і безапеляційні судження. І.Франко для нього цікавий лише «Мойсеєм», патріотичною поезією й ідеологією останніх років життя, у якій присутнє чітке відчуття неминучого державного відродження України. Він прямо зазначає: «Нецікавий він для нас із своїм реалізмом і натуралізмом «Борислава» й «Боа констриктора», нецікавий навіть і своїм «Ізмарагдом», «Зів'ялим листям». Жив у тяжкій і лютій добі великої підготовки, був розтерзуваний, розмінюваний на дрібниці «громадською працею»» [6,

с.231]. Це погляд на І.Франка крізь призму національно-державної ідеї. Хоча письменнику присвячено окремий параграф, де глибше осмислено його універсальний талант і внутрішню розірваність, визнано, що Франко мав свої помилки, як мав їх і Вишенський, і Шевченко, і Куліш – всі, «що їм призначення наказало жити й творити серед прокляття української ганьби й неволі, серед суспільства малих людей до великих чинів» [6, с.235]. Зрештою, вказавши на несущільність постаті українського мислителя, есеїст моделює синтетичну характеристику, з якої постає універсальний творець-мислитель, що вмів дивитись водночас на речі великі й малі, що вмів бути рівночасно поетом-будівничим, поетом-трибуном і поетом-філософом, герой «у повному значенню цього слова», бо «ламав, як Фауст, границі свого й суспільного існування, самий був чудом, що його повторення довго ще ждатиме галицька земля» [6, с.233].

Величною постаттю виступає в цій добі Леся Українка. В основу своєї інтерпретації Лесиного вартування нації Косач кладе есе «Поетка українського Рисорджименто (Леся Українка)» Д.Донцова. Услід за мислителем він підносить її героїчну естетику, волю до чину, називає її найдовершенішим символом відродження української нації. З точки зору Косача, Леся Українка – «це повне визволення українського духу, погнобленого роками неволі» [6, с.237]. Критик зосереджує увагу на впливі її ідей, як і ідей І.Франка, на розвиток літератури першої третини ХХ ст. Він підкреслює: «Чинності Івана Франка, що була титанічним розгортанням творчих сил нації, Леся Українка надала національно-революційного пафосу й універсального значення. Тому ці два імені – Лесі Українки й Івана Франка в нашій історії вічно нероздільні, братерські. За цими іменами починається, зокрема в нашому письменстві, постійно зростаюча лінія здвигу. З великими Лесею й Франком зв'язана також поготів доба новітньої революційної й пореволюційної літератури, що виростає так само із їхніх, високо піднятих ідей, як із натхнення самої революції» [6, с.238].

Надзвичайно високо оцінив Юрій Косач раннього В.Винниченка, поставивши його в один ряд із М.Коцюбинським, О.Кобилянською, В.Стефаником, творцями, що «наскрізь модерною формою, оригінальним змістом проторували літературі дорогу до Європи» [6, с.238]. Особливо есеїст підкреслює Винниченкове активістичне прийняття життя, перенесене в сферу національно-суспільних проблем у його прозі і наскрізь модерні сценічні твори («Чорна пантера», «Гріх», «Молода кров»), що спричинилися, як вважає Косач, до «вирвання нашої драми з лабет просвітянських писак» [6, с.249]. Проте усю подальшу творчість В.Винниченка критик, як і Донцов, характеризує як деструктивну через превалювання в них занепадницьких рис, що проявлені на рівні змісту і форми.

Четвертий період історії української літератури, за Косачем, період народження нової доби, розпочатий Тичининським «Золотим гомоном» 1917 р. Попри всі теоретичні суперечки й декларації різноманітних літературних угруповань, українське письменство цього часу для критика «однолите й єдине» [6, с.262], бо він новими українськими митцями вважав тих, хто зумів «усім своїм еством зростись із епохою, стати її учасниками й творцями», «знайти в ній велику правду відродженої нації й з'єднати з нею своє власне мистецьке покликання» [6, с.261]. Відтак есеїст прочитував теоретичні баталії по-своєму: «Можна було, як Семенко, балакати про те, що йде повна руйнація мистецтва, бачити в панфутуризмі єдиний засіб знайдення «втеряного фарватеру мистецького процесу», а не бути ніяким руйніником і деструктором та відкривати мистецтву нові дороги. Так само можна було замикатись у «білі вежі» та відсахуватись од доби й декларуватись ворогом усього нового, а бути наскрізь новим і революційним, яким був, напр., М. Рильський» [6, с.261].

Отже, для Юрія Косача важливим було наголосити на традиційності, знайти ідейно-художні властивості, що об'єднують різні епохи історії української літератури, всебічно висвітлити тему вартування нації, виголосити свої передбачення на майбутнє. Основні принципи моделювання

тексту реалізуються через підкреслено особисту позицію щодо всіх проблем, що піднімаються в есе, вільну композицію, непередбачуваність розвитку авторської розповіді, відкриту демонстрацію нестандартного мислення, неочікувані повороти думки, посилення художнього начала літературно-критичного тексту із цілим рядом стилістичних особливостей, таких як образна символіка, афористичність, розмовна інтонація і лексика, авторське «я», що виразно проявлені на усіх рівнях тексту.

**Висновки та перспективи подальшого дослідження.** Історія української літератури (одинадцять розділів) в есе Юрія Косача «На варті нації» структурується відповідно до основної ідеї - показати тисячолітню традицію самостійного, «виняткового й героїчного становища українського письменства» [6, с. 79] від самих початків, що «тісно в'яжуться з початками нашої державної величі, із поступовим закріпленням національно-державної окремішності» [6, с.84]. На цю історію критик поглянув через призму національної ідеї і накреслив чітку і безперервну лінію героїчної традиції нації, не зауважену і не виділену авторами попередніх «Історій...» у якості основної і життєво-органічної, простежив тісний зв'язок українського письменства з державотворчими зусиллями нації і її «активними, сміливими і сильними психологічними комплексами» і переконливо аргументував, що цей зв'язок носить питомений характер, побачив її по-новому, відкрив небачені досі деталі, зовсім нові сторінки, розставив свої акценти.

#### **Література:**

1. Горський В. Історія української філософії: курс лекцій. Київ: Наукова думка, 1996. 288с.
2. Грабович Г. У пошуках великої літератури . Київ: МП «Офорт», 1993. 55с.
3. Грушевський М. С. Історія української літератури: В 6 т. 9 кн. Т.5. Кн.2. Київ: Либідь, 1995. 352 с.
4. Донцов Д. Криза нашої літератури. *Дві літ. нашої доби*. Торонто: Гомін України, 1958 . С.47-68.
5. [Льницький М. Від «Молодої Музи» до «Празької школи». Львів, 1995. 318 с.](#)



6. [Косач Ю. На варті нації. Київ : Талком, 2017. 464с.](#)
7. [Поліщук Я. Література як геокультурний проєкт: монографія. Київ: Академвидав, 2008. 304 с.](#)
8. Радишевський Р. «На варті нації» з Юрієм Косачем. *Слово і Час*. 2009. № 12. С. 43-46.
9. Радишевський Р. Юрій Косач на варті нації: крізь призму літературно-критичних поглядів. *Студії з україністики: Юрій Косач. На варті нації*. Випуск XXII. Київ: Талком, 2017. С. 4-76
10. Радишевський Р. Юрій Косач: література як голос нації: монографія. Київ: Талком, 2018. 384с.
11. Стех М.Р. Роман Юрія Косача про «Цезаря степів» і «Ordonovus» – новий лад «козакоукраїнської революції» . *Есеїстика у пошуках джерел*. Київ : Видавничий дім «Пенмен», 2016. С. 164-222.
12. [Стех М.Р. У погоні за з'явою: Юрій Косач і його «Володарка Понтиди . Есеїстика у пошуках джерел. Київ: Видавничий дім «Пенмен», 2016. С.118-164.](#)
13. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). - Тернопіль: МПП «Презент», за участю ТОВ «Феміна», 1994. – 480.

#### References:

1. Gorsky V. *History of Ukrainian philosophy: a course of lectures*. [Istoriya ukrayinskoyi filosofii: kurs lektsiy.] Kyiv : Naukova dumka, 1996. 288p.
2. Grabovich G. *In search of great literature* [U poshukakh velykoi literatury.] Kyiv: MP «Ofort», 1993. 55p.
3. Hrushevsky M. S. *History of Ukrainian Literature*. [Istoriia ukraïnskoi literatury: V 6 t. 9 kn. T.5. Kn.2. Kyiv.: Lybid, 1995. 352 p.
4. Dontsov D. *The crisis of our literature* [ Kryza nashoi literatury] // Dontsov D. *Dvi literatury nashoi doby*. Reprintne vidtvorennia vydannia 1958. : Vydavnytstvo «Homin Ukrainy», Toronto. Lviv, 1991. p. 47–68.
5. Ilnytskyi M. *From "Young Muse" to "Prague School"*. [Vid "Molodoi Muzy" do "Prazkoi shkoly"]. Lviv, 1995. p.318.
6. Kosach Yu. *On the Guard of the Nation*. [Navartinatsii .Yurii Kosach.] Kyiv: Talkom, 2017, 464p.
7. Polishchuk Ya. *Literature as a geocultural project: a monograph* [Literatura yak heokulturnyi proekt: monohrafiia.] Kyiv: Akademydav, 2008. 304p.

8. Radshevsky R. *On the Guard of the Nation with Yuri Kosach* [ «Na varti natsii» z Yuriiem Kosachem.] Slovo i Chas. 2009. № 12. S. 43-46.
9. Radshevskiy R. *Yuri Kosach at the guard of the nation: through the prism of literary and critical views* [Yurii Kosach na varti natsii: kriz pryzmu literaturno-krytychnykh pohliadiv // Studii z ukrainistyky: Yurii Kosach.Na varti natsii. Vypusk XXI]. – Kyiv :Talkom, 2017. p. 4-76.
10. Radshevsky R. *Yuriy Kosach: Literature as the Voice of the Nation: A Monograph.*[Yurii Kosach: literatura yak holos natsii: monohrafiia.] Kyiv: Talkom, 2018. 384p.
11. Stech M.R. *Yuri Kosach's novel about "Caesar's Steppes" and "Ordo novus" is the new image of the Cossack-Ukrainian Revolution.* [Roman Yuriiia Kosacha pro «Tsezaria stepiv» i «Ordo novus» – novyj lad «kozakoukrainskoi revoliutsii» ] Eseyistyka u poshukakh dzherel. Kyiv: Vydavnychiy dim «Penmen», 2016. p. 164-222.
12. Stekh M.R. . . *In pursuit of the appearance: Yuri Kosach and his "The Lord of Pondi "* .[ U pohoni za ziavoiu: Yurii Kosach i yoho «Volodarka Pontydy] Kyiv: Vydavnychiy dim «Penmen», 2016. p.118-164
13. Chizhevsky D. *History of Ukrainian Literature (From Beginnings to the Age of Realism)* [Istoriia ukrainskoi literatury (vid pochatkiv do doby realizmu)]. Ternopil: MPP "Prezent", za uchastiu TOV "Femina", 1994. 480p.

УДК 821.161.2'06-3.09(092)

Наталія Карач,

аспірант (м. Тернопіль)

DOI 10.25128/2617-3427 19.51.04

**Літературно-критична реценція прози Ірини Вільде**

*У статті систематизовано результати дослідження жанрово-стильової своєрідності новел, повістей, романів Ірини Вільде в українському літературознавстві, що, безперечно, сприятиме цілісному уявленню про її творчу індивідуальність, а також динаміку жанрових форм у доробку авторки крізь призму українського прозового дискурсу ХХ ст. Різні аспекти її творчості, а саме: художню структуру творів, їх формозмістову єдність, стильовий діапазон, персонажно-образну систему, поетологічні засоби та ін. – окреслені в сучасних наукових студіях О. Дудар, І. Захарчук, Н. Мафтин, В. Перцевої, В. Працьовитого, І. Приліпко, Л. Тарнашинської, О. Харлан та ін. Зважаючи на достатню кількість науково-критичних розвідок, присвячених багатогранному творчому спадку Ірини Вільде, чимало його граней і факторів ще не розкриті, зокрема це стосується жанрових модифікацій прозових творів, їх наративних площин, традиційних і новаторських поетологічних засобів, зорієнтованих на художнє осмислення психологічно-ментальних проблем буття українця. Вважаємо, що прозаписьмо Ірини Вільде, сконцентрувавши історіософську, культурно-історичну, соціально-ідеологічну інформацію тієї доби, дозволяє трактувати його в контексті модерністських тенденцій в українській літературі початку і середини ХХ ст., зокрема, інтелектуалізму і філософічності.*

**Ключові слова:** літературно-критична реценція, критична оцінка, жанр, стиль, проза, творча індивідуальність митця.

***Karach N. Literary-critical perception of Iryna Vilde's prose.***

*The results of investigation of genre and style peculiarity of Iryna Vilde's short stories, stories and novels in Ukrainian Literature Study are systematized in the article, which will contribute to the integral concept of her creative personality as well as to the dynamics of genre forms in author's creation in the light of Ukrainian prose discourse of the XXth century. Different aspects of her creative work such as artistic structure of compositions, their form and content unity, style range, character and*

*image system, poetic means etc. are outlined in modern scientific studies of O. Dudar, I. Zakharchuk, N. Maftyn, V. Pertseva, B. Pratsovytyi, I. Prylipko, U. Tarnashynska, O. Kharlan and others. Taking into consideration a lot of scientific-critical researches devoted to I. Vilde's diverse creative heritage there are many sides and factors that haven't been disclosed, concerning genre modifications of prose works their narrative areas, traditional and innovative poetical means aimed at artistic sense psychological and mental problems of the existence of the Ukrainian. It is considered that Iryna Vilde's prose writing that concentrated on historical, cultural, social and ideological information of that age, allows to treat it in the context of modernist tendencies in Ukrainian literature of the beginning and the middle of the XXth century especially intellectualism and philosophy.*

**Key words:** *literary-critical perception, critical valuation, genre, style, prose, artist's creative personality.*

### **Постановка наукової проблеми та її значення.**

Творчість Ірини Вільде упродовж 30-80-х років ХХ ст. впевнено засвідчує жіночу присутність в українському літературному дискурсі. Услід за Грицьком Григоренком, Ольгою Кобилянською, Уляною Кравченко, Людмилою Старицькою-Черняхівською, Лесею Українкою та ін. Ірина Вільде продовжила процес психологізації української прози, продемонструвавши своїми ранніми творами «одне з безсумнівних модерністських відкриттів, щось досі майже цілковито екзотичне для української культури» [1, с. 307] – психоемоційний образ самодостатньої жінки у різних ролях та іпостасях. Зрозуміло, що і серед письменниць-сучасниць (Дарія Віконська, Катря Гриневичева, Ольга-Олександра Дучимінська, Галина Журба, Наталена Королева та ін.) її творчий доробок вирізнявся «масштабністю пережитого і художньо-філософським синтезом особистого й історичного, морального і соціального» [13, с. 158]. Відтак її письмо відразу ж зацікавило критиків та літературознавців, що наполегливо шукали в ньому літературних впливів та художніх алузій.

**Аналіз досліджень цієї проблеми.** У 1930 році в газеті «Діло» М. Рудницький надрукував першу новелу «Повість життя» (пізніше – «Поема життя») 23-річної Ірини

Вільде. До цього часу усі її спроби оприлюднити свої твори були невдалими через їх поетику «під Яцкова», яким щиро захоплювалася і вплив якого надто виразний у ранній творчості, про що писала сама авторка [6, с. 373-377]. Упродовж 1930-х рр. у регіональних часописах була надрукована низка оповідань та новел письменниці, як-от: «Врятований», «24 години» у львівському журналі «Назустріч» (1934. №11), «Дух часу», «Не можу» в коломийському журналі «Жіноча доля» (1934. №12-13; 1938. №10-12), в редакції якого з 1932 до 1939 року працювала Ірина Вільде. У 1935 році львівський часопис «Нова хата» опублікував повість «Метелики на шпильках», яка була відзначена за цей рік другою премією Товариства письменників і журналістів ім. Івана Франка (ТОПІЖ). Сучасники констатували значний вплив М. Рудницького у визнанні таланту Ірини Вільде: саме він наполіг на присудженні поважної літературної нагороди невідомій тоді «початкуючій» письменниці, залишивши без відзнаки високохудожні твори Катрі Гриневичевої («Шоломи в сонці») та Наталени Королевої («1313»). Ця виняткова подія викликала палку дискусію в колі критиків та літературознавців. М. Вальо у вступній статті «Забутий світ Ірини Вільде» [7, с. 3-23] до прозової збірки авторки «Незбагненне серце» (Львів, 1990) писала: «Слід віддати належне членам цього журі – відомому мовознавцеві В. Сімовичу, письменниці К. Малицькій, літературознавцю В. Радзикевичу, яких аргументи М. Рудницького переконали. І навпаки, демонстративний вихід з цього журі ще одного члена – літератора М. Гнатишака як протест проти рішення більшості і гостра полеміка з цього приводу, організована ним на сторінках правої преси, були свідченням протилежних, саме загумінкових підходів до оцінки творчості Ірини Вільде в ті роки» [7, с. 10]. З того часу літературознавчі огляди та критичні оцінки творчості авторки відзначалися полярністю та амбівалентним характером.

Сама письменниця відреагувала на несподіване рішення авторитетного Товариства письменників та

журналістів ім. Івана Франка «збентежено» і досить схвильовано, «не насмілившись», за її словами, «приїхати на вечір вручення нагороди, а вислала листа» [7, с. 27]. У «Слові нагородженої авторки» Ірина Вільде обґрунтувала свою відсутність на врученні літературної премії тим, що «не хотіла б так ще засвіжа попадати в цей фермент призначення рації та її заперечування» [7, с. 193]. Важливо, що вона переконливо розставила пріоритети у творчості («скоріше перестала б писати, ніж дала б себе наломити силоміць до чогось, що не відповідало б моїм поняттям про літературу» [7, с. 194]) та достойно відреагувала на «застережну» критику, з якої «скористала дуже багато»: «Постараюсь відділити злобне й офіційне (під цим словом розумію те, що ті критики мусили написати з огляду на тенденцію і напрямок журналу, де була друкowana їх критика на мене) від здорового й критичного – і засвою собі те останнє» [7, с. 194].

**Мета статті** – розглянути науково-критичні розвідки, присвячені багатогранному творчому спадку Ірини Вільде, систематизувавши їх, та виокремити ті літературознавчі студії, в яких проаналізовано жанрово-стильові особливості модерністської прози Ірини Вільде, що, безперечно, сприятиме цілісному уявленню про її творчу індивідуальність, а також динаміку жанрових форм у доробку авторки крізь призму українського прозового дискурсу ХХ ст.

**Виклад основного матеріалу.** О. Баган у вступній статті до видання повістєвої трилогії «Метелики на шпильках» (Дрогобич, 2007) відзначає: «Міжвоєнна доба в Західній Україні винесла на літературний кін ціле суцвіття талантів, які взаємодоповнювали один одного» [4, с. 3]: О. Бабій, В. Бобинський, Ю. Горліс-Горський, Катря Гриневичева, Ф. Дудко, Г. Журба, М. Ірчан, Наталена Королева, Ю. Косач, А. Крушельницький, Р. Купчинський, Ю. Опільський, У. Самчук, В. Софронів-Левицький, А. Чайковський та ін. «Вітальний струмінь» їхньої творчості вбирав «подихи свіжих нуртів», «сув'язі плідних дум», підносив «до духовних висот нової епохи» [4, с. 3]. Серед них

проза Ірини Вільде вирізнялася «штудерністю» (сюжетна інтрига, експериментальна композиція, ускладнена нарація, психологічний злам, виняткові характери та ін.), що «вповні вписувалася у контекст європейського літературного процесу, зокрема літератури, твореної жінками» [7, с. 10]. На думку М. Рудницького, саме цим вона «могла конкурувати з тодішньою молододу європейською прозою» [7, с. 10]. У цьому контексті відзначимо позитивні відгуки про ранню творчість авторки О. Кобилянської, У. Кравченко, К. Малицької, А. Чайковського та ін. (на жаль, їхнє листування втрачене). Найприхильнішою була стаття «Ірина Вільде» однокурсника письменниці на славістиці у Львівському університеті Яна Казимира Богдана Ігоря Антонича, написана 24 січня 1936 року. У ній митець відзначив «своєрідне творче обличчя» Ірини Вільде, що, на його думку, творили оригінальна «жанрова гама», легкий стиль, життєдайна тематика на основі «спогадів з першої молодості», автобіографічність, психологізм, «відчуття родинного інстинкту», симпатія до «ясноволосих» героїнь та ін. Відтак він переконливо обґрунтував «таку трудну до схоплення і окреслення річ, що має походити з божої ласки й називається звичайно талантом, правдивим талантом» [2, с. 527-530].

З 30-х рр. ХХ ст. творча індивідуальність Ірини Вільде постійно перебувала в силовому полі критиків та літературознавців. Відповідно до періодизації її творчості можемо виділити етапи літературно-критичної і наукової рецепції художнього доробку письменниці в історіографічному аспекті. Перший етап (1930-40-і рр.) активізувало присудження Товариством письменників і журналістів ім. Івана Франка (ТОПЖ) у 1935 році літературної нагороди за повість «Метелики на шпильках». Дискусію на сторінках журналу «Назустріч» про доцільність рішення журі очолили М. Рудницький та його опонент М. Гнатишак. Сама авторка іронічно згадувала, що «Богдан Кравців підняв на сміх той факт, що Ірина Вільде подякувала через пресу тим, хто її поздоровив з нагородою. В усякому разі галас докола моїх перших книжок, безперечно,

спричинився до того, що вони не залежались на полицях крамниць» [7, с. 27]. Таким чином, творчий дебют забезпечив не тільки її популярність як письменниці, а й ініціював уважне прочитання й завзяте обговорення художніх текстів.

Відзначимо ще один позитивний момент цієї гострої літературної полеміки про справедливе/несправедливе рішення журі – активно обговорювалося питання шляхів розвитку української літератури: модерний, європейський чи традиційний, національно чи соціально заангажований. На усі звинувачення критиків (М. Гнатишак, Д. Донцов, Б. Кравців та ін.) в «еротичній порожнечі» творів чи відсутності в них виразної націоналістичної проблематики, Ірина Вільде чітко і категорично відповіла: «Можливо, що якби наші письменники з більшим пієтизмом і з більшим почуттям відповідальності ставилися до національних проблем у літературі, то я теж була б зважилася торкнутися їх. Поки що не можу зважитися. Вважаю, що ці справи заважні й zasvati, щоб писати про них як-будь» [7, с. 194]. Цей художній досвід, до речі, авторка майстерно реалізувала в широкому епічному полотні «Сестри Річинські» (1958, 1964), твореному упродовж чверть століття.

У другому томі «Української радянської енциклопедії» в 12-ти томах зазначено, що «Вільде Ірина (літ. псевд. Дарини Дмитрівни Полотнюк; н. 5.V.1907, Чернівці) – українська рад. письменниця», котра «Після возз'єднання зх.-укр. областей в єдиній Укр. Рад. Державі виступила з якісно нових ідейно-естетичних позицій» [22, с. 293]. У 1940 році вона вступила до Спілки письменників СРСР, і відповідно, оповідання «Влодко» (1940), «Товаришка Маня» (1940), «Орися» (1940), «До моря» (1941) написані в межах соцреалістичної поетики, яка, на думку В. Качкана, «далася письменниці нелегко» [13, с. 33]. Зрозуміло, що естетичний та національно-ментальний критерії заступили публіцистичність, надмірна сентиментальність, схематичність сюжетних конструкцій та моделей персонажів, непереконливі соціальні конфлікти та ін. Власне, на цьому наголошує літературознавець: «Творчі



експерименти Ірини Вільде на терені соцреалізму – не густі, в них переважає не стільки увага до психологізму творчості, скільки відкрита публіцистичність» [13, с. 34]. Літературознавчі студії, розвідки і рецензії цього часу (М. Вальо, К. Волинський, О. Десняк, В. Дмитрук, Л. Новиченко, Ю. Смолич, С. Трофимук та ін.) часто були ідеологічно запрограмованими, спрощували художній стиль авторки, формуючи її викривлений образ. Усі вони можуть бути узагальнені словами Л. Новиченка в огляді «Три книги нового журналу» (Літературна газета. 1940. 13 грудня) про заперечення старого і «ствердження нового ладу», а також «показ перших паростків соціалістичного життя». Навіть у виданій у Парижі-Нью-Йорку 1955 року «Енциклопедії українознавства», де головним редактором був професор Володимир Кубійович (перевиданій в Україні 1993 року), зазначено, що Ірина Вільде – буковинська письменниця, котра пише «реалістичні твори з життя молоді «Метелики на шпильках» (1935), «Б'є восьма» (1936); новелі «Химерне серце» (1936), пізніше твори з сов. тематикою – повісті «Історія одного життя» (1946), «Ті з Ковальської» (1947); «Повісті й оповідання» (1949) та ін.» [10, с. 280].

У середині ХХ століття творчий доробок Ірини Вільде перебував, як і українська література загалом, під ідеологічним тиском та поза сферою об'єктивного літературознавчого аналізу. Відтак він був позбавлений природного саморозвитку і належного поцінування. Як виняток, відзначимо літературно-критичний нарис «Ірина Вільде» (1962) М. Вальо – бібліографа письменниці, яка в 1961 році захистила кандидатську дисертацію «Життя і творчість Ірини Вільде». Власне Марія Вальо розпочала фахову рецепцію прози письменниці, структурувавши й проаналізувавши її кризь призму ідіостилію. Безсумнівна перевага дослідження – ретельний розгляд жарової, стильової, образної своєрідності творів Ірини Вільде в українському літературному дискурсі ХХ століття. А в 1972 році Марія Вальо разом із Євдокією Лазебою уклала і видала бібліографічний покажчик «Ірина Вільде», який повинен був охопити весь творчий доробок письменниці і літературу про

неї. Проте він вийшов вихолощеним, а відтак неповним, оскільки найважливішу її «окрасу» – вступну статтю «Через місток пам'яті...» самої авторки вилучили з покажчика. Це рішення, прийняте на засіданні вченої ради Львівської наукової бібліотеки імені Василя Стефаника, неприємно вразило Ірину Вільде, і вона більше до своїх спогадів, описаних у статті (розповідь про вибір псевдоніма, “географію” творчого шляху, літературну премію Товариства письменників і журналістів імені Івана Франка, прототипів ранніх повістей і “Сестер Річинських” та ін.), вже не повернулася. Вважаємо, що заборонена вступна стаття «Через місток пам'яті...» важлива насамперед тим, що Ірина Вільде сама означила низку «принципових проблем своєї творчості, зокрема ранньої» [7, с. 7], табуованої радянською цензурою. Лише у 1990 році Марія Вальо, упорядковуючи до друку збірку «Незбагненне серце», опублікувала в ній одіозну передмову Ірини Вільде. Крім оповідань, новел, етюдів 1930-40-х років, вона містила ранню публіцистику та літературну критику і, що важливо, листування письменниці з М. Яцківим, Б. І. Антоничем, Олександром Олесем. На початку 1990-х років це була перша спроба Марії Вальо реабілітувати модерністську прозу Ірини Вільде, звільнивши її від «вульгарно-соціологічних звинувачень». Співробітниця Львівської наукової бібліотеки імені Василя Стефаника Маріанна Мовна гідно вшанувала пам'ять знаної дослідниці творчого спадку буковинської письменниці, підготувавши до друку 2019 року в серії «Спадщина» видавництва «Каменярь» збірку малої прози та публіцистики «Таємнича пара» Ірини Вільде.

У 90-х роках минулого століття професійна критика творчого доробку Ірини Вільде поступово входила у парадигму тогочасного літературознавчого дискурсу. З'явилися окремі літературознавчі праці, розвідки, спогади Р. Горака («Таємниці Ірини Вільде», 1995), О. Коцюби («Виток: роздум про ранню творчість Ірини Вільде», 1991), В. Старика («Ті, що були “Повнолітніми...”: До 90-річчя від дня народження Ірини Вільде», 1997), О. Тарнавського («Два силуети Ірини Вільде», 1999) та ін. Значущим вважаємо

літературний нарис життя і творчості «Ірина Вільде» (Київ, 1991) Володимира Качкана, що містить розділи «У пошуках власного шляху», «У світі малої прози», «Повістевий пласт», «Із романної спадщини», «Як по живу воду...». Літературознавець, аналізуючи творчість письменниці крізь жанрову призму, відзначає тяжіння її естетичної концепції до художньої практики І.Франка (психологізм, синтез реалістичного й лірико-романтичного, наративна філософічність, майстерні діалоги, новелістичний лаконізм, виразні художні деталі, напружені епізоди, динаміка внутрішніх і зовнішніх конфліктів та ін.). В.Качкан наголошує, що «Ірину Вільде, яка органічно увібрала більше літературно-європейський досвід, ніж свого письменницького покоління, захоплювали романтичні й символічні впливи, вона нерідко схилилася до побутово-моральної стихії в прозі багатьох визначних майстрів слова» [13, с.14], тому про її творчість треба говорити як про «самобутнє явище української... літератури» [13, с.158].

Мала проза авторки стала об'єктом концептуального літературознавчого дослідження в кандидатській дисертації «Проблематика та жанрова специфіка малої прози Ірини Вільде раннього періоду творчості в контексті української новелістики» (Київ, 1995) Наталії Мафтин, котра переконливо доводить, що письменниця йшла власним шляхом «оригінальних мистецьких пошуків». У 1998 році науковець видала її в Івано-Франківську як монографію «Мала проза І.Вільде: неповторність індивідуального голосу», де проаналізувала генезу і проблематику ранніх новел та оповідань, їх поетику, сюжет і композицію. У ній вона наголошує, що Ірина Вільде «шукала для втілення своїх художніх задумів нових сюжетних ходів і композиційних прийомів, активно послуговуючись при цьому «технологією» західноєвропейських модерних віянь. Цим самим молода новелістка прислужилась розширенню інтелектуальних обріїв, європеїзації рідного письменства через поглиблення його психологічності» [16, с.112]. При цьому літературознавець констатує: авторка модернізувала жанр

новели через жанрову дифузію, фрагментарність, поглиблення психологічного аналізу, ущільнену образність, елементи художньої умовності, ліризацію оповіді, часово-просторові зміщення та ін.

Дослідження творчості Ірини Вільде активізувалися у перше десятиліття 2000-х років і були приурочені до ювілейного святкування 100-річчя від дня народження Ірини Вільде у 2007 році (Постанова Верховної Ради України від 04.10.2006 р. № 199-V «Про відзначення 100-річчя з дня народження видатної української письменниці Ірини Вільде» (Відомості Верховної Ради України. Київ, 2006. №3. С. 431)). Відзначимо, що ЮНЕСКО назвала українську авторку серед знаменитих людей світу ХХ століття. Відтак у цей час історико-літературне значення прозописьма Ірини Вільде ґрунтовно осмислювали В. Агеєва, Ю. Бабенко, О. Баган, А. Бойко, Р. Горак, В. Ґабор, Г. Дем'ян, І. Захарчук, О. Корабльова, Н. Мафтин, С. Микуш, В. Перцева, В. Працьовитий, І. Приліпко, Т. Салига, Л. Тарнашинська, О. Харлан, Я. Янів та ін. Вони, як правило, акцентують на своєрідності ідіостилію письменниці в ранній прозі (О. Баган, С. Кирилук, Н. Мацибок-Стародуб, В. Перцева, Л. Тарнашинська, Я. Янів), проблемах особистісного становлення персонажа і його національної ідентичності (Ю. Бабенко, А. Бойко, В. Працьовитий, І. Приліпко), жанрово-стильовій оригінальності прози (В. Агеєва, С. Бородіца, Ю. Ковалів, Н. Мафтин, О. Харлан) та ін., обґрунтовуючи висновок, з одного боку, про «специфічний жіночий досвід міжвоєнного галицького покоління, який істотно відрізнявся від досвіду жінок підрадянської України» [11, с. 48], а з іншого – про модерністську поетику, екзистенційні пошуки, проблему національної ідентичності, віяння психоаналізу та ін. (Ю. Ковалів).

Серед сучасних наукових розвідок варто відзначити дисертаційні роботи «Жанрова своєрідність соціально-психологічних романів “Сестри Річинські” Ірини Вільде та “Оплот” Теодора Драйзера: порівняльний аспект» (Тернопіль, 2011) Олени Дудар [9], «Художня модель світу в

західноукраїнській жіночій прозі міжвоєнного двадцятиліття (Ірина Вільде, Ольга-Олександра Дучимінська, Дарія Віконська)» (Київ, 2016) Наталії Мацибок-Стародуб [18], «Топос міста у прозі Ірини Вільде» (Чернівці, 2019) Наталії Бабюк [3]. Молоді науковці повному осмислюють мистецький світогляд й авторське світорозуміння за допомогою компаративного аналізу (О. Дудар), крізь призму українського модернізму (Н. Мацибок-Стародуб), жанрових модусів (Н. Бабюк). Відтак виникає потреба цілісного пізнання творчого спадку Ірини Вільде в контексті української літератури ХХ століття.

**Висновки та перспективи подальшого дослідження.** У сучасному українському літературознавстві загалом окреслено ключові інтерпретаційні моделі творчості Ірини Вільде. Мова йде про ті, що лягли в основу сучасних літературознавчих інтерпретацій: біографічна, поетологічна, жанрово-стильова, наративна, ідейно-смілова, образна та ін. Відповідно ці дослідницькі вектори формувалися і розгорталися упродовж ХХ – на початку ХХІ століття, вияскравлюючи історико-літературні, морально-етичні, естетичні, поетикальні і національні детермінанти у творчості Ірини Вільде, увиразнюючи її новаторство у моделюванні художньої дійсності у річищі соціально-психологічної прози. Вважаємо, що прозописьмо західноукраїнської письменниці, сконцентрувавши історіософську, культурно-історичну, соціально-ідеологічну інформацію тієї доби, дозволяє трактувати його в контексті модерністських тенденцій в українській літературі початку і середини ХХ століття, зокрема, інтелектуалізму і філософічності.

#### **Література:**

1. Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму : монографія. Київ: Факт, 2003. 320 с.
2. Антонич Б.-І. Ірина Вільде. *Антонич Б.-І. Твори* / ред.-упоряд. М. Москаленко; упоряд. Л. Головата; авт. передм. М. Новикова. Київ: Дніпро, 1998. С. 527-530.

3. Бабюк Н. С. Топос міста у прозі Ірини Вільде: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01; Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича. Чернівці, 2019. 20 с.
4. Баган О. Коли серце, як на долоні (Кілька штрихів до ранньої творчості Ірини Вільде). *Вільде І. Метелики на шпильках. Б'є восьма. Повнолітні діти: повісті*. Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2007. С. 3-12.
5. Вальо М. Ірина Вільде: Літературно-критичний нарис. Київ: Радянський письменник, 1962. 139 с.
6. Вільде І. Лист до ювіляра. *Вільде І. Твори: в 5-ти т.* Київ: Дніпро, 1987. Т. 5. С. 373-377.
7. Вільде І. Незбагненне серце / упоряд., вступна стаття і прим. М. А. Вальо. Львів: Каменяр, 1990. 255 с.
8. Горак Р. Кинути каменем: есеї про Ірину Вільде. Львів: Априорі, 2016. 540 с.
9. Дудар О. В. Жанрова своєрідність соціально-психологічних романів “Сестри Річинські” Ірини Вільде та “Оплот” Теодора Драйзера: порівняльний аспект: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05; Терноп. нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. Тернопіль, 2011. 20 с.
10. Енциклопедія українознавства: Словникова частина / ред. В. Кубійович; Наукове товариство ім. Т. Шевченка у Львові. Париж-Нью-Йорк: Молоде життя, 1955. Т. 1. С. 1-400.
11. Захарчук І. Гендерна асиметрія канону соціалістичного реалізму: версія Ірини Вільде. *Дивослово*. 2006. №6. С. 48-53.
12. Ірина Вільде (1907-1982): бібліографічний покажчик / авт.-уклад. В. Костик, Н. Маковій. Чернівці: Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, 2018. 160 с.
13. Качкан В. А. Ірина Вільде: Нарис життя і творчості. Київ: Дніпро, 1991. 159 с.
14. Кодак М. Психологічний світ героїв Ірини Вільде. *Радянське літературознавство*. 1972. №5. С. 55-66.
15. Мафтин Н. Західноукраїнська та еміграційна проза 20-30-х рр. ХХ ст.: парадигма реконквісти. Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатського нац. ун-ту ім. В. Стефника, 2008. 356 с.
16. Мафтин Н. Мала проза Ірини Вільде: неповторність індивідуального голосу. Івано-Франківськ: Плай, 1998. 116 с.
17. Мафтин Н. «Щоб запалити любов до Всесвіту...»: рання проза Ірини Вільде. *Слово і час*. 2007. № 5. С. 49-54.

18. Мацибок-Стародуб Н. О. Художня модель світу в Західноукраїнській жіночій прозі міжвоєнного двадцятиліття (Ірина Вільде, Ольга-Олександра Дучимінська, Дарія Віконська): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01; М-во освіти і науки України, Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2016. 20 с.
19. Павличко Д. Нанашка. Століття Ірини Вільде. *Літературна Україна*. 2007. Травень. №18. С. 7.
20. Романенчук Б. Ірина Вільде. *Азбуковник: енциклопедія української літератури*. Філадельфія, 1973. Т. 2. С. 154-158.
21. Тарнашинська Л. Цілюща алхімія Ірини Вільде. *Дивослово*. 2010. №9. С. 51-55.
22. Українська радянська енциклопедія: в 12-ти т. Т. 2: Боронування – Гергелі / Гол. ред. М. Бажан. Київ: Головна редакція УРЕ, 1978. 542 с.
23. Харлан О. Чернівецький текст у циклі повістей Ірини Вільде «Метелики на шпильках». *Слово і час*. 2008. №2. С. 27-32.

#### References:

1. Aheieva V. *Zhinochyi prostir: Feministychnyi dyskurs ukrainskoho modernizmu: monohrafiia*. Kyiv: Fakt, 2003. 320 s.
2. Antonych B.-I. Iryna Vilde. *Antonych B.-I. Tvory / red.-uporiad*. M. Moskalenko; uporiad. L. Holovata; avt. peredm. M. Novykova. Kyiv: Dnipro, 1998. S. 527-530.
3. Babiuk N. S. *Topos mista u prozi Iryny Vilde: avtoref. dys. ... kand. filol. nauk: 10.01.01; Chernivetskyi natsionalnyi universytet imeni Yuriia Fedkovycha*. Chernivtsi, 2019. 20 s.
4. Bahan O. *Koly sertse, yak na doloni (Kilka shtrykhiv do rannoi tvorchosty Iryny Vilde). Vilde I. Metelyky na shpylkakh. Bie vosma. Povnolitni dity: povisti*. Drohobych: Vydavnycha firma «Vidrodzhennia», 2007. S. 3-12.
5. Valo M. *Iryna Vilde: Literaturno-krytychnyi narys*. Kyiv: Radianskyi pysmennyk, 1962. 139 s.
6. Vilde I. *Lyst do yuviliara. Vilde I. Tvory: v 5-ty t.* Kyiv: Dnipro, 1987. Т. 5. S. 373-377.
7. Vilde I. *Nezbahnenne sertse / uporiad., vstupna stattia i prym*. M. A. Valo. Lviv: Kameniar, 1990. 255 s.
8. Horak R. *Kynuty kamenem: esei pro Irynu Vilde*. Lviv: Apriori, 2016. 540 s.
9. Dudar O. V. *Zhanrova svoieridnist sotsialno-psykholohichnykh romaniv "Sestry Richynski" Iryny Vilde ta "Oplot" Teodora*

- Draizera: porivnialnyi aspekt: avtoref. dys. ... kand. filol. nauk: 10.01.05; Ternop. nats. ped. un-t im. V. Hnatiuka. Ternopil, 2011. 20 s.
10. Entsyklopediia ukrainoznavstva: Slovnykova chastyna / red. V. Kubiiovych; Naukove tovarystvo im. T. Shevchenka u Lvovi. Paryzh-Niu-York: Molode zhyttia, 1955. T. 1. S. 1-400.
  11. Zakharchuk I. Henderna asymetriia kanonu sotsialistychnoho realizmu: versiia Iryny Vilde. *Dyvoslovo*. 2006. №6. S. 48-53.
  12. Iryna Vilde (1907-1982): bibliohrafichni pokazhchyk / avt-uklad. V. Kostyk, N. Makovii. Chernivtsi: Cherniv. nats. un-t. im. Yu. Fedkovycha, 2018. 160 s.
  13. Kachkan V. A. Iryna Vilde: Narys zhyttia i tvorchosti. Kyiv: Dnipro, 1991. 159 s.
  14. Kodak M. Psykholohichni svit heroiv Iryny Vilde. *Radianske literaturoznavstvo*. 1972. №5. S. 55-66.
  15. Maftyn N. Zakhidnoukrainska ta emihratsiina proza 20-30-kh rr. XX st.: paradyhma rekonkisty. Ivano-Frankivsk: VDV TsIT Prykapatskoho nats. un-tu im. V. Stefanyka, 2008. 356 s.
  16. Maftyn N. Mala proza Iryny Vilde: nepovtornist indyvidualnoho holosu. Ivano-Frankivsk: Plai, 1998. 116 s.
  17. Maftyn N. «Shchob zapalyty liubov do Vsesvitu...»: rannia proza Iryny Vilde. *Slovo i chas*. 2007. № 5. S. 49-54.
  18. Matsybok-Starodub N. O. Khudozhnia model svitu v Zakhidnoukrainskii zhinochii prozi mizhvoiennoho dvadtsiatylittia (Iryna Vilde, Olha-Oleksandra Duchyminska, Dariia Vikonska): avtoref. dys. ... kand. filol. nauk: 10.01.01; M-vo osvity i nauky Ukrainy, Kyiv. nats. un-t im. T. Shevchenka. Kyiv, 2016. 20 s.
  19. Pavlychko D. Nanashka. Stolittia Iryny Vilde. *Literaturna Ukraina*. 2007. Traven. №18. S. 7.
  20. Romanenchuk B. Iryna Vilde. *Azbukovnyk: entsyklopediia ukrainskoi literatury*. Filadelfia, 1973. T. 2. S. 154-158.
  21. Tarnashynska L. Tsiliushcha alkhimiia Iryny Vilde. *Dyvoslovo*. 2010. №9. S. 51-55.
  22. Ukrainska radianska entsyklopediia: v 12-ty t. T.2: Boronuvannia – Herheli / Hol. red. M. Bazhan. Kyiv: Holovna redaktsiia URE, 1978. 542 s.
  23. Kharlan O. Chernivetskyi tekst u tsykli povistei Iryny Vilde «Metelyk na shpylkakh». *Slovo i chas*. 2008. №2. S. 27-32.



УДК 821.133.1-31.09"20"

Р.А. Кохан

DOI 10.25128/2617-3427 19.51.05

## **Теоретико-методологічна парадигма радості в сучасній прозі про дітей: поетологічна перспектива**

Сучасна гуманітаристика засвідчує широку перспективу літературознавчого дослідження. Твори сучасних зарубіжних письменників про дітей та дитинство становлять важливий об'єкт наукового зацікавлення і поетикального аналізу. Наукова новизна запропонованої проблеми потребує виокремлення теоретично-сміслового центру, що здатен нашарувати та розгортати літературознавчу інтерпретацію художньо актуалізованого світу дитинства. Стаття центрує дослідницьку увагу довкола теоретичної проблеми – «парадигма радості». Диференціація основних підходів для поетикального дослідження забезпечує аргументований теоретичний дискурс і поглиблений аналіз процесу художнього моделювання фікційного світу та його рецензивного розкодування.

**Ключові слова:** дитинство, герменевтика, феноменологія, рецензивна естетика, інтерпретація.

### ***Roksoliana Kohan. Theoretical and methodological paradigm of joy in the contemporary fiction for children: a poetological perspective***

*Modern humanities testify to the broad perspective of literary studies. The works of contemporary foreign writers about children and childhood are an important object of scientific interest and poetics analysis. The scientific novelty of the proposed problem requires to distinguish a theoretical and semantic center that is capable of layering and unfolding a literary criticism interpretation of the artistically foregrounded world of childhood. The article focuses the research attention on a theoretical problem – the «paradigm of joy». Reaching the philosophical depths, this problem is intimately intertwined with cultural studies, the social sciences, and is originally implicated in literature. The combination of methodological principles of hermeneutics, phenomenology, receptive aesthetics, theory of childhood subculture, as well as worldview constants of the 21st century makes it possible to study the contours of the deployment of the contemporary prose artwork about a child for an adult reader. The differentiation of basic approaches for*

*poetics research provides a reasoned theoretical discourse and an in-depth analysis of the process of artistic modeling of the fictional world and its receptive decoding.*

**Key words:** *childhood, hermeneutics, phenomenology, receptive aesthetics, interpretation.*

Літературознавчий дослідницький простір вводить сучасну гуманітаристику в глибини «мульти-вивчення» світу і розширює рамку споглядання буття до незбагненої кількості тлумачень.

**Постановка наукової проблеми та її значення.** «Хронотоп буття» та «хронотоп тривання» накладаються у свідомостях діяча та спостерігача й формують таким чином надскладну ментальну матрицю. Універсальним «дзеркалом світовідчуття» та каталізатором морального становлення людства є, як переконливо свідчить історія, література. Опрацювання світоглядних феноменів, їх «усталення» та дискурс становить ядро системи творчих зацікавлень. Паралельно з численними дихотоміями та поєднаннями, запропонованими літературою, особливо актуальним в людино-/особоцентричній проекції сучасності видається віковий компонент в його цілісному потрактуванні в межах художнього твору.

**Аналіз досліджень цієї проблеми.** Література про дітей для дітей / про дітей та дитинство для дорослих – один із тих кодів, що дають доступ до мегапізнання мегауніверсуму. Письменники, літературознавці, критики, педагоги, психологи, культурологи та гуманітарії різних напрямів, наче філософський камінь, шукають істину творення і розуміння мисленнєвої парадигми й виокремлюють дрібні її часточки в літературному потрактуванні дитинства – особливо на сучасному етапі науки, коли увага зосереджується на одночасному активному існуванні принципово несумісних поколінь. Дослідницька увага І. Алтер, Р. Ф. Анди, Ф. Арьєс, Ч. Е. Баннела, Б. Бегак, М. Георгієвої, Г. Дженкінса, В. Джоссен, В. Жибуля, К. Зайцевої, С. Іванюк, Х. Канінгема, В. Кизилової, Р. Лейковскі, М. Ніколаєвої, Е. Огар, О. Папуші, Л. Поллок,

М. Сакс, Б. Салюк, М. Славової, К. К. Сміт, О. Тараненко, Р. С. Трайтс, М. Флегел, К. Шьонфельдер зосереджена на літературному опрацюванні дитинства та його буттєвих проєкціях.

**Мета і завдання статті.** Обираючи предметом дослідження поетику сучасної прози про дітей, опиняємося водночас у перспективному аналітичному просторі (де ймовірні значні відкриття у сфері художності) та надзвичайно складному лабіринті методологічних підходів до літератури як особливого виду мистецтва, до літератури про дітей як оригінального мікроутворення в межах питомо літератури, до поетологічних параметрів моделювання художнього світу в призмі радості. Маючи намір змодельювати поетологічну парадигму репрезентації «радості», зосереджуємо дослідницький дискурс у семантиці ключового поняття – парадигми.

**Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження.** Для побудови поетологічної парадигми художнього світу творів про дітей (у сукупності прийомів «закодування–розкодування» смислів) видається важливим загальнофілософський підхід до сутності поняття парадигми як матриці постановки дослідницького завдання. Парадигматичну конфігурацію наукового дискурсу радості упродовж століть творили: Платон, котрий убачав у ідеях реально існуючі прообрази речей, їх ідеальні взірці, що мають істинне існування; неоплатоністи, які моделювали співвідношення деміурга, взірця та ідей. Середньовічні філософи розвинули ідею творення світу за образом та подобою Божою. Представники німецького класичного ідеалізму аналізували принципи внутрішньої та зовнішньої єдності різних формоутворень (скажімо, Шеллінг та Гегель за основу впорядкування та цілісної організації природних тіл обрали духовний, ідеальний прообраз). Саме поняття «парадигми» науково обґрунтував та ввів у широке застосування позитивіст Г. Бергман для характеристики певної нормативності методології.

Досить часто поняття парадигми ототожнюється з поняттям «картина світу». Таке тлумачення видається найближчим до спроб пізнати естетичну природу літературного твору, онтологічний сенс, закодований у його іманентній структурі (фікційній за своєю природою), світ особистісних репрезентацій, що своєю чергою зумовлюють рецепцію та інтерпретацію. Поетологічна парадигма, на нашу думку, у контексті обраної для дослідження проблеми (поетика радості) в концентрованому вигляді репрезентує художню модель літератури про дітей саме у домінуванні радості (як концепту, як смислотворчого стрижня, як формомоделюючого чинника, як «рецептивного ключа», як способу визначити інтерпретаційні підходи до пізнання художнього світу). Суголосність із підходами Т. Куна може бути зреалізована у своєрідному способі потрактування «хронотопного контексту» запропонованої проблеми. Прикладом може слугувати поетика повісті «У дзеркалі, у загадці» та роману «Помаранчева дівчинка» Юстейна Гордера, роману «Страшенно голосно та неймовірно близько» Джонатана Сафрана Фоера та повісті «30 кіло надії» Анни Гавальди. Твори норвезького та американського письменників, а також французької авторки були створені майже одночасно з конкретизацією фундаментальних наукових розмислів американського фізика, відтворені з дотриманням міметичного канону, однак у властивій для літератури кінця XX – початку XXI століть ідіостильовій манері, художній світ прози про дітей вияскравлює кілька провідних аналогій: вікова перехідність (межовість – адже всі персонажі – підлітки) традиційно асоціюється зі сумнівом, пошуком, артикуляцією запитань; зображений художній світ моделює психологічний, емоційний, інтелектуальний катарсис із наполегливим пошуком міжособистісної гармонії (коли не виправдовуються традиційні шляхи зближення унікальних сутностей); індивідуальні авторські стратегії підтверджують методологічну настанову американського філософа Пола Карла Фойєрабенда. Дослідження прози про дітей у традиційно-новаторському методологічному

контексті дає підстави репрезентувати поетологічну парадигму радості в аналітичному руслі принципу «допустиме все», що не перешкоджає прогресу розвитку науки.

У межах дослідження літературних творів, головним героєм яких є дитина, герменевтичний метод видається базовим для пізнання онтологічної сутності твору. Художня комунікативна дійсність, вступаючи у синтез із людським розумом та рівнем сприйнятливості, творить нове читацьке розуміння. Онтологізація герменевтики як загальної інтерпретації актуалізує питання «цілісності душевно-духовного життя» людини, акцентуючи на «здійсненні буття» [3, с.157], причому важливе значення перспективності надається до принципової відкритості та тривалості інтерпретації.

Вивчення людського розуміння та здатності до розуміння корелює із поняттям рефлексії, оскільки психологічна складова є визначальною у процесі розкодування смислової площини твору. Герменевти-теоретики Ф. Шлейєрмахер, В. Дільтей, М. Хайдеггер, Г.-Г. Гадамер, П. Рікер, В. Ізер заклали основи та чітко визначили інтерпретаційну сутність методології. Виникнення та головну суть герменевтики М. Зубрицька пояснила «смысловим зміщенням акцентів з питання про те, як дух втілюється в тексті, на питання про те, як аудиторія сприймає той чи інший текст» [1, с. 110]. Суб'єктивізація та доміантність адресата у процесі пізнання є передумовою для цілісної інтерпретації.

Особистісна складова при аналізі літературного твору постає стимулом для втілення принципів дослідження герменевтичного кола, оскільки накладання досвіду читача на художній твір з метою виявлення якомога більшої кількості референцій уможливорює розуміння літературного твору. Аналіз та осмислення художньо репрезентованого світу дитинства ускладнюється, власне, цією інтерсуб'єктивністю розуміння, але саме складність та багатоаспектність процесу «зрозуміння» уможливорює необхідну множинність інтерпретаційних векторів.

Дослідження поетики радості в просторі сучасної прози про дітей актуалізує проблеми моделювання (сміслового закодування), а також рецепції (сміслового розкодування) художнього простору літературного твору в межах структурування парадигми радості. Її суб'єктивна специфіка комплікує неоднозначну проблематику творів (головними героями яких є підлітки) при «вписуванні» у конкретну читацьку свідомість.

Специфіку проекції герменевтичної теорії вбачаємо в тому, що кожний читач по-своєму «працює» з твором. Оприявлення витоків, трансформацій значення та ролі радості як феномену може бути представлене на основі опрацювання філософських першоджерел, оскільки концептуальне значення радості передусє літературно-культурному чи літературно-теоретичному аспекту. Герменевтичні засади пізнання літературного твору про дитину констатують часткову владу читача, для якого інтелектуально-емоційна інтерпретація художньої дійсності означає зміну власного внутрішнього світу. Перетинання ментальності/інтенційності твору та читача провокують нову умовну дійсність: створену читачем та для читача. Накладання читацького досвіду на текстову матрицю та не завжди відразу усвідомлене читачем його «перетракування» та «перепрограмування» є обов'язковою складовою входження у твір.

Потрактовані Р. Бартом культурні коди, закладені в кожному творі, актуалізують його «над-статус», уточнюючи координати герменевтичного кола, котре замикає літературний твір у його потенційній інтерпретації. Для аналізу поетологічних аспектів радості на матеріалі сучасних прозових творів про дітей важливо визнати рухомість цих координат, гнучкість і почасти непередбачуваність руху означеного кола. Побачені (зауважені чи віднайдені) культурні коди дають можливість увести в спільне дослідницьке поле надзвичайно різні за усіма рівнями поетологічного дискурсу твори.

Почергова зміна перспектив та ступеня розкодування сенсів, чим є пізнання літературного твору,

спрощують багаторазово проанонсоване завдання дослідника-інтерпретатора, а саме – виявити закладені автором, проте не усвідомлені ним смислові коди. Задум автора, втілений у фікційній площині твору, створює «інтерпростір», однаково спільний та новий для всіх учасників творчого комунікування, що перспективно розростається до емоційно-психологічного спілкування.

Метод герменевтики, що сягає корінням давніх сакральних традицій, а також апелює до свідомості читача/інтерпретатора і його пізнавальних здатностей, оприявнює, на наш погляд, певні кореляції із феноменологічним підходом у процесі пізнання. Здатність твору промовляти до читача на рівні рефлексії, ментально впливати на нього та підсвідомо мотивувати до постійно тривалого «знаходження» прихованого сенсу уможливлений для дослідників завдяки феноменологічній методології.

Дослідження літератури ХХІ століття закономірно вписується у межі, задані феноменологією. Твір, що є втіленням свідомості та суб'єктивності автора, героя і читача, становить особливий ментальний полілог, невлонима сутність якого, власне, і є його цінністю. Контекст сучасного літературознавчого дослідження звужується завдяки вибору конкретних проблемних координат: у цій роботі для аналізу обрані твори письменників різних національностей про дітей-підлітків. Окрім того, увага зосереджена на проблемно-критичній категорії радості, що тематизує дослідження.

Із феноменологічної перспективи розмежування тексту і твору полягає у його активності: «текст оживає тільки тоді, коли він реалізується, і крім того, ця реалізація в жодному разі не є залежною від індивідуальних рис читача – ця залежність зумовлюється різними зразками тексту» [2, с. 349]. Твір існує, коли його читають, проте власною екзистенцією він завдячує лише собі. Тягло-динамічна сутність, закладена потенційно у творі, дає йому змогу започаткувати власне незалежне буття, після чого йдеться про входження читача у твір. Феноменологічна незалежність твору про дитинство позначена його

здатністю динамізувати свідомість читача, а відтак і розгортати свою природу.

Необхідність інтерпретації з урахуванням феноменологічних засад полягає у множинності смислів, потенційно належних твору, та категоричному запереченню надання конкретного сенсу. Феноменологічний підхід забезпечує певну цілісність процесу інтерпретації створеного автором художнього світу твору про дитину в повісті «У дзеркалі, у загадці». Реципієнт Юстейна Гордера, прочитавши анотацію до книжки та налаштувавшись на історію останніх днів життя смертельно хворої дівчинки, з перших сторінок повісті почуває себе розгубленим, адже очікування суму й туги знівельовані на користь безмежної радості дівчинки від того, що вона чує запах різдвяної ялинки та відчайдушно мріє про лижі. Світлий настрій повісті обеззброює читача, який був готовим вкласти все своє пережите горе у трагічну скарбницю головної героїні.

Особливо самостійною та творчою якістю наділений читач у межах методу рецептивної естетики, яка своїм упровадженням та розвитком завдячує німецьким теоретикам літератури, засновникам Констанської школи критики Г.-Р. Яуссу та В. Ізеру. Опрацювання герменевтичних принципів Ф. Шлейєрмахера, феноменологічних засад Р. Інгардена постали спонукою для розшукування у творі імпліцитного читача як ідеальної структури, закладеної в інтенційності твору та призначеної для його правильного сприймання. Для дослідження особливостей «вбирання» читачем запропонованої автором художньої моделі принципово важливим є переконання, що фокус уваги зміщується з поля творчості у поле його рецепції. Читач літературного твору про дитину (дитинство) з погляду рецептивної естетики є особливо активним співтворцем, тим, хто не тільки заповнює «порожні» місця у творі (за У.Еко), а бере участь у продукуванні нового інтенційно наповненого твору та провокує створення нових смислових «лакун», котрі своєю чергою запускають новий виток спіралі.



У контексті проведеного дослідження ми звернулися до актуалізованої В.Ізером кореляції «текст–контекст–читач». Взаємодією літературного та позалітературного контекстів дослідник пояснює множинність, а інколи і суперечливість розумінь того самого літературного твору різними людьми у різні часи. Більше того, та ж людина, згідно із положеннями рецептивної поетики, інтерпретує той самий твір по-різному: життєвий досвід, особистісний горизонт, щоденні обставини, зміни характеру – все, що обрамлює людське життя упродовж певного часу, знаходить безумовне відображення у сприйманні, розумінні та тлумаченні літератури.

Для літературознавчого опрацювання сучасних творів про дітей (зокрема, Ю.Гордера, Дж.С.Фоера, А.Гавальди), методологію рецептивної поетики, на наш погляд, слід застосовувати з огляду на конкретизацію проблемності дослідження – втілення парадигми радості у фікційній площині творів про дітей. Принципи, задекларовані методологією, уможливають аргументованість думки про існування взаємозв'язку автора та читача за посередництва твору, адже реципієнт видається важливим інтенційним чинником авторського моделювання художнього світу, а також надає твору свободу, реалізуючи його інтерпретацію.

Процес значеннєвого розкодування твору зосереджений, зокрема, і на особистості читача, тому «внесення» читацького досвіду як ключового чинника в інтерпретацію літературного твору може бути представлене на матеріалі романів та повістей Ю.Гордера, Дж.С.Фоера та А.Гавальди. Скажімо, в романі «Помаранчева дівчинка» на досвід автора накладений досвід головних героїв – батька та сина – та досвід читача. Роман «Страшенно голосно і неймовірно близько» постає мозаїкою трагічних досвідів усіх героїв роману, а повість «35 кіло надії» ментально потребує читацького досвіду для вирішення категоричної екзистенційної проблеми (інакшості у реальному світі).

Важливою передумовою інтерпретації творів сучасних авторів є урахування того, що авторська (художня)

реальність є водночас і реальністю читача. З одного боку, це полегшує процес читання та аналізу, адже автор у свідомості реципієнта є йому близьким, і потенційно можна перепитати те, що незрозуміло, чи вступити в дискусію стосовно того, з чим складно погодитися. З другого боку, така часова близькість накладає на читача велику відповідальність у процесі інтерпретації: інтуїтивно читач прагне правильно зрозуміти сказане автором, «розшифрувати» закладене у творі «послання».

Метафоричні роздуми про стосунки автора та читача представив Л. Стерн, якому літературний твір нагадує «арену, де читач і автор беруть участь у грі уяви [...] літературний текст повинен бути задуманий так, щоб заангажувати уяву читача до процесу творення речей, що знаходяться поза ним, заради нього самого, заради читання, яке приємне тільки тоді, коли активне і творче» [2, с. 349-350]. Оскільки художній простір є втіленням майже недосяжної золотієї середини, потенційна інтерпретація читачем твору для автора та сама інтерпретація твору читачем роблять і автора, і реципієнта однаково відповідальними у процесі «творення», оскільки читання, згідно з представниками рецептивної естетики, є творенням нового тексту.

Погоджуємося, що «на зламі XIX–XX сторіччя ієрархічні контури в кореляції “автор-читач” ставали щораз розмитішими. Дедалі виразніше окреслювались контури тенденції до зміни ролей автора і читача: автор поступово позбувався функції скеровувати та контролювати процес читацького сприйняття і переходив до стратегії залучення читача до співтворчості в художньому процесі» [1, с. 30]. Письменники нового світогляду, чия доля та творчість припали на період «рольової» літературної невизначеності та термінологічної розмитості, апелюють до читацької свідомості, аби залучити її до активної взаємодії, найрізноманітнішими способами. Так, Ю. Гордер зробив читача учасником загадкової історії кохання людини, яка перед смертю написала «лист в майбуття» осиротілому синові (роман «Помаранчева дівчинка»), а також запросив

його в гості на останнє Різдво в житті тяжко хворої Сесілії Скутбю (повість «У дзеркалі, у загадці»). Дж. С. Фоер познайомив свого читача із «особливим» підлітком Оскаром, який втратив батька під час теракту (роман «Страшенно голосно і неймовірно близько»); А. Гавальда, ймовірно, нагадує своїм читачам про їхні злети та падіння, розповідаючи невеселу історію «боротьби зі школою» Грегуара Дюбоска (повість «35 кіло надії»).

Послугуючись поняттями «нормальної науки», перед відчуттям наукової революції та майже канонізованим статусом поняття парадигми, акцентуємо на тому, що напрям виокремлення та розуміння дитячої літератури як сталого літературного канону залежить від обраного дослідником підходу. У цьому контексті літературознавство завдячує науковим розвідкам болгарського літературознавця Маргарити Славової. Дослідниця констатує нерівноправне місце дитячої літератури «попелюшковою» метафорою та підсумовує головні вектори дослідження дитячої літератури: психологічний підхід реалізується у злитті природи твору та природи реципієнта-дитини, а також виокремлює особливу читацьку публіку (Дж. Крюсс), а культурологічний та соціальний підходи актуалізують «дитячий» простір цієї літератури [4, с. 8-13]. Попри те, що дитячу літературу розглядають із найрізноманітніших аспектів (з погляду рецептивної естетики – особливий діалог автора з читачем, феноменології – особливе «промовляння» тексту, герменевтики – своєрідна процесуальність пізнання), педагогічний компонент та педагогічний підхід постає ключовим для її розуміння та наукового тлумачення: «Принципова відмінність між дослідженнями дитячої літератури та загальним літературно-критичним дискурсом полягає в тому, що якщо “дорослу” літературу вивчали у її зв'язках з філософією, історією ідей та естетикою, дитячу літературу завжди відносили до виховання» [4, с. 7]. М. Славова звернулася до постаті Ж.-Ж. Руссо, який романом-трактатом «Еміль, або Про виховання» вперше наголосив на педагогічній складовій дитячої літератури, що

сьогодні частково ускладнює літературознавчий дискурс. Кореляція «дидактичне-художнє» реалізує естетичну тематику і проблематику крізь педагогічну призму, а дидактичний компонент дитячої літератури постає «втягуванням» читача-дитини у вирішення непосильних головному героєві проблем, апелюючи до «зрілості» та «досвідченості» читача.

**Висновки та перспективи подальшого дослідження.** Упродовж останніх у часі двох десятиліть сучасні письменники різних національностей та різних поколінь звертаються до проблеми дитинства, що, на нашу думку, засвідчує усвідомленість витіснення дитини на околиці суспільства, захопленого/поглинутого стрімким поступом у невизначеність. Незнання, як відомо, відштовхує дитину та лякає її, а приміряна роль маргінального персонажа не покидає впродовж усього життя. «Доросла» проблематика творів про дітей намагається, на наш погляд, зазирнути у найсокровенніші таємниці буття, оскільки, ймовірно, саме за допомогою постаті дитини автор здатен ступити у задзеркалля світу.

Герой-дитина у дитячій літературі репрезентований із необхідністю себе-впізнання читачем (також дитиною) з подальшими цілями психологічного, дидактичного, розвиваючого характеру. Натомість, персонаж юного віку в літературі, адресованій дорослому читачеві, відповідає, насамперед, філософсько-проблемному задуму автора: надати актуалізованій проблемі особливого емоційно-психологічного насичення та драматизму.

Таким чином, поетологічна парадигма радості в літературі про дитинство має істотні відмінні ознаки у творах «дорослої» та «дитячої» літератури. Передусім це смислові, світоглядні відмінності, які водночас проектують тотожну екзистенційну значущість. Проблема дитини та дитинства в художньому світі стає важливою проблемою як онтологічно-ціннісного осмислення, так і поетикального дослідження.

**Література:**

1. Зубрицька М. О. Homo legens : читання як соціокультурний феномен. Львів : Літопис, 2004. 352 с.
2. Ізер В. Процес читання : феноменологічне наближення. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів : Літопис, 2001. С. 349–366.
3. Літературознавчий словник-довідник / авт.-уклад. Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. Київ : ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
4. Славова М. Волшебное зеркало детства. Статті о детской литературе. ИПЦ «Киевский университет». Киев, 2002. 94 с.

**References:**

1. Zubrytska M. O. Homo legens : chytannia yak sotsiokulturnyi fenomen. Lviv : Litopys, 2004. 352 s.
2. Izer V. Protses chytannia : fenomenolohichne nablyzhennia. *Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky KhKh st.* Lviv : Litopys, 2001. S. 349–366.
3. Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk / avt.-uklad. R. Hromiak, Yu. Kovaliv ta in. Kyiv : VTs «Akademii», 1997. 752 s.
4. Slavova M. Volshebnoe zerkalo detstva. Staty o detskoj lyterature. YPTs «Kyevskiy unyversytet». Kyev, 2002. 94 s.

УДК 821.161.2.09

**О.П. Куца**

проф., д.філол. наук (м.Тернопіль)

DOI 10.25128/2617-3427 19.51.06

**Творчість Т. Шевченка у драгоманівській програмі  
«нового виду» українства**

*У статті розглянуто літературно-естетичну концепцію Драгоманова кінця 70-х – 80-х рр. ХІХ ст. крізь призму прочитання українськими культурними діячами його засадничої праці «Шевченко, українофіли й соціалізм». Простежено полемічний дискурс, який увиразнює тогочасну рецепцію програми Драгоманова «нового виду» українства. З'ясовано своєрідність його поглядів на творчість Шевченка, що стала вагомою складовою цієї програми і загалом драгоманівської історіософської концепції. Підсумовано, що відокремлення національних мотивів від політичних у названій праці призвело до надто вузького розуміння*

національного значення творів Шевченка. З'ясовано актуальність Франкових висловів стосовно значення трактату Драгоманова для розвитку українського шевченкознавства після драгоманівського періоду.

**Ключові слова:** Драгоманов, Шевченко, літературно-естетична концепція, трактат, національне начало, полемічне спрямування.

**Kutsa O. The creative work of T. Shevchenko in Drahomanov's program of "new type" of Ukrainian identity.** The article deals with Drahomanov's literary and aesthetic concept of the end of 70s-80s of the XIX century through the prism of reading of his fundamental work "Shevchenko, Ukrainophiles and socialism" by Ukrainian cultural figures. The polemic discourse has been traced which underlines the that time reception of Drahomanov's program of "new type" of Ukrainian identity. It is elucidated the peculiarity of his views on T. Shevchenko's creative work that has become the significant component of this program and Drahomanov's historiosophic concept in general. It has been summarized that the separation of national motives from the political ones in the mentioned work caused too narrow understanding of national importance of Shevchenko's works, although Drahomanov was the first who brilliantly indicated its equilibration of spiritual, moral and social beginning in poet's works. It has been ascertained the actuality of Franko's expressions as to the importance of Drahomanov's treatise for the development of Ukrainian Shevchenko studies of Post-Drahomanian period.

**Key words:** Drahomanov, Shevchenko, literary and aesthetic concept, treatise, national beginning, polemical direction.

**Постановка наукової проблеми.** У своїй програмі «нового виду» українства, виробленій наприкінці 70-х років XIX ст., Драгоманов вимагав ставити «тин» «пропащому часові» в історії української літератури – адже наставали «ліпші часи», коли б вона могла поборотись з російською. Праця «Шевченко, українофіли і соціалізм» (авторська дата 28 грудня 1878) — одна із найвищих віх цієї програми. У середовищі галицької молоді її сприйнято (вперше опублікована у «Громаді», 1879) як посягання на національну святиню, навіть прилюдне богохульство. Із рук

у руки ходив вірш «Вопльц.к. галицького народовця», який розпочинався рядками:

*Чули? З Женеви прийшли  
Дуже страшливі ірчи!  
Кажуть, татарин якийсь  
Геть Кобзаря покалічив.*

Ця праця і пізніше давала підстави трактувати її автора як антипода Шевченка, лакея Москви, який засудив поета «на громадську смерть» і «хотів в корені знищити Шевченкову традицію...» [2, с.43]. Парадокс полягав у тому, що саме слабші моменти у поглядах і дослідницькому методі критика чітко виявилися у розвідці про шанованого ним Шевченка.

Трактат Драгоманова мав виразне полемічне спрямування, спричинений публікаціями самої галицької преси. Наприклад, О.Партицький, автор книги «Провідні ідеї в письмах Шевченка» (1872), подав у редактованій ним «Газеті школьній» передрук листа-статті із «Руского Сіона» під назвою «Соціалісти на Русі». У редакційній примітці до передруку вказувалось на «загадочність» особи Драгоманова. Ця «загадочність» полягала у тому, що російський уряд, знаючи про соціалістичні переконання вченого, не вислав його у Сибір, як інших, а дозволив їхати у Галичину і розгортати небезпечну для Росії діяльність. Тут же висловлювалось припущення, що Драгоманов є або звичайним знаряддям боротьби з українством у руках російських шовіністів, або несвідомий шкідливості своїх дій. В обох випадках «чинність його небезпечна і для Руси шкідлива» [9, с.172]. Особи Драгоманова торкалися також антисоціалістичні статті «Правди». Автор однієї із них називав ученого лжепророком соціалізму, звинувачуючи у тому, що «засів... на горах чужих, де нема ніяких тюрем, щона його нібито вигідне життя та публікації, від яких нема користі, витрачаються народні гроші, і протиставляв йому Шевченка. Коли б, на думку автора статті, такі лжепророки, як Драгоманов, мали вплив на придніпрянську інтелігенцію, то галичани змушені були б розірвати із нею стосунки, а за фатальні наслідки такого розбрату несли б перед історією

відповідальність вони, лжепророки [13, с.464]. В усіх цих публікаціях найбільше обурювало Драгоманова те, що «лжепророків соціалізму», тобто найперше його, галичани «добивали» іменем і віршами Шевченка.

Полемічний гнів стимулювали також «противуукраїнські» статті, у яких ідеї Драгоманова, як тогочасного українофіла, протиставлялися ідеям Шевченкових творів, або ж творчість поета трактувалася у дусі висловлювань Белінського, тобто як переспіви народної поезії, яка живе тільки козацтвом і спогадами про нього. Так, у статті «Современноеукраинофильство»Z(М.Рігельмана) Шевченка різко відокремлено від таких «нігілістів» та «інтернаціоналістів», як автор праці «Література російська, великоруська, українська і галицька». У розвідці О.Мілюкова «Вопрос о малорусскойлитературе» творчість Шевченка інтерпретовано як поезію спогадів, відголосків старого життя, свідчення обмеженого світогляду, загалом таку, що «не є нічим новим» у літературі.

Звідси постає **мета статті**, чітко окреслена ще І. Франком: щоб глибше зрозуміти політико-публіцистичний трактат Драгоманова «Шевченко, українофіли і соціалізм», треба перенестися у часи 70-х рр. XIX ст. і вникнути в усі полемічні аспекти її написання.

Російські революціонери «хапалися» (І. Франко) за будь-які спроби, щоб так-сяк прив'язати свою пропаганду до живих народних традицій. Як практичного діяча для себе вони пробували використати і Шевченка. Франко зазначав, що при тій гарячковості та імпульсивності, з якою вівся тоді революційний рух у Росії, кожна така ілюзія могла завдати великої шкоди літературі. Це бачив Драгоманов. Тому безпосереднім приводом до написання статті «Шевченко, українофіли і соціалізм» стала гостра потреба заперечити С.Сіркові (Хв. Вовкові), авторові розвідки «Шевченко і його думки про громадське життя» («Громада», 1879, № 4). С.Сірко знаходив у творах поета вдячний матеріал для соціалістичної пропаганди серед українського селянства. Тим часом стаття Драгоманова, рішуче відхиливши ілюзії про соціалістичне спрямування поезії Шевченка, кидала



яскравий струмінь світла у хаос тодішнього життя і мала значення «як причинок до отвереження» (І.Франко), без якого і найблагородніші пориви пропали б марно. Вагомим приводом до її написання Франко вважав і надмірний культ Шевченка у Галичині: пророчий ореол поета, з одного боку, і несприйняття, навіть церковні прокляття — з другого. Драгоманов першим наважився вказати на шкідливість того, як напише згодом Франко, «надуживання» поезією Шевченка, яке нікого ні до чого не зобов'язувало. (Драгоманівські тези наприкінці 90-х рр. підтримав В.Самійленко у вірші «По Шевченку (На роковини)»). П.Филипович оцінював трактат Драгоманова не тільки як взірць наукового вивчення творчості письменника на тлі доби, а як спробу увиразнити Шевченків світогляд. Водночас Филипович вказав і на шкідливий вплив на шевченкознавство цієї студії, що знайшла своєрідне продовження у книзі А.Річицького «Шевченко в світлі епохи» (Берлін, 1923), у якій значно «поглиблено» помилкові тези Драгоманова. Шевченкознавець ХХ ст., на думку Филиповича, повинен був виходити із талановитої праці «Шевченко, українофіли і соціалізм», у якій йшлося про заперечення будь-яких культів і про погляд на Шевченка як на породження тогочасної доби й оточення, але «оточення це розглядати ширше і складніше, ніж уявляв Драгоманов» [10, с.17].

Драгоманов не заперечував величі таланту поета. Вже у перших рядках статті «Шевченко, українофіли і соціалізм» він писав, що «зовсім дивно, коли на його так часто оглядаються українці...» [4, с.327]. Важливо зазначити, що учений не мав тоді під руками більш-менш об'єктивного дослідження про творчість Шевченка. Поза його увагою залишався навіть «Журнал». В «Основі» були видрукувані лише уривки із нього. В опублікованих текстах творів поета Драгоманов знаходив помилки і самовільні правки видавців та редакторів. Наприклад, у львівському виданні «Кобзаря» (1867-1869) вірш «Ще не вмерла Україна» П.Чубинського приписано Шевченкові. Празьке видання «Кобзаря», поділене на цензурну і нецензурну частини, не

відтворювало еволюції поета. Об'єктивних матеріалів про особисте життя Шевченка також було мало. Драгоманов здебільшого посилався на суб'єктивні спогади М.Микешината О.Афанасьєва-Чужбинського. До речі, сам учений писав про додатки допразького «Кобзара» із спогадами І.Тургенєва, Я.Полонського, М.Костомарова, М.Микешина не тільки як про зайві, а й шкідливі, оскільки вони відвертали увагу від об'єктивного погляду на твори Шевченка: в російській критиці ці спогади оцінювали як «щось основне». Саме унаслідок цих спогадів празьке видання стало «прилагоджуванням... до російських казньонних порядків»[4, С.343]. Тому Франко зауважував у передмові до праці «Шевченко, українофіли і соціалізм», що Драгоманов не міг дати правильного висвітлення творчості Шевченка.

Одним із найбільш «задирливих» поставало питання освіченості українського поета. Драгоманов, для якого найважливішим критерієм було наукове підґрунтя будь-якої справи, недооцінював Шевченкову освіту. Найпершим «мірилом» освіченості у його розумінні було «європейство», тобто «думки про волю». Якщо ці думки, міркував Драгоманов, і були притаманні українському «всеслов'янству», то вони більш «природні», ніж узяті з європейської науки. Члени Кирило-Мефодіївського братства, а з ними і Шевченко, на думку Драгоманова, не могли йти в ногу з європейством уже тому, що були обплутані «ниткою», яка постійно вела їх назад. Цією ниткою він вважав Христову віру і Святе Письмо. Учений не осягнув філософського осмислення буття у Христовому вченні, не погоджувався із першочерговістю волі Божої перед людськими бажаннями. Христове вчення, на його думку, стало причиною аполітизму українців, найперше П.Куліша.

Драгоманов не помилявся, що Шевченко був «біблейщик». Також розумів, що віра в Бога аж ніяк не поєднувалася у його творах з пасивністю. Але як політичний письменник, що хотів бачити революційність у практичній діяльності, він недобачав революційності у національному

змісті творів Шевченка. Загалом навколо проблем освіченості і релігійності поета у праці «Шевченко, українофіли і соціалізм» учений припустився цілого ряду непослідовних і суперечливих суджень. Твердження про брак систематичної науки у Шевченка не поєднувалися із багатьма наведеними самим же Драгомановим фактами. Так, за його словами, члени Кирило-Мефодіївського братства дихали «високим духом»; поет бачив «багато світу»; жив серед освічених людей Петербурга; покинув, вивчивши історію України, «поверхове козаколюбство»; спілкувався під час приїзду в Україну не тільки з людьми університетського кола, а й з багатим панством, яке читало європейську літературу тощо. До цих фактів належить наведене Драгомановим в аналізованій праці свідчення Афанасьєва-Чужбинського про постійне прагнення Шевченка до самоосвіти і про його глибокі студії наукової літератури у Києві. Стосовно «європейського демократизму» Шевченка, то Драгоманов міг говорити про ставлення поета до освітніх проблем народу, знаючи про «Букварьюжнорусский» (учений не зараховував книжку до великих діл також через релігійне спрямування), але не знав про серйозні його наміри систематизувати працю у цьому напрямі. Загалом учений помилково писав про незнання Шевченком західноєвропейських політичних течій.

У перші роки після заслання поета ідея національного єднання, найвиразніше заявлена у поемі «І мертвим, і живим...», єдналася у його творчості з ідеєю соціальної революції. У творах цього періоду відбилися настрої, що панували у Росії наприкінці 50-х рр., зокрема ідеї санкт-петербурзьких революціонерів-радикалів та герценівського «Колокола», часто згадуваного у «Журналі» поета. Сучасний дослідник останнього періоду творчості Шевченка Ю.Шевельов на основі текстологічного аналізу аргументував, що відмежування поета від цих ідей у 1860 р. не було чимось абсолютно новим, а звичайною відмовою від чужих впливів. Поет «переборов комплекс російського революційного радикалізму О.Герцена і його послідовників» [14, с.106]. Отже, не незнання

західноєвропейських ідей, як читаємо у праці «Шевченко, українофіли і соціалізм», а свідоме переборювання їх. Важливо, що Драгоманов зауважив зміну ідейно-світоглядного спрямування творів Шевченка у 1860, алеу його розумінні це був регрес: Шевченкова творчість останнього періоду зберегла єдину «ясну думку» від попередніх етапів – ненависть до царства, але і її інтерпретовано на основі «біблейства». Це було для Драгоманова антиєвропейством, адже Шевченко так і «не зміг вибитись» із «біблейства».

Драгоманов один із перших в українському літературознавстві окреслив творчу еволюцію Шевченка, яка заперечувала його попередні тези про вузькість світогляду поета. Учений констатував, що за громадськими поглядами Шевченко належав до «найчервоніших» і «червоним» був уже у 1843-1844 рр. Тому й сам дивувався, як поет без європейської освіти «став таким». Національного в еволюції Шевченка Драгоманов не відкидав, але розумів його надто вузько — як найнижчий етап. Національні мотиви він відокремлював від політичних. Так, на першому етапі творчої еволюції Драгоманов трактував Шевченка тільки як прихильника своєї «країни, породи, мови». Серед тогочасних його творів дослідник виділив «На вічну пам'ять Котляревському», де цілком правильно прочитував піднесення значення рідного слова до загальнонаціональної сили, якою українці «поборються з москалями». У «Чигирині» (вірш «Чигрине, Чигрине») рідне слово, простежував критик, набуло уже політичного значення, бо з нього, може, «виростуть ножі». Проте бажаної для Драгоманова «ясності» цей мотив набув лише у «Сні», бо у поемі «просто», тобто ясно і чітко, звучав виступ проти московсько-петербурзьких царів.

Простежуючи творчий поступ Шевченка, учений одночасно намагався збагнути його потаємні живодайні джерела. Якщо при поверховому аналізі деякі критики інколи вважали ранню поезію Шевченка наслідуванням народної творчості, то Драгоманов ні разу не дорікнув поетові у переспівах чи етнографізмі. Але й не міг також

осягнути взаємопроникнення національної самосвідомості українців і художнього світу Шевченка. Тому ймовірним виглядало для нього, що у період до першого видання «Кобзаря» (1840) Шевченка підбили писати по-українськи земляки, у яких поет «знайшов» твори І.Котляревського, Г.Квітки, «Історію Малої Росії» Д.Бантиша-Каменського. Ці твори, мовляв, і «підновили» дитячі спогади та розповіді про старовину [4, С.365]. Спрощеність подібних тлумачень очевидна. Бо уже в перших історичних поемах, зокрема «Тарасова ніч», «До Основ'яненка», «Іван Підкова», «Гайдамаки», заговорила тисячолітня «країна, виливши вікові болі свого народу. Поет оспівував не просто українське минуле, а саме ті події, які вражали сучасників героїзмом і драматизмом.

На наступному етапі творчої еволюції Шевченка (період між 1840 і 1844 рр.) Драгоманов віднаходив прямий вплив автономізму та козацького республіканізму «Історії русів», а також Біблії. Очевидно, дослідник і не намагався відшукати в образному світовідчутті Шевченкового ліричного героя ні конкретних історичних асоціацій, ні таких же конкретних ландшафтно-етнографічних особливостей «країни», ні художнього відтворення соціально-психологічних, моральних і тим більше релігійних взаємин між українцями. У творах 1844-1845 рр. він прочитував «цілі пласти», які Шевченко просто «брав» із «Історії русів». Зокрема ідея українського сепаратизму, що був «зовсім такий», як в «Історії русів», за визначенням Драгоманова, пронизувала творчість 1845 р. («Великий льох», «Розрита могила», «Кавказ»). Але дослідник не міг не помітити, що у творах Шевченка немає однозначної причинової залежності морально-естетичних якостей людини від її соціального становища, а ідея національного єднання також не руйнується художнім відтворенням відмінностей між людьми різних верств. Тому підкреслив, що хоча Шевченків сепаратизм «зовсім такий», як і «Історії русів», але відмінною рисою його є те, що він «усе зло» «виводить од чужих, од москаля» [4, с.366]. Наскрізна ідея Шевченкових творів, тобто першочерговість

національного визволення, від якого залежить соціальна воля особистості і народу, у програмі Драгоманова відсунута на другий план. Це особливо підкреслював М.Павлик, порівнюючи роль двох видатних людей у прогресивному поступі країни. Учень і прихильник Драгоманова бачив «одну річ» у Шевченка, що не дозволяла стати Драгоманову з ним «на рівні», навіть справляла враження «повного противенства» між ними: поезії Шевченка «заспокоюють одну велику народну потребу... — потребу національної самосвідомості», втілюють «могуче національне почуття..., виражене живим змістом життя найширших верств нашої нації...» [6, с.1-2].

Звідси зрозуміло, чому Драгоманов, який наполягав на першочерговості питання політичної волі у Росії, уникав глибшого аналізу поеми «І мертвим, і живим...» — у творі найширше заявлена ідея національного єднання українців. Він непогоджувався з тими, хто вважав її за «сік» поетової творчості. Правда, значно виразніші, хоча також не позбавлені суперечностей висловлювання ученого про цей твір і творчість Шевченка загалом знаходимо у 70-х рр. Так, у листах до І.Рудченка Драгоманов писав, що Шевченко — як основоположник національно-патріотичного напрямку в українській літературі, а не соціального — виявився «губителем» її подальшого розвитку. І.Рудченко переконливо відкидав тоді цюнеоб'єктивну драгоманівську тезу: Шевченко у своїх творах порушив національні, історичі проблеми, які широко захоплювали і проблеми соціальні. Тому звинувачування Шевченка у гальмуванні розвитку української літератури видаються дивними і необґрунтованими [5]. По-іншому висловився Драгоманов про Шевченка у листі до М.Бучинського – як про співця волі, поета гуманності, поета, що хоче втілити його народні ідеали «правди, науки, щастя сім'ї (рай його). Він і волі хоче, щоб цей ідеал забезпечити, він гнівом палає на ворогів народу, — за те, що розоряють цей рай; але як тільки й свої перейшли у неправду, Шевченко не йде за ними...» [7, с.100]. У праці «Шевченко, українофіли і соціалізм» маємо лише побіжні висловлювання про поему «І мертвим, і живим...».

Шевченко, на думку критика, оголив тут своє ставлення до європейської науки, бо сердився на «поевропейзованих» панів-«безбожників». Вислів «своя мудрість» Драгоманов також розумів надто прямолінійно – як несприйняття європейської цивілізації. Шевченкове «Нема на світі України. Немає другого Дніпра» прочитував і трактував як «исключительность», де поет явно ставить «одну породу» значно вище інших (ця остання теза мала завдання перекреслити аргументи С.Сірка про соціалістичні ідеї Шевченка, адже соціалістичні програми не могли прощати «исключительности»). Тому цей твір «не такий мудрий», яким його вважають. Попри це Драгоманов ввів «І мертвим, і живим...» у контекст творчої еволюції поета, оскільки в ньому, на його погляд, викрито вихвалання українців минулою славою козаччини і гетьманщини, чим Шевченко «підрізав» сепаратизм. Хоча у «Заповіті» Драгоманов прочитував «ясний» і «простий» заклик виключно до волі «національної й державної», волі «своєї породи». Важливо підкреслити, що полемічними завданнями критик досить глибоко проникав в ідейно-естетичний зміст творів Шевченка. Він, наприклад, не тільки точно сформулював ідейне спрямування «Заповіту», а, заглибившись у «дух і склад» твору, відчув його спорідненість саме із творами 1845, разом із поезіями, написаними у 1846.

Помітною віхою у творчій еволюції Шевченка Драгоманов вважав поезії 1846-1847 рр., коли поет заглибився у боротьбу низового запорозтва, що не тільки виступило проти московської неволі, а й проти владного панства. У творах цього часу («Гори мої високії», «За байраком байрак») Драгоманов виявляв Шевченків «незвичайний нюх». Загалом драгоманівські підсумки аналізу творчості поета були хибні і дразливі: із них випливало, що провідної ідеї українцям Шевченко не дав, бо і «сам тієї думки не мав». Таким чином, у Шевченковій візії майбутнього Драгоманов не знаходив конкретних шляхів його осягнення. Хоча насправді «провідна ідея», якої так домагався дослідник, пронизувала уже поему «Гайдамаки».

Як відомо, Шевченка приваблював республіканізм Дж. Вашингтона. Йому не могли бути невідомі українські зразки такого республіканізму з часів Запорізької Січі і конституції Пилипа Орлика. Оскільки думки Драгоманова із аналізованої праці набули поширення у літературознавстві, то С. Смаль-Стоцький зауважував: висновки про негативне ставлення Шевченка до минулого України, до гетьманщини, замість його колишнього нібито безкритичного-романтичного захоплення тією старовиною, і про таке ж критично-негативно ставлення до Заходу були «страшним непорозумінням». Стосовно вживання у поемі «І мертвим, і живим...» слів «німець», «німецький», «Німецька земля», то вони, на думку С. Смалья-Стоцького, аж ніяк не свідчили про уподібнення поглядів Шевченка і московських слов'янофілів, а вжиті у значенні «чужий», «чужинець». Трактувати ці слова як синоніми до поняття «Західна Європа» безпідставно, цьому суперечать дійсні факти, за якими на Захід Європи, поза межі Росії, «не дуже так загально перли земляки за своєю освітою, за вищою культурою» [8, с.24]. Помилка Драгоманова в уподібненні Шевченкових ідей з ідеями російських слов'янофілів очевидна — адже поет викрив у поемі «І мертвим, і живим...» якраз тих слов'янофілів, які нехтували національними цінностями, найперше мовою.

Слов'янська федерація для Шевченка, як і для інших членів Кирило-Мефодіївського братства, була однією із форм державного об'єднання, що допомогло б народу здобути політичну незалежність. Але це об'єднання мусило б відбуватись тільки на демократичній основі. Для цього поет оголював у поемах деякі факти, загострював увагу на складних моментах української історії, що здавалось Драгоманову відступом від реалізму, «речами зовсім не дійсними». С. Смаль-Стоцький відкидав подібні твердження, підкреслюючи, що Шевченко уже в перших своїх поемах не просто оспівував минуле України під загальним впливом поширеного тоді романтизму – в оспівуванні цього минулого дух поета був завжди звернений до реального життя. За словами Смалья-Стоцького, поема Шевченка «І мертвим, і живим...» постала уже синтезом попередніх думок



про визволення України, національно-культурною, соціальною і політичною програмою українців, у якій «зовсім виразно визначена мета, політичний ідеал, означені зовсім певні завдання і подані засоби для здійснення ідеалу» [8, с. 34].

Та чи не найважливішим для подальшого розвитку наукового шевченкознавства стало заперечення тези про загальнодоступність творів Шевченка, тези, яка на довгі десятиріччя стала «мовби якоюсь аксіомою» (Грінченко). Суттєвим доповненням праці «Шевченко, українофіли і соціалізм» тут треба розглядати полеміку Драгоманова («Уваги впорядника») із С.Сірком (Хв. Вовком). Драгоманов першим заперечив С.Сіркові вже усталені тоді погляди про приналежність українського поета до таких, які є виразниками «народних, мужичих» інтересів, у творах яких «цілком вилився» мужицький світогляд» [3, с.96]. За цією справжньою, «мужичою» народністю Шевченко міг належати до того ряду народних поетів, у якому були Р.Бернс, Томас Гуд, А.Шеньє, Г.Лонгфелло. Вимогливий у слововживанні, особливо термінів, Драгоманов писав в «Увагах впорядника», що класифікація С.Сірка не відповідає істині, бо слова «народ», «народний» у європейців мають різне значення.

Саме визначення «мужичий письменник» було неприйнятним для Драгоманова. Бо «що ж то значить письменник мужичий? — запитував він вже у праці «Шевченко, українофіли і соціалізм». — Чи той, хто пише за мужиків, чи про мужиків, чи для мужиків, чи те, й друге, й третє вкупі?» [4, с.355]. І міркував так: по-перше, Шевченкові твори аж ніяк не подібні до народних; по-друге, Шевченко, як і кожний письменник, найперше писав для рівних собі (крім книг для початкової освіти); по-третє, свідченням того, що Шевченко призначав твори не «для мужиків», було їх політичне та громадське спрямування. Античні, біблійні, історичні картини, кількість незрозумілих та недоступних для народногосприйняття слів, літературна та мистецька школа Шевченка суперечать трактуванню народності у

традиційному розумінні тематика неполітичних його творів справді близька і простому народові.

Власне до наукової інтерпретації Шевченка як національного поета Драгоманов підходив безпосередньо, але на перешкоді, крім недооцінки національної своєрідності української літератури, було ще і його помилкове враження про «исключительность» Шевченка. А коли національні поети, полемізував Драгоманов, виявлятимуть вороже ставлення до сусідніх народів, важко буде справдитись бажанню, «щоб усі слов'яни стали добрими братами».

Полеміка, спричинена цілим рядом дратівливих положень із дослідження Драгоманова «Шевченко, українофілія соціалізм», тривала аж до 30-х рр. ХХ ст. Вчені, щоб з'ясувати деякі драгоманівські тези, мали пізніше добру наукову базу, насамперед Франкові шевченкознавчі студії. Франко уже на початку 80-х рр. спростував драгоманівські докори українським письменникам у «плаксивому романтизмі» (З огляду на вимоги Драгоманова, Франко обрав тему для своєї докторської дисертації – «Політична поезія Шевченка». У процесі консультування на деякі запитання із галузі шевченкознавства Драгоманову треба було Франкові «відповідати дисертацією»). Стосовно тверджень Драгоманова про аполітизм української літератури та відсутність політичної програми у Шевченка, то полеміка з ученим на поверхні у статті Франка «Темнецарство», хоч імені опонента Франко тоді не називав. Він недвозначно наголошував, що «досі великоруська література не має того, що називається політичною поезією» [12, с.139]. Цитуванням слів історика і політика Стародавнього Риму Тацита, праці якого глибоко студіював Драгоманов, Франко делікатно натякав на нереальність драгоманівських вимог творити політичну літературу у «нікчемно-жорсткі часи» панування новочасного російського Нерона. Однак саме українська література дала перші зразки політичної поезії у Росії, саме українець Шевченко у поемах «Сон» та «Кавказ» вказав поетам дорогу до політичної поезії, а майбутнім політикам – дорогу до

політики. Франко не погоджувався із тлумаченням Шевченкових «думок про волю» у праці «Шевченко, українофіли і соціалізм». Якщо у названому дослідженні Драгоманова вони інтерпретовані як «більш природні», ніж узяті з європейської науки, то Франко майже категорично заперечив цю тезу. Бо ізольованість українського поета від політичного і громадського життя Петербурга, де він тоді жив, як твердив Франко, була неможливою. Отже, Шевченкове ознайомлення із прогресивним європейством також безсумнівне. У руслі новоєвропейського політичного руху і того ж європейського «звороту до реалізму» Франко простежував дві«струї» поетової творчості – «правдивий український патріотизм», а не формальний націоналізм, як це виглядало Драгоманову, та намагання відтворювати життя українського народу у правдивих образах. Ці дві «струї» мали спільну течію і спільне дно – політичне спрямування, протест проти погані сучасного ладу». Але протест Шевченка, як підкреслював Франко, впливав не з позиції «виключного українства», а «покривдженої людськості», хоча народилися поеми «Сон» і «Кавказ» у болях за Україну. Незважаючи на виразне політичне спрямування названих поем, Франко застерігав від поцінування їх саме за політичне значення, тобто за реальний зміст. Ці поеми – художні твори, «переважно ліричні», і оцінювати їх треба «мірою вилитого в них високогуманного чуття» [15, с.138].

**Висновки.** У середині 80-х рр. Драгоманов переглянув свої погляди на творчість Шевченка. У листі до Франка він назвав цей період найбільш вдалим часом поставити поетове слово «на сторожі хоч коло молодих людей», якщо старше покоління не змогло виконати його заповітів. Драгоманову «не переставало боліти», що ні в Україні, ні за кордоном не знали «настоящего» Шевченка. Він вирішив на власний «страх і риск» довести справу до кінця»: видати у вирішальний момент для української нації третій випуск «Політичних пісень» і 500 примірників повного, не «кастрованого» «Кобзаря» хоча б навіть на випрошені у матері гроші від продажу хутора (зреалізувати ці плани так

не вдалось). Всюди у світі мусили знати «спеціальні політичні думки» українського народу і про що думав «найліпший» український письменник. Після видання цих «національних речей» він планував піти у відставку – виїхати у «чужу» Америку, бо у Європі без служби Україні міг би «або зійти з ума, або втопитись».

Відмова старогромадівців від повного безцензурного «Кобзаря» прикро вразила Драгоманова. Образа виплеснула, як це майже завжди бувало, у наступних літературних дискусіях. Знаючи про величезний пієтет Грінченка до «національного пророка», Драгоманов не обминув кинути «дрібку квасу» у свої «Листи на Наддніпрянську Україну». Парадоксально, але найенергійніший популяризатор Шевченка в Європі тепер не визнавав його за «викінченого поета образованої громади». Рідними для українців мусили залишатись Пушкін та Лермонтов. Про російськомовні твори Шевченка писав як про доказ «відповіднішої для українського поета російської мови». Найдрозливіші тези із задириливої студії Драгоманова «Шевченко, українофіли і соціалізм» на початку 90-х рр. перейшли у відкриту полеміку з Грінченком. Все-таки трактатом «Шевченко, українофіли і соціалізм», як підсумовував Франко, вчений досягнув поставленої мети – розворушив критичну думку до наукового вивчення Шевченкової спадщини. У цьому «хвилевому», полемічному виступі Шевченко постав не основним, а радше «побічним предметом». І хоча Драгоманов виступив насамперед «не літературним», а «громадським» критиком, його праця стала «окрасою» (І.Франко) української літературної критики.

### **Література:**

1. Архів Михайла Драгоманова. Т. 1 : Листування Київської старої громади з М. Драгомановим (1870-1895 рр.). Варшава: Друк. Наук. т-ва ім. Шевченка, 1937. 450 с.

2. Донцов Д. Дві літератури нашої доби. Львів: Просвіта, 1991. 296 с.

3. Драгоманов М. Уваги впорядника. *Громада: українська збірка*. № 4. Женева, 1879. С. 96-99.

4. Драгоманов М. Шевченко, українофіли й соціалізм. *Драгоманов М. П. Вибране*. К.: Либідь, 1991. С. 327-429.

5. Лотоцький О. До світогляду старого українофільства: З листування І. Я. Рудченка-Білика з М. П. Драгомановим. Варшава, 1938. Т. 1. С. 36-58.

6. Михайло Драгоманів і єгороля в розвою України / написав і видав М. Павлик. Львів, З «Друкарні Уділової», 1907. 91 с.

7. Переписка Михайла Драгоманова з Мелітоном Бучинським, 1871-1877. Зладив М. Павлик. Львів: Накладом Наук. Т-ва ім. Шевченка, 1910. 353 с.

8. Смаль-Стоцький С. Причинки до зрозуміння Шевченкових поем. Прага: Друк державної друкарні в Празі, 1929. 48 с.

9. Соціалісти на Русі. *Газета школьна*. 1876. Ч. 20. С. 172.

10. Филипович П. До студювання Шевченка та його доби. *Шевченко та його доба: Збірник І*. 1925. С. 7-37.

11. Франко І. Передне слово. *Драгоманов М. Шевченко, українофіли й соціалізм. Друге вид. З передмовою І. Франка*. Львів: Наклад Укр.-руської видавничої спілки, 1906. С. I-XI.

12. Франко І. Темне царство. *Франко І. Зібр. творів: У 50 т*. Київ: Наукова думка, 1980. Т.26. С. 131-152.

13. Чорногора Федір [Танячкевич Д.]. Лжепророки. *Правда (Львів)*. 1877. Ч. 12. С. 462-464.

14. Шевельов Ю. 1860 рік у творчості Тараса Шевченка. *Записки товариства імені Шевченка*. Т. ССXXIV: Праці філологічної секції. Львів, 1992. С. 89-106.

#### References:

1. Arkhiv Mykhaila Drahomanova. T. 1 : Lystuvannia Kyivskoi staroi hromady z M. Drahomanovym (1870-1895 rr.). Varshava: Druk. Nauk. t-va im. Shevchenka, 1937. 450 s.

2. Dontsov D. Dvi literatury nashoi doby. Lviv: Prosvita, 1991. 296 s.

3. Drahomanov M. Uvahy vporiadnyka. Hromada: ukrainska zbirka. # 4. Zheneva, 1879. S. 96-99.

4. Drahomanov M. Shevchenko, ukrainofily y sotsializm. Drahomanov M. P. Vybrane. K.: Lybid, 1991. S. 327-429.

5. Lototskyi O. Do svitohliadu staroho ukrainofilstva: Z lystuvannia I. Ya. Rudchenka-Bilyka z M. P. Drahomanovym. Varshava, 1938. T. 1. S. 36-58.

6. Mykhailo Drahomaniv i yehorolia v rozvoiu Ukrainy / napysav i vydav M. Pavlyk. Lviv, Z «Drukarni Udilovoi», 1907. 91 s.

7. Perepyska Mykhaila Drahomanova z MelitonBuchynskym, 1871-1877. Zladyv M. Pavlyk. Lviv: Nakladom Nauk. T-va im. Shevchenka, 1910. 353 c.

8. Smal-Stotskyi S. Prychynky do zrozuminnia Shevchenkovykh poem. Praha: Druk derzhavnoi drukarni v Prazi, 1929. 48 c.

9. Sotsialisty na Rusy. Hazeta shkolna. 1876. Ch. 20. S. 172.

10. Fylypovych P. Do studiuvannia Shevchenka ta yoho doby. Shevchenko ta yoho doba: Zbirnyk I. 1925. S. 7-37.

11. Franko I. Perednie slovo. Drahomanov M. Shevchenko, ukrainofily y sotsializm. Druhe vyd. Z peredmovoio I. Franka. Lviv: Naklad Ukr.-ruskoi vydavnychoi spilky, 1906. S. I-XI.

12. Franko I. Temne tsarstvo. Franko I. Zibr. tvoriv: U 50 t. Kyiv: Naukova dumka, 1980. T.26. S. 131-152.

13. Chornohora Fedir [Taniachkevych D.]. Lzheproroky. Pravda (Lviv). 1877. Ch. 12. S. 462-464.

14. Shevelov Yu. 1860 rik u tvorchosti Tarasa Shevchenka. Zapysky tovarystva imeni Shevchenka. T. CCXXIV: Pratsi filolohichnoi sektsii. Lviv, 1992. S. 89-106.

УДК821.161.2.-1.09(081) І.Франко

**Лариса Куца**

доц., к. філол. н. (м. Тернопіль)

DOI 10.25128/2617-3427 19.51.07

### **Синтез душевного і пейзажного «плєнеризму» у збірці Івана Франка «Із днів журби»**

*У статті запропоновано розгляд поезій Франка періоду «днів журби» крізь призму імпресіоністських художніх прийомів. Розглянуто новаторство поета у способах передачі індивідуальних настроїв, миттєвих станів, швидкоплинних моментів. Простежено, що твори із настроєвими враженнями переважають у циклі «В плен-єрі», а у комплексі відчутті в ліричного суб'єкта домінують півтони. Акцентовано на майстерності відтворення колористичної мінливості світу. З'ясовано художню трансформацію в науково-філософських орієнтаціях Франка, синкретизм художнього та елементів наукового мислення з виразною художньою домінантою. Підсумовано, що авторські імпресіоністично-філософські прийоми не ілюструють абсолютної*

приналежності Франка до імпресіонізму, а є здебільшого засобами імпресіоністичності, що завжди була властивою великим митцям.

**Ключові слова:** Франко, імпресіонізм, імпресіоністичність, пейзаж, ліричний суб'єкт, ліричний герой, настрої, враження.

***Kutsa L. The synthesis of soulful and landscape “plein-airism” in Ivan Franko’s collection “From the days of sorrow”.***

*The article offers a review of Franko’s poetry of “the days of sorrow” period through the prism of impressionistic artistic techniques. It is considered the poet’s innovation in the ways of rendering the individual moods, instantaneous state, fleeting moments. It is traced that the works with the mood impressions prevail in the cycle “In plein air”, and semitones dominate in the complex of sensations of lyrical subject. Attention is drawn on mastery of coloristic reproduction and variability of the world. It is elucidated the artistic transformation in Franko’s scientific and philosophical orientations, syncretism of the artistic and the elements of scientific thinking with a clear artistic dominating idea. It is summarized that the author’s impressionistic and philosophical techniques don’t illustrate the absolute affiliation with impressionism, but they are mainly the means of impressionisticism that was always peculiar to the great artists.*

**Key words:** *Franko, impressionism, impressionisticism, landscape, lyrical subject, lyrical hero, moods, impressions.*

**Постановка наукової проблеми.** Дослідники уже неодноразово окреслювали місце поетичної збірки «Із днів журби» як «особливої» у Франковій творчості, акцентуючи на поглибленні філософських мотивів, що торкаються різних аспектів людського буття, природи художньої творчості, «психології спомину» (З. Гузар). Поезія «днів журби» стала помітною віхою не тільки у творчості самого автора, але й на етапі формування нової поетичної традиції в українській літературі. Дослідницьке зацікавлення завжди викликав часовий вимір збірки – між виявом філософського спокою та сильного «чуття» у «Моєму Ізмарagdі», з одного боку, та національно-універсальним «Мойсеєм» – з другого. Звернення І. Франка останнього періоду творчості до художніх прийомів «нового» не знаменувало різкого відходу від реалізму. Але час загострених соціальних і політичних конфліктів породжував

«непогамований розпач, для якого в реалізмі не вистачило фарб...» [1, с.120]. У творчості І.Франка цього періоду найвиразніше представлена «напружена взаємодія художніх стилів і структур...» [4, с.352]. Учені констатували тяжіння пізнього Франка-поета до глибокого індивідуалізму (М. Євшан), імпресіонізму (Ю. Бойко), неоромантизму (Ю. Шерех). Філософська врівноваженість, рефлексування культурно-історичних і світових надбань, «літературність» на змістовому і формальному рівнях, висока техніка вірша – все це характеризує еволюцію Франка у напрямі до неокласицизму як складного синтезу символізму, неоромантизму і неореалізму.

**Мета статті** – простежити поетичну імпресію Івана Франка у поезіях збірки «Із днів журби»; виявити взаємодію художніх стилів і структур як рису індивідуального стилю автора; дослідити новаторство Франка-поета у способах передачі індивідуальних вражень і настроїв.

**Виклад основного матеріалу.** М. Рудницький зазначав, що І. Франко «перший показав нашим поетам, що темою поезії може бути все: перелетне змислове вражіння, суспільна подія буденщини, або літературний мотив, використаний уже іншими [6, с.172]. У викладі зазначеної у заголовку статті теми не можемо оминати того факту, що І. Франко гостро критикував Остапа Луцького (збірка «В такіхвилі») за відхід від «життєвих тем», за «сірий колорит» творів, за те, що в цього поета-модерніста «поголовна річ тони, кольори і настрої». Але це не означало, що він не приймав нових в українській літературі тенденцій, бо у рецензії на збірку О. Олесь «З журбою радість обнялась» висловився проти «заснування фразою, шаблоном» «живого враження», яке у поетичній творчості має виявлятися «сильніше», змальовуватися «пластичніше». І. Франко-критик вітав тоді «моментальні» настрої у бездоганних щодо форми деяких віршах О. Олесь, критикуючи одночасно нівелювання цих настроїв «картинками сучасної російської боротьби, трактованими так само загально, як і поетичні картини природи» [11, с.224].



Констатуючи новаторство І. Франка-поета у способі передачі індивідуальних настроїв, свіжість лірико-філософського відкриття у людській душі «гармонії, і вічності, і безмежності, і всіх рожевих блисків ідеалу», що виявлялися у поезіях збірки «Із днів журби», не можемо, звичайно, говорити про якийсь абсолютний вплив імпресіонізму на художню манеру автора цієї збірки. Бо навіть французькі імпресіоністи, що оголосили своїм гаслом – «наймудріший учитель – природа», не стали першовідкривачами цієї істини. Враження від сприймання природи, що було для імпресіоністів найголовнішим, найхарактернішим, найсуттєвішим, це так само один із засобів для майже усіх великих поетів у світовій літературі. Гете, наприклад, значно раніше від імпресіоністів використовував колористичні прийоми для художнього вираження душевних конфліктів і незбагнених законів природи. Його Фауст, захоплено спостерігаючи за водоспадом, у бризках якого «розлогою дугою веселка грає змінно-переливна», доходить висновку, «що все життя – лиш відсвіт кольоровий».

«Кольоровим відсвітом» вирізняється у збірці «Із днів журби» цикл «В плен-ері», у якому «різномірність і різнотонність моментів, з яких складається людське життя, уподібнюється методу імпресіоністського «плєнеризму» [4, с. 353]. Хоча твори настроєвого враження простежуємо і в попередніх циклах збірки «Із днів журби». Так, деяким імпресіоністичним світосприйняттям позначена поезія «Безсилля, ах! Яка страшная мука!..» із першого циклу під однойменною назвою. Нова художня позиція тут заявлена у переломний моменті із життя ліричного героя, коли його дух, зазнавши найвищих злетів особистого щастя, інтелекту і художньої уяви, чахне «серед зневіри й глуму». Наділений витонченим сприйняттям світу, ліричний герой живе у передчутті нещастя, хоча «чуття ще в серці полум'ям горять». Сильне вольове начало передчасно його зраджує, воля стає «безрукою». Для передачі процесуальності внутрішнього стану героя у поезії застосовується традиційний для імпресіонізму композиційний прийом

протиставлення двох уявних планів природи. Щасливого у коханні ліричного героя-поета багата художня фантазія винесла «на гору»,

*«... де повно світла, барви,  
і запаху, і співу пташенят,  
і стрекоту сверщків, потоків шуму»* [10, с.12].

Раптово мерехтіння барв, звуків, запахів змінюється картиною натуралістичного імпресіонізму, де

*«... гниль, погані лярви,  
де душно, мрячно, пута, знай, дзвенять...»* [10, с.12].

І в картині «світла», і в картині «гнилі», і в комплексі відчуттів ліричного героя із психічно-вольової сфери немає традиційної повноти зображення, є лише імпресіоністські півтони. Колористичну мінливість світу (світ «змінився з рожевого на чорний»), відтворені імпресіоністичними засобами настроєві картини і загалом образність у ключі М. Коцюбинського дослідники уже простежували в циклі «Спомини» названої збірки.

Поетичний імпресіоністський цикл «В плен-ері» відкривається лірико-філософським монологом-зверненням до «мами-природи». У ньому відбито зміни в науково-філософських орієнтаціях Франкової доби. Важливо, що написанню циклу поезій передував переклад третього акту другої частини «Фауста» Гете (після двадцятирічної перерви у роботі над перекладом першої), а програмний твір «Мамо-природо!» видрукуваний у першій книзі «Літературно-наукового вісника» за 1899 рік, що був, за словами Франка, роком «найбільшого поетичного генія», «щиро шанованого» тоді у всьому культурному світі. Франко захоплювався прологом до другої частини «Фауста», де Гете геніально відтворив духовне видужання свого героя на лоні природи після страшних мук у зв'язку з трагедією Гретхен.

І. Франко, як зазначав П. Филипович, не поринав, подібно до багатьох тогочасних письменників, в «естетизм або містику ... в космічні настрої» і не мучився «Фавстовою мукою невдоволеного спізнання» [9, с.90]. Його власне автор розуміє, що на цьому шляху заблудив не один титан людської думки:

*Уяву вабиш вічності фантомом,  
а даєш нам на траву моменти,  
самі короткі моменти.  
В душах розпалюєш  
дивні огні, і бажання, і тугу,  
а потім працюєш щосили,  
щоб погасити, здушити, приглушить  
пориви, що ти сама ж розбудила [10, с.33].*

Свідомість власне автора «Мамо-природо!» значно вища порівняно, наприклад, із чуттєвим спогляданням світового «безміру» з боку розповідача у поезії «І знов рефлексії», що належить до першого циклу цієї ж збірки. Власне автор почувається гідним співрозмовником природи, говорить із нею як рівний із рівною, навіть цинізмом відповідає на її цинізм: «Хитра ти з біса!». Він на науковому рівні ставить проблему «людина і природа». Можна говорити про синкретизм у цій поезії художнього та елементів наукового мислення з виразною художньою домінантою. Лексика із різних галузей наук, насамперед біології та фізики, історико-літературознавчі терміни, біблійні мотиви зближують цю поезію з кращими зразками НТР-івського модерну 60-х рр. ХХ століття. Виникає навіть аналогія з І. Драчем, який «володіє прекрасним умінням ставити в контекст поетичних виразів термінологічну, наукову лексику, яку рідко кому вдається підкорити, а тим паче добути з неї необхідний художній вогонь» [7, с.199]. Отже, Франко на початку ХХ століття дав чи не перший зразок науково-філософської лірики. Тільки легке моралізаторство, докори та подекуди знижена лексика («доглупалися», «води́ла за ніс» та ін.) свідчать, що «Мамо-природо!» – це твір класика ХІХ ст., позитивізм якого («пізнали зблизька свій верстат») закінчується визнанням біблійного – «ми вічність носимо в душі». Власне автор відкидає фальшиві перспективи метафізики і фантоми абсолютного пізнання. Щастя людини у «гармонії чуття і волі, думок і діл, бажання і знання».

Порозуміння із природою як матеріалом «вічності» створює в циклі «В плен-ері» новий фон для міжсуб'єктних

відношень. У поезіях циклу помітні, порівняно навіть із двома попередніми у збірці «Із днів журби», зміни у комбінуванні суб'єктних сфер. Ліричний герой тут присутній, але якщо в циклах «Із днів журби» та «Спомини» він був чи не основною авторською свідомістю, то тепер ділить свою першість із розповідачем, а той – з власне автором. Таким чином, збільшується вага споглядального (розповідач) та аналітико-синтетичного (власне автор) начал у поезії. Увага зосереджується на фіксації миттєвих порухів душі. Тонкі переходи настрою ліричного героя відбуваються паралельно із змінами природи – динамічної і мінливої:

*Поковерці пурпуровім  
із таємних сходу брам  
виїжджа на небо сонце,  
наче входить цар у храм.*

*І в моє вікно зирнуло...*

*І нараз пропали чари,*

*сонце глигнуло в вікно!*[10, с.37-38].

Розповідач, як і власне автор циклу «В плен-ері», мислить новими образами – образами природи, що супроводжують уже переродженого ліричного героя. Порівняно із «Споминами» пейзаж набуває іншого характеру. Якщо раніше він позначав місце втечі ліричного героя – «відлюдька дикого» – від людей, то «В плен-ері» розповідач підкреслює пейзажними замальовками соціальний стан простого люду. Його тужлива поетична натура зразу ж накладає на звичні природні явища тогочасні суспільні реалії, тобто моделює соціальний процес, створюючи специфічний ілюзорний світ – «третю реальність» [5, с.71]. Паралельно і ліричний герой, пробуджений сонцем, вступає у нове життя: сонце золотить останні нитки відшумілого дощу і сполохує невідступну журу. У вірші «По коверці пурпуровім» мерехтять «початки якогось світлого одужання» (М.Зеров). Це той психічний стан ліричного героя, який називають «другим народженням». За міркуваннями філософів (Г.Гессе), це початок прилучення людини до Всеєдності.

Завдяки світосприйняттю розповідача у циклі «В плен-ері» майже немає нейтральних пейзажних деталей, зорових та слухових образів. Розповідач створює фон, співзвучний настрою ліричного героя. Почуття передаються найабстрактнішими щодо особи образами – образами природи. У їх відтворенні простежуємо характерний для імпресіоністичної поетики синкретизм чуттєвих вражень:

*Суне, суне чорна хмара,  
наче військо із полудня.  
Короговки сонце вкрили,  
за горою бубни бубнять [10, с.40].*

Створюється особлива логіка сюжетного розвитку, коли причинно-наслідкові зв'язки, думки ліричного героя, з одного боку, ніби випливають з природніх відносин, а з другого – не менш легко накладаються на них, як на гнучкий і слухняний настроєм фон. Так, динамічний, сповнений дзвінких звуків опис передгрозя («Суне, суне чорна хмара») змінює мотив коваля, який працює для загального блага.

*Та тумани хитаються,  
понад селом згущаються,  
розляглися по полях,  
щоб затьмити людям шлях[10, с.41].*

Дотикові образи туману переходять у наступну поезію («Ой ідуть, ідуть тумани»). Вони, як і в попередньому творі, передають вже не стривоженість, стан, в якому

*... уява мари плодить;  
тільки дума невесела,  
мов жебрак, по душах ходить [10, с.41].*

Пейзажний елемент мовби приймає на себе «функцію доказування почуттів і думок ліричного «я» засобами, що перебувають ніби за межами їх словесного вираження» [8, с.89]. Тобто пейзаж виконує «надінформаційну» функцію.

Рух підтекстних значень картин природи розвивається в розповідачівій уяві по висхідній: персоніфікація – алегорія – символ. Персоніфіковані образи природи (вітер і колосся, туман), розширюючись до рівня персонажів, активно діють та вступають між собою у діалоги («Ходить вітер по житі»). А три алегоричні комахи, що

повзуть у села, знаменують лише початки згущення символічних туманів. Усі елементи реального світу, перетворені образною уявою ліричного розповідача, є частиною душі автора, доповнюють його образ новими тонами.

Поезія «Дрімують села» виділяється з-поміж інших ескізною побудовою. Тут не традиційні колористичні осінні малюнки, а своєрідне відбиття структури сільської осені, тонко висловлена у цій структурі єдність людини і природи. Перших сім строф поезії – це сім самостійних фрагментів, об'єднаних відчутним осінньо-прохолодним ритмом. Франко-поет покористувався у названій поезії, кажучи словами художників, аскетизмом барв – адже домінує тут не колір, а темнуватий якийсь землистий настрій. Цей настрій «співпрацює» із неквапливим рухом природи: «дрімають» садки; «сонливо» тече річка; притаївшись, стережуть село «стоги і обороги»; втомлений за літо орач «дрімливо» виходить в поле; ліс «Ще не стоге від зимового холоду; навкруги «розлилось» дрімоти «соннеморе». Природа, як і персонаж поезії, тобто орач, втомлена. Але над нею «... ще осіннє сонце сяє».

Поезія «Дрімують села» мимоволі наштовхує до зіставлення її з картиною Ван Гога «Сівач». Цей художник-імпресіоніст невтомно шукав у життєвій пітьмі джерела світла. Саме на лоні природи, далеко від столичного міста, він відчував «удари» натхнення, які відбиті у послідовних ударах мазків, на противагу певній системі накладання фарб. Джерелом натхнення стає сонце, «цариця барв» (святий Августин). Ван Гог, сп'янілий від сяйва величезного світила, малює його у цій картині справді величезним: сонце заповнило півнеба і стало ореолом маленької людини, яка повільно йде ріллею, сіючи нове життя, забезпечує вічну наступність між нинішнім і прийдешнім днем.

Строфи аналізованої поезії («Дрімують села») – наче нервові динамічні смуги на картині Ван Гога. Тут одна-єдина барва («темно-зелені садки»), але вона не містить в собі якогось суттєвого лексичного навантаження, оскільки його несе інша характеристика – садки «вже без плоду». Ця

художня деталь дуже суголосна із душевним станом розповідача. Він у цьому неосяжно-спокійному просторі осені відчуває тривогу, яка у другій частині поезії матеріалізується у дотикові враження холодного дощу та гнівливого осіннього вітру. Спокій у природі дуже короткочасний, майже миттєвий. Все-таки розповідач не втрачає надії на милосердя і просить у всесильної природи хоча б частинну її краси («часть тої поезії») віддати людині. Розповідач прагне гармонійного єднання людини з природою, благає для натрудженого орача заслуженого спокою:

*Хай він, що був волом весь рік,  
робив, немов машина,  
почує в собі дух живий,  
пізна, що й він – людина*[10, с.44].

Одним із найвиразніших творів імпресіоністичної стильової манери у циклі «В плен-ері» є багатосуб'єктна поезія «Ніч. Довкола тихо, мертво...». У ній історія того «чогось», що «в розколісаній уяві» «на крилах із гармоній світла й запаху пливе». Сонне місто входить у дисонанс із внутрішнім станом розповідача, у «сконцентрованій душі» якого стає щораз яскравіше.

*В розколісаній уяві  
піднімаєсь ряд картин:  
гори в світлі золотому,  
фйолетова тінь долин,  
річка, наче срібна стрічка,  
і скалистая стіна...*[10, с.45].

Рій нездійснених бажань і надій розповідача, його невдачі і втрати, щоденна душна атмосфера навколишнього оточення – це буденщина, яка у час «сконцентрування» прирівнюється до звичайної у природі осінньої мли. Всі ці «буденні тривоги» передують відтворенню подальшої духовної драми, яку пережив він після розлуки з коханою і яка тепер болючими картинами «миготить» в уяві. Ряд миттєвих асоціацій вибудовує морально-етичний ідеал поета. Синтаксично асоціації виражаються розгорнутими метоніміями – однотипні головні речення (зовнішня зваба

дівчини) і здебільшого однотипні підрядні (її внутрішній світ).

У структурі цієї поезії образ коханої ліричного героя постає як самостійна композиційна одиниця. Уяву розпалює не тільки зовнішній чар дівчини, ідеально згармонізований з її індивідуальною неповторністю, – ліричного героя мучить одвічний драматизм жіночої долі. Енергійний ритм уривка наче відбиває удари зболілого серця. Образ коханої постає «як синтез окремих образів-зліпків, як їх узагальнення, яким письменник прагне не просто показати те, що він бачив, а виявити своє розуміння баченого, дати йому відповідну оцінку, визначити його місце й значення у житті...» [3, с.70].

Незважаючи на зусилля ліричного героя «лице кохане вічно в собі закріпить», сильнішим виявилось інше враження – «побитий градом лан...Повінь...». «Чудовий образ» в його уяві «мигнув... і щезає, і зника». Взаємонакладання вражень(синестезія) здійснюється тут на двоступеневому рівні. На першому, зовнішньому, особисто-інтимні спогади раптово вдаряються у виразну картину соціального лиха, заторкуючи наболілу струну емоційно-чуттєвої сфери ліричного героя. Поєднання глибокого інтимного і соціального – це власне Франкове осягнення контрасту, що є, за його словами, «одним з наймогутніших способів поетичного малювання». В основу внутрішньої синестезії покладено оксюморон, «силоміць зчеплені асоціації», завдяки яким емоційний спалах у душі ліричного героя досягає своєї патетики:

*Воскресни, мій тихий раю,  
моя туго молода,  
моя муко незабутня,  
моя радостеблїда!  
Моя розкошеболюща,  
Моє щастя, а де мій,  
Де в розпуці я солодкість,*

*В дрозі – знаходив спокій!* [10, с.47].

Друга частина поезії «Ніч. Довкола тихо, мертво» – це не типове «шарпання» уяви від звичайних до незвичайних



асоціацій, а рух сильних пристрастей ліричного героя, який намагається встигнути фіксувати уявні картини. Але «промінь того щастя», що «ясним сонцем було б мусило світити», «мигне, блисне і загасне!».

Внутрішньо спорідненою із циклом «В плен-ері» є філософська поема «Іван Вишенський», яка увійшла до збірки «Із днів журби». Несподівані асоціації, викликані релігійними почуттями; перебіг психічних процесів внаслідок докорів сумління головного героя, «що в засліпленні безумним сам лише спастися хоче, братів тривожних, бідних без поради покида»; прийоми контрастів («серед розкошів природи похоронний спів лунає»); численні настроєво-колеристичні описи («І гармонія велична робиться фіолетова, далі синьо-лазурова, далі пурпуром ярким»); фрагментарні характеристики («сірий одяг, хід повільний, ...непритомний, сонний вид») – це тільки деякі із художніх особливостей, що дали підстави дослідникам говорити про імпресіоністичну техніку І. Франка.

**Висновки.** Таким чином, поширені на переломі віків модерністські захоплення не мали для І. Франка самодостатнього значення. Сказане Ю. Бойком про Лесю Українку цілком стосується і нашого поета: всі «скрайності» він сприймав як «цілковите безглуздя», але прагнув «схопити інтуїцією» найтонші прояви життя, яке його «глибоко заторкало». Відтворення внутрішнього світу ліричного суб'єкта у Франковій поезії останнього періоду творчості за допомогою імпресіоністських прийомів, особливо настроїв природи, – це синтез нового напрямку, тобто імпресіонізму, та імпресіоністичності, що в усі часи була властивою великим митцям.

#### **Література:**

1. Бойко Ю. Вибрані праці. Київ: Медекол, 1992. 381 с.
2. Бондар Л. Соціальна інвективна чи загадкова *lovestory*. Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин. Львів: Світ, 1998. С. 399-403.

3. В'язовський Г. Творче мислення письменника. Київ: Дніпро, 1982. 335 с.
4. Історія української літератури XIX ст. (За ред. М. Яценка). Київ: Либідь, 1997. Кн. 3. 432 с.
5. Корнійчук В. «Вже сонечко знов по лугах...» І. Франка (спроба мікроаналізу). *Українське літературознавство*. Львів, 1995. Вип. 60. С. 69-76.
6. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Львів: (Накладом Вид. Спілки «Діло»), 1936. 438 с.
7. Салига Т. Продовження: Літературно-критичні студії. Львів: Каменярь, 1991. 252 с.
8. Сильман Т. Заметки о лирике. Ленинград: Советский писатель, 1977. 223 с.
9. Филипович П. Шляхи Франкової поезії. *Літературно-критичні статті*. Київ: Дніпро, 1991. С. 61-94.
10. Франко І. Із днів журби. *Франко І. Збір. творів: У 50 т.* Київ: Наукова думка, 1976. Т.3. С. 7-49.
11. Франко І. О. Олесь. З журбою радість обнялась. *Франко І. Збір. творів: У 50 т.* Київ: Наукова думка, 1982. Т.37. С. 224-227.

#### References:

1. Boiko Yu. Vybrani pratsi. Kyiv: Medekol, 1992. 381 s.
2. Bondar L. Sotsialna invektivna chy zahadkova lovestory. Ivan Franko – pysmennyk, myslytel, hromadianyn. Lviv: Svit, 1998. S. 399-403.
3. Viazovskiy H. Tvorche myslennia pysmennyka. Kyiv: Dnipro, 1982. 335 s.
4. Istoriiia ukrainskoi literatury KhIKh st. (Za red. M. Yatsenka). Kyiv: Lybid, 1997. Kn. 3. 432 s.
5. Korniiichuk V. «Vzhe sonechko znov po luhakh...» I. Franka (sproba mikroanalizu). *Ukrainske literaturoznnavstvo*. Lviv, 1995. Vyr. 60. S. 69-76.
6. Rudnytskyi M. Vid Myrnoho do Khyvlovoho. Lviv: (Nakladom Vyd. Spilky «Dilo»), 1936. 438 s.
7. Salyha T. Prodovzhennia: Literaturno-krytychni studii. Lviv: Kameniar, 1991. 252 s.
8. Sylman T. Zаметky o lyryke. Lenynhrad: Sovetskiypysatel, 1977. 223 s.
9. Fylypovych P. Shliakhy Frankovoi poezii. *Literaturno-krytychni statti*. Kyiv: Dnipro, 1991. S. 61-94.

10. Franko I. Iz dnev zhurby. Franko I. Zibr. tvoriv: U 50 t. Kyiv: Naukova dumka, 1976. T.3. S. 7-49.

11. Franko I. O. Oles. Z zhurboiu radist obnialas. Franko I. Zibr. tvoriv: U 50 t. Kyiv: Naukova dumka, 1982. T.37. S. 224-227.

УДК 821.161.2-94.09Т.Шевченко:356.113(477)"191"

**Ірина Роздольська**

доц., к.філол. н. (м.Львів)

DOI 10.25128/2617-3427 19.51.08

### **Стрілецький шевченкознавчий меморат: жанрові та генераційні особливості**

*У статті здійснено аналіз зразків меморіальної критики українського січового стрілецтва, присвяченої Тарасові Шевченкові з точки зору конструювання у ній генераційного його образу та відповідності задекларованому жанру. Розглянуто пропозиції О. Бабія, В. Бобинського, М. Матіїва-Мельника, К. Трильовського, М. Голубця, М. Яцківа. Феномен Т. Шевченка потрактовано відповідно до генераційних установок січового стрілецтва – батьком покоління і його визвольного збройного чину, провідником-пророком. Дописи переважно зберігають усі складові змістової структури меморату, у різних пропорціях, також можна спостерегти, що вони комплікуються із іншими жанровими формами, художніми та науковими, – апострофою, ліричним етюдом, компаративістською текстологічною студією, виходять за межі літературознавства.*

**Ключові слова:** Тарас Шевченко, Українські січові стрільці, меморіальна критика, меморат.

#### ***I.Rozdolska. Riflemen Memorat Devoted to Shevchenko: Genre and Generational Features***

*The article is devoted to the analysis of samples of memorial critique of Ukrainian Sich Riflemen Unit devoted to Taras Shevchenko from the point of view of constructing his generational image and correspondence to the declared genre. The proposals of A. Babiy, V. Bobynskyi, M. Matiyiv-Melnyk, K. Tryliovskyi, M. Golubets, M. Yatskiy are considered. The T. Shevchenko phenomenon is interpreted in accordance with the generational installations of Sich Riflemen Unit - the*

*father of the generation and its liberation armed force, the leader-prophet. The posts mostly preserve all the components of the semantic structure of the memorat, in different proportions, it can also be observed that they interact with other genre forms, both artistic and scientific, such as apostrophe, lyric sketch, comparative textological studies, and they outstep literary studies.*

**Key words:** *Taras Shevchenko, Ukrainian Sich Riflemen, memorial critique, memorat.*

### **Постановка наукової проблеми та її значення.**

Творчий феномен військових формацій українського січового стрілецтва у літературознавстві представлений насамперед з точки зору пресово-видавничих, пісенно-поетичних, белетристичних його можливостей – від антології «Стрілецька Голгофа» Тараса Салиги[20] починаючи і – до найновішої книги у цій царині – Оксани Кузьменко «Драматичне буття людини в українському фольклорі: концептуальні форми вираження (період Першої та Другої світових воєн)[10]. Водночас у стрілецькій духовній діяльності поступово викристалізовується тема взаємин січового стрілецтва із Тарасом Шевченком, яка є різноманітною, представлена поетичними, прозовими, малярськими творами, що можуть похвалитися частковою увагою науковців. У нашому доробку є дослідження стрілецького літературного дискурсу, у яких вперше на широкому художньому та документально-публіцистичному матеріалі проаналізовано образ Т.Шевченка та особливості інтертекстуальної взаємодії із його творчістю[18, 23]; також є окремі публікації з приводу шевченкознавчої практики січового стрільця Луки Луціва[24]. Варто відзначити мистецтвознавчі праці Р.Коваля[8, 9], О.Сидора[19], О.Кіс-Федорук[7], Б.Мисюги[16], у яких проаналізовано окремі персональні аспекти творчого діалогу зі спадщиною Т.Шевченка та рецепцію його творчості у скульптурі, графіці, малярстві.

**Аналіз досліджень цієї проблеми.** Теоретико-літературну проблему меморату як жанру меморіальної критики було розглянуто у нашій статті на прикладі допису

Миколи Голубця «Пам'яті Лесі Українки» із пропозицією ввести дефініцію на означення виду меморіальної критики із певною власною змістовою та емоційною партитурою. У процесі збору матеріалів зі стрілецької шевченкіани було помічено, що ряд дописів, спровокованих ювілейними датами Т. Шевченка, функціонують у межах зазначеного жанру, про що принагідно було зауважено під час оцінок публікацій у часописі «Шляхи».

**Мета статті** – розглянути лінійку стрілецької меморіальної критики з точки зору генераційного стрілецького сприйняття постаті Т. Шевченка та з точки зору дотримання жанру.

**Виклад основного матеріалу.** Камертоном стрілецької історико-літературної, виразно «пропам'ятної» рецепції Шевченкового феномену є Франкова меморіальна дедикація – «Посвята Шевченкові», написана у незабутньому 1914 році 12 мая, емоційно-інтелектуальний інсайт Каменяра і ще один заповіт для стрільців. Її було уміщено у виданні про стрілецький січовий здвиг відразу за Шевченковим «завіщанням»: «Він був мужицький син, а став князем в царстві духа. Він був кріпак, а став могутістю в царстві вселюдської культури. Він був невчений лікар, а професорам і вченим показав нові, ясні, вільні шляхи. Він стогнав десять літ під московським карабіном, а зробив для свободи Росії більше чим десять побідоносних армій. Доля переслідувала його в життю, скільки могла, а однак не змогла золото його душі переіменувати на снідь, його любов до людей в ненависть і погорду, його віру не могла замінити зневірою і песимізом. Доля не скупилася йому терпіння, але й не позбавила радості, що пливе із здорового жерелажиття. Вона зберегла для його все, що найкрасше, найбільш дорогоцінне – невмирущу славу і вічну радість мільйонів людських серць, яку викликають його твори. То був і є для нас Українців – Тарас Шевченко» [22].

Пресовий дискурс, який супроводжуватиме стрілецькі визвольні будні, Шевченкову присутність у них означуватиме саме у публікаціях, націлених на «прометогія», на пам'ятання Т. Шевченка у масштабі

громадянсько-національному та генераційному. Їх ми виокремлюємо із потоку стрілецької духовної діяльності і кваліфікуємо як меморати, стрілецькі меморати.

Меморатом (від лат. *memoria* – пам'ять). ми пропонуємо називати літературно-критичні дописи меморіального спрямування, поява яких спровокована річницею народження чи смерті митця, і які покликані актуалізувати значущість творчої постаті у суспільному, національному масштабі і дати приклад національно-виховний [25, с. 31-39]. Часто можна говорити про невеликий, спресований-«пресОвий», сконденсований для невеликої газетної чи журнальної площі обсяг таких публікацій, причини появи меморату – не лише естетично-літературознавчі, а значно ширші – як, наприклад, розкриття значущості постаті на тлі свого соціально-історичного часу, чи часу нащадків, етюдність у подачі значної теми, елементи художнього письма, емоційність, окремі складові літературно-критичної розвідки – і біографічно-довідкову, і аналітично-інтерпретаційну, і оцінну, рух у візії постаті від певної «pointofview»інтерпретації.

Тим більше, що термін функціонує у гуманітарно-культурній сфері – існують вечори-меморати, також у фольклористиці термін функціонує на означення усних оповідей, в яких «наведено спогади наратора про події, очевидцем або учасником він був» [12, с. 25]. Автором терміна є В. Сидов, він запровадив його у практику працею «Категорії прозових фольклорних творів» (1948), зазначаючи, що «йдеться про писемну традицію, яка може стати усною за умови, якщо народ осмислює свою історію, звичаї, передає їх з покоління в покоління, через що оповідь зазнає значних стилістичних та змістових змін» [12, с. 27]. Приваблює в семантичному полі терміна те, що тут превалює інтенція осмислити культурне надбання та зафіксувати його в національній пам'яті та передати майбутньому поколінню. Також лексема відмінна від означення «мемуари», яке супроводжує відповідний жанр документалістики. Звичайно, обґрунтування функціональної придатності терміна варто здійснювати на

ширшому текстово-персональному матеріалі, залучивши до аналізу не лише праці цього ряду одного автора, а й і інших, аби сформулювати його методологічну жанрову парадигму. У літературно-критичній практиці Миколи Голубця можна виокремити цілу лінійку дописів такого плану – про Лесю Українку, М. Коцюбинського, Л. Толстого, І. Франка, із яких інспіруючими для нас є публікації пам'яті Лесі Українки[5, 13]. Саме порівняльний аналіз цих двох праць М. Голубця і виокремлення основного тексту під час підготовка його до републікації[4], дозволив сформулювати теоретико-літературне положення.

Існує ще термін «меморіал» (від лат. *memorialis*: пам'ятний, від лат. *memoria*: пам'ять), який успішно працює в кількох галузях: в історіографії це «документ, в якому увічнено пам'ять про національне та суспільне життя, видатних людей та історичні події»[12, с. 26]; у скульптурі та архітектурі це «меморіальна архітектурна, скульптурна споруда, архітектурно-ландшафтний ансамбль у пам'ять про кого, що-небудь»[3, с. 518](наприклад, меморіал слави), у бухгалтерії це «головна бухгалтерська книга для щоденного запису господарських операцій», у спорті – змагання у пам'ять видатного спортсмена, також меморіалом називають щоденник як «пам'ятну книгу»[3, с. 518]. Очевидно, в майбутньому варто розглянути доцільність і продуктивність зазначених вище понять (меморат, меморіал, меморіальний портрет, меморіальна критика) як пропозиції для термінологічної системи літературно-критичних жанрів на ширшому матеріалі.

Стрілецька наукова рецепція життєтворчості Т. Шевченка власне і розпочалась із меморіальних публікацій, які були приурочені до шевченківських річниць народження і смерті. Автори меморатів керувались насамперед імперативом пам'ятання про національного пророка і батька стрілецького покоління та наміром виконувати його заповіти. Меморіальність становить константу стрілецького шевченкознавчого дискурсу.

Складно поки що стверджувати про послідовний загальний дослідницький інтерес стрілецької спільноти у

зазначеному аспекті, як це демонструвала її літературна чи мистецька творчість, однак стало можливим представити кілька імен. Слід розуміти, що кількісна обмеженість об'єкта дослідження зумовлена насамперед схильністю того чи іншого автора до наукової діяльності, що не може бути частим явищем. Адже не всі стрілецькі поети проявилися у дослідництві літератури.

Зразковою щодо жанрової структури меморату є стаття молодомузівця Миколи Голубця, який у часи стрілецького визвольного змагу взяв у ньому безпосередню участь, «Про Того, що перед Ним клоняють ся малинові прапори» зі збірника «Вставайте, кайдани порвіте: на спомин Крайового Шевченкового Свята у Львові 28. VI. 1914.» (Львів, 1914)[6, с. 6-10]. Цікаво, що вона опинилась поза увагою «Бібліографічного покажчика» його спадщини[15]. У ній задіяно усі складові змістової парадигми літературно-критичного допису – маємо представлення життєпису Т. Шевченка, аналіз та узагальнення щодо життя і творчості, оцінка його феномена у масштабі національному, для всіх українців, і генераційному. Задіяно необхідний шевченкознавчий дискурс, обрано власну призу представлення генія у ювілейному виданні. При цьому меморіальний допис емоційно насичений, образність послідовно означає мовлення автора, його літературознавчі рефлексії.

Тією власною інтерпретаційною точкою, із якої розпочато представлення національного феномену Т. Шевченка у мемораті М. Голубця є концепт Шевченкового «Кобзаря». Кобзар потрактовано «вічною книгою», яка мала б бути в духовному арсеналі кожного народу, таке національне «Святе Письмо», «писана кровю того серця, що болить людським горем, радіє людським щастем», що «тремтить вічним пориванєм до правди, до добра і краси»[6, с. 6], тобто концентратом національної екзистенції. У «Кобзарі» «замкнено», пише М. Голубець, не лише «стражданє самого поета», але й «цілого народу», його безсмертність: «то мусимо впевнити ся, що з болю і муки повстає безсмертність»[6, с.10]. і цілого народу». Книга ця –



вмістилище національних ідеалів, що їх М.Голубець представляє спочатку через образ «відломків соняшногопроміння»[6, с. 6]. Таку книгу міг сотворити лише геній, «найбільший поет України», «один з наймогутніших геніїв усього культурного світа» [6, с. 6]. Лише геній здатен породити продуктивну ідею нації, національний ідеал, вважає М.Голубець, здатну «просвічувати в темряві цілим поколінням» і власною поставою, і творчістю[6, с. 7]. Від «Кобзаря» протягнуто нитку зв'язку до виразно небуденної особистості Т.Шевченка, її екзистенційних вібрацій та мистецького рівня генія. Тут літературознавчо придатною «pointofview»стала оцінка П.Куліша: «Коли говорено коли-небудь по правді, що серце ожило, що очі загоріли ся, що над чолом у чоловіка засвітив ся поломаний язик, то се було тоді у Шевченка»[6, с. 8-9]. Кулішева рецепція викликає асоціації із постаттю старозавітного «Мойсея», і його монументальними екстатичними провідницькимиздатностями. Розуміємо, що таким чином Шевченка представлено постаттю зі функцією національного провідництва, яка сформулювала імперативи національного історичного руху українців, а саме – імперативи волі, боротьби за особисте і національне визволення: «самим треба стати до бою і або вмерти, або ж побідити»[6, с.8]. Для увиразнення національного імперативу від Т.Шевченка залучено аналіз життєпису Т.Шевченка, під час якого українського генія представлено також через алегорію мучеництва і абсолютної віри перших християн у їхньому протиставленні «деспотичному Римові». А Шевченкова спадщина для теперішнього покоління – пройти дорогою визволення до кінця: «Ще не одно поколінеотвиратиме «Кобзаря» з то набожністю, з якою се робимо ми, бо ще великий, дуже великий шмат дороги, яку показав нам Шевченко, стоїть перед нами»[6, с.10].

У пропам'ятному етюді «Поколінням Богуна і Шевченка», жанрово синтезованого із ліричним етюдом та апострофою до народу, меморіальними складовими є означення історичної ролі Т.Шевченка для українського народу в цілому через формулу «Того, що серед славної

братії поляг за правду і волю на лоні української землі», його «найславнішої могили»[26, с.11], та його заповіту – «рушити до бою», а також окреслено лінію генераційного зв'язку із новим мілітаризованим поколінням січового стрілецтва, що виступить в бойовому національному авангарді: «Як рушиш до бою, ми станемо в перших рядах»[26, с.11].

Меморатом можна потрактувати і статтю «На стрічу свята» Кирила Трильовського, насамперед інспіровану ювілейним роком Шевченковим, у якій дотримано парадигму жанру – актуалізація постаті Т.Шевченка історичним «тут і тепер», стисла презентація життя і творчості крізь призму політичної актуальності для свого часу і стрілецького, щоправда, тут зредуковано ланку літературознавчого джерела інтерпретації. Єдине, що меморат К. Трильовського суголосний публікації М. Голубця у рецепції «Кобзаря» як вічної книги українців, а його автора – «національного мессії, пророка нашого національного відродження»[21, с.4]. Також твір відзначає художнє, емоційно марковане письмо.

Ідейну синтезу меморату Олеся Бабія «Голос народу – Кобзар» уже містить його заголовок[1]. Розгортання теми подано від супротивного і усвітлі тих завдань, які постали перед свідомою українською громадою у міжвоєнні. Бабій запитує, чи можна уявити Україну без Шевченка і «Кобзаря». У процесі роздумів над питанням автор подивований, що Шевченко – всюди по цілій Україні, від краю і до краю, кожен знаходить у ньому точку опори – і мізерний селянин, і політики-партійці різних орієнтацій. Національна вселенськість Шевченкова зумовлена тим його екзистенційним резонансом із усіма потребами його народу «бо вони (твори Т. Шевченка – І. Р.) еманация душі народу, бо вони голос нації» [1], його буття і в просторі та часі і поза ними. Автор поділяє судження П. Куліша про глобальність значення феномену Т.Шевченка для української національної ідентичності: «Його устами увесь наш нарід заспівав про свою волю»[1].

О.Бабієві важливо наголосити на спрямовуючій та інспіруючій ролі Кобзаря у національно-визвольних

змаганнях змагу, творенні ідеї Чину, творенні літератури Чину: «А твори Шевченка родили справжній Чин»[1]. Поняття чину і літератури чину було якраз актуалізовано у 1920 – 1920-ті роки в галицькому дискурсі, зокрема тим його літературно-ідеологічним напрямком, що його характеризують як «націоналістичний». Мається на увазі література із виразною визвольно-державницькою тенденцією. Так, наприклад, потрактовано творчу діяльність вісниківця Івана Ірлявського та Зореслава у студії Наталії Ребрик – у створенні «якісно нової мистецької естетики» – «естетики чину», у якій «ідея відданості народові визріває до ідеї творення, виборювання й захисту української соборної держави, служіння якій має найвищий сенс, аж до самозречення»[17, с.1]. Олесь Бабій не випадково наголошує націй концепції літератури, оскільки сам належав до вказаного літературно-ідеологічного напрямку, та й, зрештою, січове стрілецтво власне і дало історичний приклад власного державного чину і приклад такої літератури. Навіть більше, витoki концепції людини чину, центральної у галицькому міжвоєнні, були акумульовані у часах українського січового стрілецтва, стрілецьких життєвих і літературних прикладах. В їх основі – Шевченкова концепція боротьби, вважає О. Бабій, уже на відстані часу підсумовуючи генераційне значення духовної спадщини Т. Шевченка для січового стрілецтва і для нового витка історії, без якої «...підчас війни і революції ми не створили б традиції держави, армії, і не лишили б майбутнім поколінням заповіту «кайдани порвіте!»[1] У ньому – джерело національного оптимізму і «надія на недалекий, великий визвольний зрив народу...».

У меморіальній доповіді Миколи Матієва-Мельника «Жінка і матір у творчості Шевченка», виголошеній на З'їзді Спілки Українських науковців, літераторів та митців 10 березня 1947 року в Зальцбурзі, ґрунтовний літературознавчий аналіз спадщини Кобзаря із мотивом жінки-матері здійснено у зв'язку тексту Т. Шевченка із світоглядними установками поета у час появи того чи іншого твору, таким чином шевченкова візія образу жінки і

матері розкривається тут у динаміці та в єдності соціальних і політично-національних проблем Шевченкової сучасності[14, с. 554] в етичній площині. Ідеалом жінки і майбутньої матері, здатної «будувати й вирощувати міцну сім'ю, яка є запорукою сили національно-державницького організму», висновує М. Матіїв-Мельник, – це образ Ярини із поеми «Невольник, що залишиться навіки постійною виховною цінністю для української жінки». Таким чином Шевченкову творчість актуалізовано і у руслі проблем української національної ідентичності і змагань.

У центрі ювілейних роздумів Романа Купчинського «Шевченко і «Русалка Дністрова» перебуває «перлина української лірики», за його висловом, «Ой діброво – темний гаю». Вона спонукала до пошуку біографічного контексту твору і типологічного зіставлення із поезією із збірника «Русалка Дністрова», що видав М. Шашкевич. Для Р. Купчинського це привід ствердити по-новому уже лейтмотивну тезу стрілецьких меморатів про геніальність творчої майстерності Т. Шевченка. Купчинського вражає і схожість, і несхожість обох творів: «Яка схожість і ... яка різниця. Той сам мотив, але який інакший підхід і обробка!»[11]. Різницю вбачає у настроєвому супроводі змін пір року – сумно-холодної у Шашкевича, і веселої у Т. Шевченка, «а вже про літературну вартість, то й говорити нема що». Критик задумується про причини зв'язку обох творів, можливе запозичення, інспірації, з'ясовуючи, що 1843 року «Русалка Дністрова» опинилася у Києві», яку туди з галицького краю привіз Платон Лукашевич. Тарас Шевченко позичив збірку, «довго держав у себе». Аж через 17 років, переживши заслання, поет написав свій твір. Р. Купчинський залишає відкритим дослідницьку фабулу своєї компаративістики, наголошуючи на неймовірній красі Шевченкового твору і власному захопленні ним: «Коли скромна поезійка з «Русалки» не відіграла ніякої ролі, то треба дивуватися схожості сюжетів, коли ж мала вплив, то треба подивляти, що геніальний поет зробив з цього...» [11].

Стаття Василя Бобинського «Гей, шуб!» змістово перебуває на межі літературознавства і виховної галузі, у

ній автор також продовжує розгортати важливі для стрілецтва ідеї Шевченкової мілітарної педагогіки на основі аналізу його творів. Наголошуючи на важливості військової дисципліни, зокрема карності (самопосягати) та послуху, стрілецький автор звертається до тексту Шевченкової поеми «Іван Підкова», присвяченої «виправі козаків на Турків»[2]. Підкреслюючи важливість співдії провідника із бійцями у реєстрі «батько – брати», В.Бобинський підпорядковує цій тенденції аналіз образу Івана Підкови, підкреслюючи його стратегічне мислення, ментальну гнучкість, вміння міняти тактику заради стратегії, не завжди пояснюючи причини зміну маневру, як у випадку із сюжетним ходом різкого зміну курсу з Синопу на Царгород. А у козаках – довіру до нього, яка зумовлює дисципліну.

**Висновки та перспективи подальшого дослідження.** У стрілецьких зразках меморіальної критики послідовно втілено намір пам'ятання Т.Шевченка і в генераційному, і взагальнонаціональному масштабі. Завжди спонукувані березневими днями Шевченкових річниць тексти містять емоційно наснажений монументальний образ Т.Шевченка – національного пророка, національного генія, стрілецького провідника, ідейного натхненника стрілецької визвольної збройної місії. Стрілецьтво бачить Т.Шевченка більшим за будь-яку партію і партійне гасло, потрактовує національним велетнем, який переріс свій час і оточення, а його «Кобзар» - національним Євангелієм, «вічною книгою», тотожною національній екзистенції. Концепти генія, Біблії, пророка, Мойсея розкривають Шевченкову значущість у візії стрілецьких часів. Жанрово дописи – і власне меморати, у яких присутні усі елементи змістової структури, і синтезовані із іншими формами – апострофою, ліричним етюдом, компаративістською текстологічною студією, виходять за межі літературознавства.

### **Література**

1. Бабій О. Голос народу – Кобзар. *Українські вісти*. Львів, 1936. Ч.57 (95).10 бер. С.2.

2. Бобинський В. «Гей, шуб!».*Стрілець: часопись для українського війська*. Кам'янець на Поділлю, 1919. Р.І. Ч. 52. 5 серп. С.1.
3. *Великий тлумачний словник української мови*. К., Ірпінь: ВТФ Перун, 2002. 1440с.
4. Голубець М. Леся Українка (В 15-ті роковини смерти: 1913-1928).*Слово і час : науково-теоретичний журнал*. 2016.№ 5 (665). С.40-42.
5. Голубець М. Леся Українка (В 15-ті роковини смерти: 1913-1928).*Неділя: Ілюстрований тижневик*. Львів, 1928. Р.І.Ч.6. 7 жовт. С.2.
6. Голубець М. Про Того, що перед Ним клонять ся малинові прапори.*Вставайте, кайдани порвіте : на спомин Крайєвого Шевченкового Свята у Львові 28. VI. 1914*. Львів : Накладом українського Січового Союзу видає і за редакцію відповідає Микола Балицький, 1914.С. 6 – 10.
7. Кіс-Федорук О. *Українські Січові Стрільці у боях та міжчассі. Мистецька спадщина*. К. : Поліграфічна фірма Оранта, 2007.192с.
8. Коваль Р. *Михайло Гаврилко: і стеком, і шаблею: Історичний нарис*. Вид.2-ге, випр., доп. Вінниця: ДП Державна картографічна фабрика, 2012. 472с.
9. Коваль Р. *Шевченкіана Михайла Гаврилка*. – К.: Історичний клуб Холодний Яр ; Центр ДЗК, 2014. 104с.
10. Кузьменко О. *Драматичне буття людини в українському фольклорі: концептуальні форми вираження (період Першої та Другої світових воєн): монографія*. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2018.728 с.
11. Купчинський Р. Шевченко і Русалка Дністрова.*Листи до приятелів*. Нью-Йорк – Торонто, 1955. Ч. 4 (квіт.). С. 5.
12. *Літературознавча енциклопедія: У двох томах*Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К.: ВЦ Академія, 2007. Т.2. 642с.
13. М.Г. Леся Українка (В 20-ті роковини смерти: 1913-1933).*Наш прапор*. Львів, 1933. Ч.60. 3 серп. С.5.
14. Матіїв-Мельник М. Жінка і матір у творчості Шевченка (Доповідь, виголошена на З'їзді Спілки Українських науковців, літераторів та митців 10 березня 1947 року в Зальцбурзі) *Матіїв-Мельник М. Твори*. Львів: Наукове товариство ім. Шевченка, 1995.С. 550 – 562.
15. *Микола Голубець: Бібліографічний покажчик / Уклад.: С. П. Костюк; передм. Т. Стефанишина; НАН України. ЛНБ ім. В.Стефаника*.Львів, 2005. 150с.

16. Мисюга Б. Стрілецька звитяга в мистецтві.*Карби: Науково-мистецький вісник*. Львів, 2002. № 1. С.21-23.
17. Ребрик Н.Й. *Література народоцветва і чину на українському підкарпатті в першій половині ХХ століття*: Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук 10.01.01 українська література. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2007. – 20 с.
18. Роздольська І. Феномен Тараса Шевченка у генераційному сприйнятті Українських Січових Стрільців.*Література. Фольклор. Проблеми Поетики. Науковий збірник*. К.: ВПЦ Київського університету, 2017. С. 142–151.
19. Сидор О. З історії Львівської мистецької шевченкіани. *Володар українського духу: Львівська мистецька шевченкіана*. Львів ВД Високий замок, 2014. С. 11-22.
20. *Стрілецька Голгофа: Спроба антології / упоряд.*, автор вступної статті і приміток Т. Ю. Салига. Львів : Каменярь, 1992.399с.
21. Трильовський К. На стрічу Свята.*Вставайте, кайдани порвіте : на спомин на спомин Крайевого Шевченкового Свята у Львові 28.VI.1914*. Львів: Накладом українського Січового Союзу видає і за редакцію відповідає Микола Балицький, 1914. С. 4.
22. Франко І. Посвята Шевченкови.*Вставайте, кайдани порвіте : на спомин Крайевого Шевченкового Свята у Львові 28.VI.1914*. Львів: Накладом українського Січового Союзу видає і за редакцію відповідає Микола Балицький, 1914. С. 2.
23. Яремчук І. [І. Роздольська]. Художня шевченкіана Українських Січових Стрільців. *Українське літературознавство*. 2013. Випуск 77. С. 125 – 140.
24. Яремчук І. [І. Роздольська] Лука Луців як шевченкознавець у журналі «ЛНВ»-«Вісник». *Наукові записки*. – Вип. 124. – Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В.Винниченка, 2013. С. 193 – 201.
25. Яремчук І. [І. Роздольська] Пам'яті Лесі Українки: Меморіальна критика Миколи Голубця // *Слово і час: науково-теоретичний журнал*. 2016. № 5 (665). С. 31 – 39.
26. Яцків М. Поколінням Богуна і Шевченка. *Вставайте, кайдани порвіте : на спомин Крайевого Шевченкового Свята у Львові 28. VI. 1914*. Львів : Накладом українського

Січового Союзу видає і за редакцію відповідає Микола Балицький, 1914. С. 11.

**References:**

1. Babii O. Holos narodu – Kobzar.Ukrainski visty. Lviv, 1936. Ch.57 (95).10 ber. S.2.
2. Bobynskyi V. «Hei, shub!».Strilets: chasopys dlia ukrainskoho viiska. Kamianets na Podilliu, 1919. R.I. Ch. 52. 5 serp. S.1.
3. Velykyi tlumachnyi slovnyk ukrainskoi movy. K., Irpin: VTF Perun, 2002. 1440s.
4. Holubets M. Lesia Ukrainka (V 15-ti rokovyny smerty: 1913-1928).Slovo i chas : naukovy-teoretychnyi zhurnal. 2016.# 5 (665). S.40-42.
5. Holubets M. Lesia Ukrainka (V 15-ti rokovyny smerty: 1913-1928).Nedilia: Iliustrovanyi tyzhnevnyk. Lviv, 1928. R.I.Ch.6. 7 zhovt. S.2.
6. Holubets M. Pro Toho, shcho pered Nym kloniat sia malynovi prapory.Vstavaite, kaidany porvite : na spomyn Kraieвого Shevchenkovoho Sviata u Lvovi 28. VI. 1914. Lviv : Nakladom ukrainskoho Sichovoho Soiuzu vydaie i za redaktsiiu vidpovidaie Mykola Balytskyi, 1914.S. 6 – 10.
7. Kis-Fedoruk O. Ukrainski Sichovi Striltsi u boiakh ta mizhchassi. Mystetska spadshchyna. K. : Polihrafichna firma Oranta, 2007.192s.
8. Koval R. Mykhailo Havrylko: i stekom, i shableiu: Istorychnyi narys. Vyd.2-he, vypr., dop. Vinnytsia: DP Derzhavna kartohrafichna fabryka, 2012. 472s.
9. Koval R. Shevchenkiana Mykhaila Havrylka. – K.: Istorychnyi klub Kholodnyi Yar ; Tsentri DZK, 2014. 104s.
10. Kuzmenko O. Dramatychnie buttia liudyny v ukrainskomu folklori: kontseptualni formy vyrzhennia (period Pershoi ta Druhoi svitovoykh voien): monohrafiia. Lviv: Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy, 2018.728 s.
11. Kupchynskyi R. Shevchenko i Rusalka Dnistrova.Lysty do pryiateliv. Niu-York – Toronto, 1955. Ch. 4 (kvit.). S. 5.
12. Literaturoznachcha entsyklopediia: U dvokh tomakhAvt.-uklad. Yu. I. Kovaliv. K.: VTs Akademiia, 2007. T.2. 642s.
13. M.H. Lesia Ukrainka (V 20-ti rokovyny smerty: 1913-1933.Nash prapor. Lviv, 1933. Ch.60. 3 serp. S.5.
14. Matiiv-Melnyk M. Zhinka i matir u tvorchosti Shevchenka (Dopovid, vyholoshena na Zizdi Spilky Ukrainskykh naukovtsiv, literatoriv ta myttsiv 10 bereznia 1947 roku v Zaltsburzi)



Matiiv-Melnyk M. Tvory. Lviv: Naukove tovarystvo im. Shevchenka, 1995.S. 550 – 562.

15. Mykola Holubets: Bibliohrafichnyi pokazhchyyk / Uklad.: S. P. Kostyuk; peredm. T. Stefanyshyna; NAN Ukrainy. LNB im. V.Stefanyka.Lviv, 2005. 150s.

16. Mysiuha B. Striletska zvytiaha v mystetstvi.Karby: Naukovo-mystetskyi visnyk. Lviv, 2002. # 1. S.21-23.

17. Rebryk N.Y. Literatura narodovetstva i chynu na ukrainskomu pidkarpatti v pershii polovyni KhKh stolittia: Avtoreferat dysertatsii na zdobuttia naukovooho stupenia kandydata filolohichnykh nauk 10.01.01 ukrainska literatura. Lviv: Lvivskyi natsionalnyi universytet imeni Ivana Franka, 2007. – 20 s.

18. Rozdolska I. Fenomen Tarasa Shevchenka u heneratsiinomu spryyniatti Ukrainskykh Sichovykh Striltsiv.Literatura. Folklor. Problemy Poetyky. Naukovyi zbirnyk. K.: VPTs Kyivskoho universytetu, 2017. S. 142–151.

19. Sydor O. Z istorii Lvivskoi mystetskoii shevchenkiany.Volodar ukrainskoho dukhu: Lvivska mystetska shevchenkiana. Lviv VD Vysoky zamok, 2014. S. 11-22.

20. Striletska Holhoha: Sproba antolohii / uporiad., avtor vstupnoi statti i prymitok T. Yu. Salyha. Lviv : Kameniar, 1992.399s.

21. Trylovskyy K. Na strichu Sviata.Vstavaite, kaidany porvite : na spomyn na spomyn Kraievoho Shevchenkovoho Sviata u Lvovi 28.VI.1914. Lviv: Nakladom ukrainskoho Sichovoho Soiuzu vydaie i za redaktsiiu vidpovidaie Mykola Balytskyi, 1914. S. 4.

22. Franko I. Posviata Shevchenkovy.Vstavaite, kaidany porvite : na spomyn Kraievoho Shevchenkovoho Sviata u Lvovi 28.VI.1914. Lviv: Nakladom ukrainskoho Sichovoho Soiuzu vydaie i za redaktsiiu vidpovidaie Mykola Balytskyi, 1914. S. 2.

23. Yaremchuk I. [I. Rozdolska]. Khudozhnia shevchenkiana Ukrainskykh Sichovykh Striltsiv.Ukrainske literaturoznnavstvo. 2013. Vypusk 77. S. 125 – 140.

24. Yaremchuk I. [I. Rozdolska] Luka Lutsiv yak shevchenkoznnavets u zhurnali «LNV»-«Visnyk».Naukovi zapysky. – Vyp. 124. – Seriiia: Filolohichni nauky (literaturoznnavstvo). – Kirovohrad: RVV KDPU im. V.Vynnychenka, 2013. S. 193 – 201.

25. Yaremchuk I. [I. Rozdolska] Pamiati Lesi Ukrainky: Memorialna krytyka Mykoly Holubtsia // Slovo i chas: naukovoteoretychnyi zhurnal. 2016. # 5 (665). S. 31 – 39.

26. Yatskiv M. Pokolinniam Bohuna i Shevchenka.Vstavaite, kaidany porvite : na spomyn Kraievoho Shevchenkovoho Sviata u Lvovi 28. VI. 1914.Lviv : Nakladom

ukrainskoho Sichovoho Soiuzu vydaie i za redaktsiiu vidpovidaie Mykola Balytskyi, 1914. S. 11.

УДК 821.161.2

**Тетяна Скуратко**, к. філол., доц.  
(Тернопіль)  
DOI 10.25128/2617-3427 19.51.09

## **Особливості поетики поеми І. Драча «Леонардо да Вінчі»**

*У статті проаналізовано ідейно-естетичні пошуки Івана Драча в жанрі поеми-симфонії, вказано на особливості симфонічного мислення митця в поемі «Леонардо да Вінчі», з'ясовано типологічну специфіку жанрової природи поем-симфоній автора, їх значення в літературному процесі новітньої доби. У праці зосереджено увагу на особливостях симфонізму як принципу мислення, що найвиразніше виявляється в поемах Івана Драча, побудованих за музичними канонами, де йому підпорядковані і композиція, і художні засоби, і віршовий розмір.*

**Ключові слова:** *поема, симфонізм, наратив, жанр, метафоричність, поетика, поема-симфонія, образ, сонатно-симфонічна форма.*

### ***Features of the poetics of I. Drach's poem «Leonardo da Vinci»***

*The article analyzes the ideological and aesthetic search of Ivan Drach in the genre of symphonic poems, points out the features of the artist's symphonic thinking in «Leonardo da Vinci», clarifies the typological specifics of the genre nature of the author's symphonic poems, their significance in the literary process of modern times. The work focuses on the peculiarities of symphony as a principle of thinking, which is most pronounced in the poems of Ivan Drach, built on musical canons, where he is subordinated and composition, and artistic means, and verse size.*

**Key words:** *poem, symphony, narrative, genre, metaphor, poetics, poem-symphony, image, sonata-symphonic form.*

**Постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок із важливими чи практичними завданнями.** Іван Драч є одним із фундаторів «сонатного» напрямку в історії

української літератури. Ідейно-тематичне освоєння сонатно-симфончної форми шляхом внутрішнього сприйняття і перенесення на особливості тексту літературного твору допомогло митцеві витворити своєрідний «музичний» тип мислення. І. Драч зумів «вирватися» з-під влади музичних канонів і тим самим надати своїм творам лиш граціознішої мелодики, гнучкіше «жонглюючи» композиційними елементами і цим забезпечуючи вираження змісту.

Іван Драч, плідно розвиваючи традиції Т. Шевченка, М. Заблоцького, Лесі Українки, П. Тичини тощо, витворив свій неповторний «музичний» стиль, сміливо сполучивши у творах ейнштейніанські теорії «драми ідей» з практикою і досвідом створення поетчної симфонії, що проявляється в інтелектуалізації внутрішніх конфліктів твору.

Актуальність нашої роботи вмотивована тим, що на часі комплексне вивчення «симфонічних» поем Івана Драча, в яких яскраво виявилася творча особистість письменника. Важливо сьогодні дослідити особливості принципу «симфонічної тріади», за яким побудовано твори митця сонатно-симфонічного циклу.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання проблеми.** Різні аспекти поетичного доробку Івана Драча розкриті у наукових розвідках В. Галацької, Л. Дем'янівської, І. Дзюби, М. Жулинського, М. Ільницького, Б. Мельничука, Т. Скуратко, М. Слабошпицького, А. Ткаченка, М. Ткачука, А. Янченка та ін., які оприлюднили концептуальні погляди щодо ідейно-естетичного підґрунтя його творів.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Універсальність «музичності» як специфічної стильової риси пов'язана безпосередньо з симфонічним, «роздертим надвоє» мисленням Івана Драча. Окреслений зв'язок виявляється не лише у тому, що в деяких творах, особливо в поемі «Леонардо да Вінчі», цей принцип пронизує і композицію, і художні засоби, і навіть віршовий розмір, її універсальність полягає передусім у тому, що в багатьох творах (і не тільки у поемах) вона виступає своєрідним

організовуючим стрижнем, який впливає на специфіку «функціонування» інших стильових рис творчості митця (інтелектуальна наснаженість, космічна планетарність, народнопісенний фольклоризм, образотворча пластичність, скульптурна монументальність, кінематографічна монтажність, умовність змалювання подій і героїв, багата символіка, афористичність мови, дуже розгалужену, з філософським підтекстом, асоціативність, оголеність емоцій, схильність до інтроспективного аналізу).

«Стикування» засобів суто літературних з такими, що межують з музикою й іншими видами мистецтва – живописом, театром та кінематографом допомагає поетові глибше проникнути у внутрішній світ героя. Зрештою, у кінопоемі «Київський оберіг» та драмі-колажі «Гора» цей симфонічний синтез набуває нової жанрової якості: у співробітництві з художником О.Яцуном І. Драч створює єдине композиційне ціле, у яке включені як основний літературний текст, так і живописні «врізки». Це, як видно з самої творчості митця, є, напевно, найнеобхіднішою, найорганічнішою потребою І. Драча. Проникаючи у внутрішній світ ліричного героя, він тим самим розкриває (а для себе пізнає) глибини власної натури.

І. Драч віднайшов у слові те, за допомогою чого можна добратися до власної душі. А шлях цей – у вмінні автора поем-симфоній «музикувати». Дуже часто «музичні», точніше, «симфонічні», образи не мають нічого спільного з чисто слуховими відчуттями. «Озвучення», скажімо, поеми «Леонардо да Вінчі» здійснюється через логічні операції, тісно пов'язані з симфонічною тріадою – основою будь-якого симфонічного, а отже, і музичного образу: теза й антитеза як певні логіко-семантичні поняття, вступаючи між собою в певні зв'язки, творять судження, а синтезуючись воедино, – умовивід.

Автор прагне сфокусувати ці логічні операції в точці «зіткнення» поета і читача – сприйманні, яке спрямовує не лише на звуки зовнішнього, але й внутрішнього світу самого митця: на шелест, що виникає від тертя одна об одну молекул головного мозку при передачі певної інформації,

коливання нервового камертона при найменших подразниках, які сприймаються не лише слухом, а й больовими, дотиковими рецепторами: «... ця розпука моя, напевно, в Італії роджена...» [1, с. 62].

«Музичність» бачиться не просто у прямому накладанні відчуттів одне на одне, у синестезії, а й у «звуковому житті» душі поета, його нервів і внутрішніх органів. Все це свідчить, що І. Драч завжди був у напруженому творчому пошуку і, ставши поетом зрілим, нагадував того допитливого хлопчика з ранньої «Балади про соняшник», який раптом побачив «красиве засмагле сонце...».

Співвідношення «голосу» і «підголосків», «головної» і «побічної» тем, «тези» й «антитези», їх протиставлення і синтез складають основу симфонізму як методу, що найчіткіше виявило себе у поемі «Леонардо да Вінчі». Тут Іван Драч намагається послідовно слідувати музичним канонам, зберігаючи чотирьохчастинну форму сонатно-симфонічного циклу («Мадонна Літта», «Павич Леонардо», «Тінь Леонардо да Вінчі», «Леонардо»), створюючи за допомогою словесних засобів специфічні ефекти, що відображають характер творення конфлікту як боротьби двох діаметрально протилежних, але єдиначальних тем, мотивів, образів, що є своєрідним літературним відтворенням принципу «симфонічної тріади», за яким будується музичний твір сонатно-симфонічного циклу.

Особливості стилю Івана Драча, що проявили себе в поемі «Леонардо да Вінчі», слід розглядати у двох ракурсах: з точки зору композиції, тобто відповідно до того, як мовними засобами створюються «головна» і «побічна» теми, як відбувається їх розробка і синтез; з точки зору конфлікту, тобто прослідкувати, як він назріває у вигляді контрасту, наростає у вигляді дисонансу і набуває глобально-кульмінаційних розмірів.

Поема-симфонія Івана Драча «Леонардо да Вінчі» композиційно складається із чотирьох частин. Своєрідною «тезою» в поемі є «Мадонна Літта» («І ти була, Мадонна Літта, / Мов юне літо молода» [1, с. 60]) і «Павич Леонардо»

(«І косить оком Леонардо / Твій кучерявий світ – синок...» [1, с. 61]; «І павича отого на стіні / Малюєте Ви в дивному тремтінні. / І той павич Ваш – ні, він не помер, / А, маючи краси лиху погорду, / Упав він до Фелліні аж тепер / З пухнастим снігопадом «Амаркорду» [1, с. 62]). «Антитезою» виступає «моя розпука» («Ця розпука моя, напевно, в Італії роджена, / Коли у Флоренції я побачив кулемета. / І не могу я досі убгати / У своє розуміння генія / Простоти поєднання двох див – / Руйнівного і творчого, злого і доброго – / У його незбагненній істоті.») [1, с. 62]. «Синтез» виявляється в оптимістичному висновку: «Прийшла пора визнат тебе не лише творцем картин, / скульптур, військових машин і водограїв / для герцогів і королів» [1, с. 67]. Символічними є у висновку слова: «Це твоє дихання, биття твого серця чується у новому / космчному кораблі, який перемагає століття, / земне тяжіння долає і зустрічається з людиною, / яка першою зрозуміла, куди ми йдемо» [1, с. 67].

Вважаємо, що у створенні «музичної» композиції, Іван Драч продовжує традиції П. Тичини. Так, з точки зору композиції, як і у поемі П. Тичини «Сковорода», у творі «Леонардо да Вінчі» друга частина являє собою подальшу розробку «головної» теми і чітке проступання рис «другорядної» теми, діаметрально протилежної за характером, – теми руйнівного у житті: «Та замість пір'я палахтять дукати. / І, мовчки взявши дивака на кпин, / Купець пішов тракторію шукати...» [1, с. 62]. Загальноприйнятою вважається думка, що намічування нової теми у сонатній формі поетичного твору найблискучіше може виражатися у риторичних запитаннях, що і застосовує ван Драч: «Невже ці птахи – а чому вони? – / Вам не давали спокою ніколи?.. / Невже з вини – ну, а чому з вини? / В них пір'я граціозне, мов уколи?» [1, с. 61]. Варто звернути тут увагу на розділові знаки при запитаннях. Повторювані тире сприяють створенню ілюзії накладання одного висловлювання на інше, що власне відповідає одній з вимог класичної схеми сонатної форми.

З погляду раціональної логіки, тут немає чогось аж надто суперечливого, зате в мовній сфері спостерігаємо

певну несумісність, яка виявляє себе передусім у стилістичній невідповідності конкретного поняття «уколи» і абстрактної ознаки «граціозні». Отже, це порівняння виходить за межі власне текстового контрасту і піднімається до рівня метафоризованого мікроборазу.

Далі системою контрастних мікроборазів утверджується, хоч поки що і не на повну силу, вищеозначена «побічна» тема. Головними засобами творення таких мікроборазів виступають антонімія й антитеза. Так, антонімічні речення «Його Ви в небо кидаєте, щоб / На землю зверхньо кинути дукати» [1, с. 61], підкріплені окремими парами повних антонімів (в небо – на землю) і контекстуальних (його [павича] – дукати), а також сполучником «щоб», що виноситься в кінець і входить в систему римування. У лексичний пласт уводиться нове слово «свобода», яке виконує роль «наповнювача» новим змістом головної теми (тема творчого начала поступово переосмислюється у тему свободи, без якої, власне, і неможливе це творче начало). Слово «свобода» в цьому контексті не є несподіваним, контрастним. Воно плавно «вмонтовується» в контекстуальну структуру: «А павич вже гордує, мов вінець / Свободи і природи в буйнім літі. / Ви йдете. Леонардо, так, це Ви / Дали аристократам цим свободу, / І сонце німбом коло голови / Цим жестам Вашим кружеля в догоду.» [1, с. 61]. Якщо вдуматися у лексичне значення слів «свобода» і «буйний», то розуміємо, що нова тема на його базі розвинути не може, а нове нашарування до «головної» теми має таку потенційну можливість. У цьому уривку автор використовує іронію як засіб внутрішнього контрасту: «Ви йдете. Леонардо, так, це Ви / Дали аристократам цим свободу, / І сонце німбом коло голови / Цим жестам Вашим кружеля в дорогу.» [1, с. 62]. Тут ми бачимо яскраве протиставлення патетичної лексики (аристократи, німб, свобода) словам, які уже набули негативного емоційного відтінку (кружеля, дорога). Засобом різкого протиставлення тут виступає тире: «Ви лиш в завулок – і немає Вас! / В купця ж не очі – загребуші сіті. / Знов у клітках хвостів іконостас. / Кишені повні – повні

також кліті.» [1, с. 62]. Отже, не важко помітити, що риси контрасту на рівні мікрообразів полягають в постійному його нагнітанні (антонімія, антитеза, іронія).

Далі після невеликої заключної партії другої частини розвиватиметься лише побічна тема. Неодмінною властивістю розробки є наявність чітко вираженої заключної теми, яка своєрідно синтезує головну і побічну, виражаючи їх діалектичний взаємозв'язок перед боротьбою. Це останні дві строфи другої частини, в яких викладена суть прихованої внутрішньої боротьби творчого і руйнівного начал у душі Леонардо перед випробуваннями боротьбою. Звернімо увагу на останню строфу, яка ніби передрікає оптимістичний результат майбутньої боротьби: «І той павич Ваш – ні, він не помер, / А, маючи краси лиху погорду, / Упав він до Фелліні аж тепер / З пухнастим снігопадом «Амаркорду» [1, с. 62].

Розглядаючи цю ненормативну синтаксичну структуру, де складносурядне речення накладається на попереднє, зводячи його до недовершеної системи у вигляді бездіяльного суб'єкта, виявлено чітке смислове навантаження. Ця синтаксична структура виражає одночасно і головну тему, і побічну, і їх синтез. Протиставлення головної і побічної тем виявляється пунктуаційно (тире) і вставним словом-реченням «Ні», а їх синтез – складносурядною структурою з протиставним сполучником А, де його протиставна функція набуває особливої ознаки. Цікаво, що не тільки тематично, друга частина близька до першої. 4-стопний ямб тут, щоправда, змінюється на 5-стопний, катрен переходить у астрофічний вірш, перехресне римування – у неримований вірш, але ці метричні перебої лише посилюють основні моменти авторського відображення Леонардового світогляду, увиразнюють постать художника як особистості: «Ця розпука моя, напевно, в Італії роджена, / Коли у Флоренції я побачив / Проект леонардівського кулемета, І не можу я досі убгати / У своє розуміння генія» [1, с. 62]. Цими словами розпочинається третя частина, яка, по суті, є конфліктним, драматичним центром поеми. Ця цитата знаменує собою



ширше розуміння побічної теми, яка, власне, й перестає бути побічною і стає на рівень з головною (тема руйнівного начала – з теми вірнопідданства). Мадонна Літта, гордий «павич» Леонардо як символи гуманістичного начала схрещують тут свої «шпаги» з людиноненависництвом, з індивідуалістичною зверхністю. І знову І. Драч вдається до контрастів, що будуються через протиставлення портретів. Внутрішнє тепло Леонардо, втілене у блакитній посмішці мадонни Літти, у сонячному німбі навколо його голови, входить у суперечність з «губ неповторною леонардівською складкою» [1, с. 63], з бровами, що «збройно нависли» [1, с. 63]. Характерним також є те, що цей конфлікт сягає образів зовнішнього світу, що притаманне третій частинні будь-якої симфонії: «Це і кулемет, що «стріляє з очей Іуди по недовершеному Христу!» [1, с. 64], і отруйне вапно, «ще один варіант Скаженої леонардівської технології», і «знову прокляті рецепти з рукописів дзеркального письма» [1, с. 65]. Також своєрідний контраст відбувається між «може» і реальністю: «Якби не оцей леонардівський кулемет, / Може, інше насіння було б у століттях? / Може, Оппенгеймер жив би собі на фермі / І мізкував би найбільше над тим, / Як навчитися сіно вивершувати / І не заздрити тому фон Брауну, / Що так вміє стіжки вершити?» [1, с. 66]. За допомогою інверсії автор загострює нашу увагу на притиставних епітетах: «І не можу я досі убгати / У своє розуміння генія / Простоти поєднання двох див – / Руйнівного і творчого, злого і доброго – / У його незбагненній істоті.» [1, с. 62].

Створивши, таким чином, реальне підґрунтя для розгортання конфлікту, автор «пропускає» свої роздуми через органний пункт, що насамперед виявляє себе в риторичних вигуках та запитаннях, які, починаючись словами, щойно нами наведеними, просто-таки пронизують тканину вірша І. Драча. Усі шістнадцять речень органного пункту, які суттєво відрізняються за своєю структурою, єдині за критерієм метависловлювання та його експресивності: вони питально-окличні.

До мовних засобів творення музичності в поемі І. Драча відносимо протиставлення синтаксичних структур: «Губ неповторна леонардівська складка. Брови збройно нависли» [1, с. 61]. Перша частина цього речення номінативна, стилістична функція її полягає в утвердженні предмета, наголошенні його найважливіших ознак. У наступній частині речення логічний наголос переноситься на присудок, на предикат судження – і ця деталь створює дисонансний ефект. Власне, суть його – у протиставленні бездієслівних синтаксичних структур дієслівним; оксюморон: «сухий палаючий розум» [1, с. 63]; кільцевий оксюморон: «Механічні рухливі леви, / Які розсипали лілії / До ніг хижооких тиранів!» [1, с. 63]. Наскрізний зв'язок твору, його музичність підкреслюють також постійні анафори: «Як проходами для зжерлої їжі / Як плодючими виробниками калу / Як старанними наповнювачами нужників, / Тому що від них не видно добра, / Тому ж то від них і нічого не лишиться» [1, с. 64]; «Шкодив вітчизні людей, / Шкодив роду людському?!» [1, с. 64]; «Або отруйне вино для кидання на кораблі. / Або ще один варіант...» [1, с. 65]; «І тримай цілий місяць під гноем, / І розбий, і розбй, і розбий! / І тут, навіть поруч» [1, с. 65]. Спостерігаємо і повторення олнакових слів із різними відтінками у значенні: «Люди – людці – людина»; «Людина – люди – рід людський». Проаналізувавши ці ряди слів, можемо констатувати, що в першому випадку значення з кожним словом конкретизується, а у другому – узагальнюється. Також тут стикаємося з одним із різновидів рондальних повторів. Поняття «рондо» маємо і в музиці, і у літературі, які внутрішнім зв'язком між собою поєднані. Тому, стверджуючи, що репризі, а отже й органному пункту, у музичній симфонії притаманне рондо, ми можемо звернути увагу в літературній симфонії на рондальні повтори, тобто повтори в межах одного рядка або ж, навпаки, в межах строфи чи двовірша, як на літературне явищ. В органному пункті «Леонардо да Вінчі» маємо один виразний рондальний повтор: «А може, це невід, який уже звук / За покликанням рибу ловити, / Та був тими ж рибами

схоплений / І понесений шалом риб?! / Та дивіться ж, мій добрий сучаснику, / Не лякайтеся раблезінства» [1, с. 63]. Неважко помітити, як вирівнюються тут відтінки у значенні. Оскільки органний контрапункт, на відміну від основної теми, є розробкою побічної теми, то не слід лякатися, що вихід на зовнішні образи носить виразні риси «раблезіанства», про що можна пересвідчитись на осовні вищенаведених цитат.

Отже, основний конфлікт твору розгортається в межах третьої частини – репризи. Важливу роль у творенні конфлікту відіграє і мелодика вірша, позбавлена розміру і рими (це верлібр). Четверта частина, кода – ідейно-емоційний центр поеми-симфонії, де підводиться загальний підсумок, здійснюється тематичний перегук з першою частиною і намічається на її основі нова тема, синтетична за характером. Четвертій частині поеми І. Драча «Леонардо да Вінчі» притаманні ілюзії масової дії, і «умиротворення» бур третьої частини, і формування ціннісної авторської орієнтації. Основним засобом вираження розв'язки конфлікту в І. Драча виступає широке залучення науково-термінологічної лексики, як-от: «надзвукове дихання», «радарне серцебиття». Нова, синтезована тема – своєрідний оптимістичний висновок: «Це твоє дихання, биття твого серця чується у новому / космічному кораблі, який перемагає століття, / земне тяжіння долає і зустрічається з людиною, / яка першою зрозуміла, куди ми йдемо» [1, с. 67].

Поема «Леонардо да Вінчі» є своєрідним зіткненням «діаметрально протилежних думок», і вже цим зумовлені поєднання «дивогармонійних акордів» і «різних дисонансів», фраз «плавно-мелодичних» і «нервових, аж дразливих», «уживання» у спільному контексті чисто розмовних слів з патетично піднесеними. Ця традиція сягає, до речі, поеми М. Некрасова «Балет», у якій протиставлення різностильових нюансів виступають у наведених уривках нічим іншим, як поетичним втіленням синтезу так званих «різних музик» у симфонії, яке притаманне і Р. Щедріну.

Велику роль у формуванні індивідуального стилю поета відіграє його прагнення синтезувати в художньому

творі різні види мистецтва (літературу, музику, театр, кінематограф, живопис, скульптуру). Особливо виразні зв'язки поем І. Драча з музикою. Формуючись на елементарному мовному рівні, музичність творів поета поступово переростає у специфічний тип мислення – симфонічний. І цим митець відрізняється від своїх попередників.

**Висновки і перспективи подальшого дослідження.** Тож симфонізм як принцип мислення, безперечно, найвиразніше виявляється в поемах І. Драча, побудованих за музичними канонами, де йому підпорядковані і композиція, і художні засоби, і навіть віршовий розмір. Більше того, досліджуючи твори І. Драча, можна простежити еволюцію творчої манери їх автора: від найпростішої емпірично-чуттєвої музичності, від словесної імітації музичної симфонії («Соната Прокоф'єва») через створення аналогії сонатно-симфонічному циклу, що враховує специфічні властивості слова як матеріалу поезії («Смерть Шевченка»), він піднімається до логічного типу поетичної симфонії, композиція якої будується на музично-композиційному принципі, до діалектично-узагальненого відображення дійсності у всіх її суперечностях, тобто до власне симфонізму («Леонардо да Вінчі»).

Двоєдиною функцією: показувати велике, значне, всесвітньо вагоме через дріб'язкове, маленьке, глибоко внутрішнє, мабуть, і приваблює авторський інтерес і уподобання І. Драча з широтою його тематичних смаків, специфічним розумінням позитивного героя сучасності, намаганням усвідомити життєву місію останнього через історичні ремінісценції. Поет, отже, пише симфонії не для того, щоб імітувати композиційні структури музичних полотен, а з метою глибшого проникнення у внутрішній світ героя, людини-борця, склад мислення і характер його почуттів.

#### **Література:**

1. Драч І. Ф. Поеми / упорядкув. та післямова А. Ткаченка; Передм. М. Жулинського. К.: Генеза, 2006. 512 с.

2. Ільницький М. Іван Драч: нарис творчості. К.: Рад. письменник, 1986. 221 с.
3. Копистянська Нонна Хомівна. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Л.: ПАІС, 2005. 368 с.
4. Літературознавча енциклопедія: у двох томах. Т. 2 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К.: ВЦ «Академія», 2007. 624 с. (Енциклопедія ерудита).

#### References:

1. Drach I. F. Poemy / uporiadkuv. ta pisliamova A. Tkachenka; Peredm. M. Zhulynskoho. K.: Heneza, 2006. 512 s.
2. Ilnytskyi M. Ivan Drach: narys tvorchoosti. K.: Rad. pismennyk, 1986. 221 s.
3. Kopystianska Nonna Khomivna. Zhanr, zhanrova systema u prostori literaturoznavstva. L.: PAIS, 2005. 368 s.
4. Literaturoznavcha entsyklopediia: u dvokh tomakh. T. 2 / avt.-uklad. Yu. I. Kovaliv. K.: VTs «Akademiiia», 2007. 624 s. (Entsyklopediia erudyta).

УДК 821.161.2-3.09"18/19"Н. Кобринська: 17.022.1

**Олександр Ткачук**

доц., к. філол. н. (м.Тернопіль)

DOI 10.25128/2617-3427 19.51.10

### **Трансформація наративних технік у малій прозі Наталі Кобринської**

*У статті розглядаються особливості наративної ситуації оповідань та повісті Н.Кобринської. Письменниця моделює психологічний аналіз через сповідальні саморефлексії персонажа, які інтегруються у мовлення наратора, формуючи псевдодієгетичний наратив. Аналізується роль розповідача у моделюванні сенсуального досвіду людини у контексті стереотипів соціальної ролі жінки, морально-психологічних та суспільних конфліктів. Досліджується як наратор виражає враження персонажа, формулює мотиви вчинків, соціальні детермінанти життєвої ситуації, що впливають на людину. Простежуються наративні прийоми у творах збірки «Казки» та ліричних мініатюрах.*

**Ключові слова:** *нарративна ситуація, невласне прямий дискурс, псевдодієгетичний нарратив, психологічний етюд, фокалізація.*

***Tkachuk O. Transformation of narrative techniques in Natalia Kobrynska's short prose.***

*The article considers the narrative situation peculiarities of N. Kobrynska's stories and novels. The writer simulates psychological analysis through the confessional self-reflections of the character, which are integrated into the narrator's speech, forming a pseudo-diegetic narrative. There is analyzed the narrator's role in modeling the sensual experience of a person in the context of stereotypes of the social role of women, moral, psychological and social conflicts. The article is a research of how the narrator expresses the impression of the character, formulates the motives of actions, social determinants of life situations that affect a person. Narrative techniques can be traced in the works of the collection "Fairy Tales" and lyrical miniatures.*

**Key words:** *narrative situation, improper direct discourse, pseudo-diegetic narrative, psychological study, focalization.*

**Постановка наукової проблеми та її значення.**

Літературний дебют Наталі Кобринської відбувся у 1883 році на засіданні віденського товариства студентів-українців, на якому Остапом Терлецьким було зачитане її оповідання «Пані Шумінська». Підтвердженням намірів молоді авторки працювати на літературній ниві та говорити від імені жінок стало видання українського жіночого альманаху «Перший вінок». Поряд з публіцистичними працями Кобринська подала до нього і художні твори: «Пані Шумінська» і «Судія». Саме 1880 – 1895 рр. – найплідніший період в літературній діяльності Н.Кобринської. Його підсумовують збірки оповідань «Дух часу» (1899) і «Ядзя і Катруся» та інші оповідання»(1904). Серед них вирізняються твори з використанням фольклорної фантастики, тяжінням до містицизму та твори з акцентом на психологізмі. Сильова еволюція письменниці в бік модернізму не лишилась поза увагою прижиттєвої рецепції, але вона переважно применшувала цінність таких художніх пошуків. Цю тенденцію продовжили і радянські

літературознавці, які схвально відгукувались лише про соціальні мотиви ранніх творів Кобринської. Натомість сучасні дослідники вказують на тенденційність оцінок, які ґрунтуються на протиставленні реалістичних та модерністичних творів, коли схвальні оцінки отримують лише соціально-побутові оповідання [5, с.409]. Ідейно-естетична еволюція письменниці ставить питання про зміну оповідних форм письменника, тим більше, що мала проза цього періоду стрімко розвивається в наративному вимірі.

### **Аналіз досліджень цієї проблеми.**

Проза письменниці з точки зору ідейно-естетичної еволюції та поетики розглядається у статті М.Легкого. Дослідник відмітив, що перехід від реалізму до модернізму не був поступовим, у творчості митця чергуються оповідання й повісті з фрагментарними творами: ескізами, етюдами, психограмами. Модерністські пошуки відбуваються у образній сфері, звертанні до міфології й намаганні передати найтонші порухи людської душі [3, с.114]. Як відомо, психологізація – це провідна тенденція розвитку малої прози цього періоду, вона тісно пов'язана з імпресіоністичною манерою оповіді. Прикметним є те, що письменниці в своїй стильовій манері виділила естетичну категорію «вражіння». А.Швець відзначила, що свою творчу манеру Кобринська визначила як напрям «настрою»: «Абсолютизуючи головну сугестивну роль вражень в рецепції художнього твору, Кобринська вважала їх конституюючим естетичним формантом і категоріальним мистецьким концептом напрямку «настрою»[6, с.181]. Настанова на передачу суб'єктивного бачення неминуче видозмінює нарративну ситуацію твору в порівнянні з традиційною реалістичною розповіддю. Аналізуючи творчу спадщину Кобринської, дослідники звертали увагу на окремі аспекти нарративного дискурсу. Зокрема у монографії Л.Томчук приділено увагу поетиці саморефлексії[4]. Суттєві міркування про нарративні прийоми зустрічаємо у монографії Н.Швець «Жінка з хистом Аріадни. Життєвий

світ Наталії Кобринської в генераційному, світоглядному та творчому вимірах»[5].

**Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження;** Оповідання «Дух часу», яке дало назву збірці – це дебютне оповідання письменниці, первісна назва «Пані Шумінська». Героїня Кобринської, попадає Шумінська згадує прожите життя. А.Швець відмітила використання хронологічного аналепсису, який є смислотворчим центром оповіді та настанову на суб'єктивність нарації[5, с. 441]. Розповідь веде третьоособовий наратор, який через вільний непрямий дискурс передає думки пані Шумінської. Її спогади, роздуми, жалі – це ілюстрація старосвітських переконань. Їй боляче сприймати те, що її сини не хочуть бути священиками. Думка про те, що на весіллі гості побачать, що зять не попівського роду не дає їй спокою. Навіть те, що донька вибирає собі чоловіка через кохання, додає матері клопоту. Вона переживає, навіть з того, що доньку на людях супроводжує милий, адже це породжує пересуди: «Люде шептали поміж собою, що мати дозволяє на такі романси. Романси – то страшний закид для добре, морально вихованої дівчини». Прагнучи зберегти вікові традиції, мати не помічає як стає духовно відірваною від дітей. Цей розрив постає як «дух часу», що про нього з жалем міркує героїня. В творі використовується псевдодієгетичний наратив, оскільки мовлення персонажа стає непримітним серед дискурсу наратора. Це дозволило Кобринській передати події широкого часового проміжку від шістнадцятирічного віку, коли вона вийшла заміж і до шістдесятилітнього – теперішнього часу розповіді. Наратор передає погляди героїні на події, наводить самі факти і подає емоційний стан героїні. Останній плавно переходить у вислови самого персонажа, які читач може вирізнити через окличну інтонацію: «Ох! Кілько-то добрих хлопців, дітей порядних родичів у пало жертвою великого міста!»[2, с.29]. Це дозволяє відтворити кут зору героїні, її сприйняття суспільних, звичаєвих, побутових змін, які відбуваються в житті сім'ї. Така наративна ситуація дозволила робити



узагальнення, що виявляється на кінець оповідання, де письменниця влучно передала розповідану історію в алегоричній картині: мати стає подібна до квочки, яка вивела качата. Вона піклується про них, оберігає від усього аж раптом на березі водойми вони спочатку з острахом, а далі сміливо пішли на воду. «Надармо мати бігає берегом і кличе роздираючим голосом. Молоде покоління не оглядається і не чує її поклику». Авторка не осуджує, не висміює свою героїню, вона вказує на причину такої зашкарублості поглядів. Для неї її дім став цілим світом, – говорить розповідач: «Не бачила вона більше простору, лиш, що з-за его вікон, не вибігала гадкою поза його стіни»[2, с.27]. Саме такі відступи-узагальнення наратора і формують уявлення читача про змальовану ситуацію. Вони виступають своєрідними рамками, які увиразнюють суб'єктивні відчуття Шумінської й формують ідейно-естетичний зміст твору.

Ця думка про обмеженість поглядів на життя, брак освіти, відсутність уявлення про нові можливості реалізації для жінки звучить також у таких творах Кобринської як «Задля кусника хліба», «Ядзя і Катруся» та ін. Галя з оповідання «Задля кусника хліба» мріє лише про те, щоб влаштувати свої життя з матеріально забезпеченим чоловіком з духовенства, що зрештою призводить її до краху. Мотивами твір перегукується з повістю О.Кобилянської «Людина», недаремно повість останньої присвячено Н.Кобринській. Розповідною манерою цей твір наслідує класичну реалістичну прозу. Вже вступна пейзажна картина, опис села Березівка, нагадує твори Нечуя-Левицького. Третьоособовий розповідач визначає сприйняття читачем дієтичної історії через свої судження та оцінки. Він вдається до пролепсису, коли вказує, що в майбутньому Галя познайомиться з домом декана ближче: «Сердешна! не гадала вона ще тогді, що з домом їх ближче познакомяться»![2, с.46]. Міркування наратора, так само як в «Дусі часу» висловлюють авторську позицію стосовно феміністичної проблематики: «Упокорена долею через смерть батька, вона так добре пізнала, що то

біда, що прив'язане до мужчини не хотіла відлучити від його становиська і від забезпечення, яке він може дати жінці»[2, с.49]. Також думки з цих питань висловлює сама героїня, наприклад, замислюється над ідеєю власної праці, а не лише сподіватися на заробіток чоловіка: «Мала би мало, але своє власне. Працюючи враз із чоловіком, знала би, що приспорює собі добра, а не лиш до часу ужиткує працю чоловіка»[2, с.58]. Прагнучи мотивувати, чому героїня не стала на цей шлях, Кобринська вводить в історію сцену, де Галя спостерігає, як в селі п'яний чоловік б'є жінку. При цьому у формі невластне прямого дискурсу передається її відраза до долі сільської жінки. Тим не менше, в оповіданні домінує мовлення наратора, який розповідає про події та відчуття персонажів, з вкрапленням окремих сцен та мовлення персонажа, переважно у формі невластне прямого дискурсу. Попри таку традиційну наративну ситуацію майстерність письменниці виявилися в промовистих описах, символічних образах, також критики відзначають внутрішню рефлексійність та психологічний паралелізм[5, с.434].

Повість «Ядзя і Катруся» в цьому контексті розширює феміністичну проблематику в українській літературі, залучаючи життя польської дрібномаєтної шляхти. Це найбільший за обсягом твір письменниці. Він побудований на протиставленні двох доль: польської панночки Ядзі та бідної української дівчини Катрусі. Доля їх поєднала в дитинстві, але скоро їхні шляхи розійшлися. Життя молодой шляхтянки Ядзі підпорядковане пошуку вигідної партії. Для цього сім'я витрачає значні кошти, щоб виводити доньку на світські заходи до Львова. Як і Галя з оповідання «Задля кусника хліба», Ядзя стикається з тим, що кавалери цікавляться передусім її статком. Так само, як і Галя, вона не бачить своїм обранцем будь-кого не з її стану. Відтак її життя стає сірим і буденним. «Одностайність однак життя, без живіших вражінь, молодечих поривів і руху убивала її вразливу душу і шкідливо впливала на молодий організм», – констатує наратор. Прикметним є те, що єдиним заняттям, що розворушує її душу стає благодійність. Вона допомагає

селянам ліками, збирає кошти на потребу селян, яким град знищив врожай.

Контрастом розміреному плину життя Ядзі, є нужденне життя Катрусі, яка рано стала сиротою і змушена перебувати на заробітках. Можна погодитись з міркуваннями М.Грушевського, що історія Ядзі поступається оповіданню про Катрусю [2, с.15]. Різниця долі героїнь підкреслює і зміна форми розповіді. Якщо про перипетії життя Ядзі ми дізнаємось з розповіді наратора, то Катрусю постає перед читачами в сценах. То вона жартує з хлопцем, то на заробітках на Буковині, немов у її житті нема місця спокою, меланхолійному настрою панночки. У цих епізодах перед нами постає зовсім інший жіночий темперамент ніж у попередньої героїні. Ці сцени настільки широкі, що письменниця вводить в них етнографічний матеріал – народні пісні. Проте, так само парубки оцінюють дівчину не за її вроду чи розум, а за майновий стан. У сюжетній лінії Катрусі письменниця краще змодельовала інтригу, пов'язану зі стосунками з Іваном.

Здобутком письменниці є те, що вона не ідеалізує своїх героїнь, але й не зображає негативними персонажами (особливо це стосується образу Ядзі, адже традиційно в українській літературі пани замальовувалися з негативного боку). Кобринська підводить читача до висновку, що жінка повинна брати активну участь у громадському житті, не підміняючи її дріб'язковою благодійністю, яка, як показано на долі Катрусі, не може допомогти простій людині. Можна помітити, що у повісті зменшується роль слова наратора, персонажі розкривають в дії, і вже не переважає характерне для оповідань розкриття характерів через рефлексію.

Глибше питання особистої долі людини у зв'язку з суспільними питаннями порушується в оповіданні «Судія». Матеріальні проблеми у середовищі патріотично налаштованої молоді, призводять до конфлікту між приватним життям та громадянським обов'язком. А.Швець зазначає, що в цьому психологічному етюді (за визначенням І.Денисюка) письменниця продовжує розвивати «техніку сповідального наративу»[5, с.466]. Так само, як і в «Дусі

часу» розповідь веде наратор, який через невласне прямий дискурс передає міркування, думки персонажа. Спогади суді визначають сюжетно-композиційну організацію, в якій ключові події життя виступають окремими епізодами, що надає творові фрагментарної композиції. Об'єднуючим є обрамлення: після трудового дня герой біля полум'я печі згадує прожите життя. Особливістю наративної ситуації етюд є дотримання наратором зовнішньої стосовно інших персонажів фокалізації. Розповідач обмежений рівнем знання свого героя. Суддя виступає носієм кута зору, показовим у цьому плані, є оцінка причин вибору його товариша, який одружився з полькою: «Сей чоловік або споневірився чутем свому народові, або не вважав жінку навіть спосібною до того почуття, котрим пишаєся мужчина, не визнавав, що для неї також повинні бути свідомі і милі інтереси її рідного народу»[2, с. 78]. Використання сцени фантастичних видінь героя підкреслює увагу письменниці не стільки соціальної проблематики, а до психічного життя героя, душевної боротьби та типової для модернізму проблеми морального падіння.

Оповідання Кобринської «Виборець» (1889 р.) натомість моделює душевні сумніви героя більш імпліцитно. Це історія селянина Якіма Мачука, який долею випадку став виборцем. Для нього це невідома роль, яка до того ж викликає лише клопоти, відволікає від роботи. Наратив оповідання побудований з численних сцен, під час яких читач знайомиться з процесом виборів, як і з ним вперше стикається Яким. Поступово він дізнається про свою роль у відстоюванні прав українців, адже вибір відбувається між представником польського панства та українським делегатом зі Львова. Цікаво, що сільський священик грає активну роль у відстоюванні прав українців. Натомість війт пропонує йому гроші за те, щоб той проголосував за польського пана. Аргументуючи це тим, що вибір все одно між панами, війт намовляє Якіма, мовляв, вони думають лише за себе: «пани та попи знають своє, а мужики своє». Він прагне посіяти сумніви, що вибір українського посла щось змінить для простого народу. Гострий конфлікт знаходить

відбиття і в душі героя. Кобринська вдається до використання внутрішнього монологу героя, який передається цитатним дискурсом, а не невласне прямим, як це було поширено в її попередніх творах. Наратор докладно фіксує почуття персонажа, пояснює його мотиви в кожний момент дії. Під час виборів Яким усвідомлює свою відповідальність і вдається до виняткового вчинку, публічно відмовляється від грошей та голосує за українського кандидата. У творі є промовиста деталь, про свій вчинок Яким читає в газеті, його хвалять за чесний поступок. Як його ім'я, так і сам Яким вийшов з тихого закутка, і тепер він усвідомив відповідальність за рідну землю. Письменниця показала появу національної самосвідомості селян, до речі завдяки виборам Яким дізнається, що такі самі українці живуть під владою російського царя.

Наступний етап творчості письменниці засвідчує збірка оповідань «Казки» (1904 р.). Психологізм, який проявлявся в попередніх оповіданнях, поглиблюється в творах 1890-1900 рр. Наприклад, оповідання «Душа» авторка називає психологічним ескізом. Тепер у рецепції художнього твору головну роль вона відводить враженням. У листі до І.Франка Кобринська пише про важливість настроєвості твору: «Вражіння в штуці, то якраз артистизм, і лиш артистизм робить вражіння». Такі літературознавчі засади Кобринської нагадують естетичні засади імпресіонізму. Власне оповідання «Душа» вона вважала правдиво настроєво написаною. У ньому посилюється тяжіння до саморефлексування героя, яке характерне для стильової манери митця. Цікавим є те, що в етюді присутні роздуми персонажів про мистецтво. Отець Урбанович приносить Євгенії власні твори. Він вважає, що письменник не може увійти в душу інших, тобто потрібно писати про те, що сам пережив. Натомість Євгенія вказує, що в такому випадку митець має передати враження, яке справляє подія на присутніх. Власне твір передає почування Євгенії, яка виступає локалізатором і згодом спостерігає, як Урбанович помирає. Наратор фіксує відчуття персонажа, її

спостереження за іншими людьми в екзистенційній ситуації наближення смерті. Наратор вдається до докладного опису, відтак час наратування перевищує час історії, яка відбувається за одну ніч. Сама героїня усвідомлює суб'єктивність її сприйняття та неможливість передати, те що вона пережила за цю ніч. Своєрідним підтвердженням її слів є заперечення Поповича, що він хрестився у тій ситуації. Письменниця порушила проблему творчого самовираження, чуттєвого пізнання та відійшла від реалістичної естетики.

На митця справило вплив знайомство з модерними явищами європейських літератур, у цей період вона виступає як літературний критик (наприклад пише «Про "Нору" Ібсена», «Август Стріндберг»). Не менш важливого значення мало пильне знайомство з українським фольклором, на прохання українських культурних діячів вона збирала усну народну творчість, опублікувала статтю «Символізм в народній пісні». Це зумовило зміну стильової манери письменниці. Дослідники вказують на прагнення письменниці до символістичного осмислення буття, до зображення ірраціонального, метафізичного, з цією метою Кобринська вдається використання фольклорної фантастики, до символізму та містичних мотивів.

Письменниця спостерегла : «Перше, що вражало мене в наших народних казках, що сама основа фантастична, а всі описи, характеристика людей вражають реалізмом, часом противно (але то рідкість). Однак завжди побіч світа змислового, доступного, з'являється світ інший, неясний, незрозумілий, якби надприродний, котрий в уяві простолюдина нерозлучно в'яжеться з світом реальним».[1, с.16]

Таким засадам підпорядковані твори на фантастичні, казкові мотиви: «Судильниці», «Чудовище», «Рожа». Авторка наголошувала на народній основі фантастичних сюжетів. Про «Судильниці» вона вказує: тут застановила мене віра нашого народу в фаталізм, убраний в поетичну форму птахів. В «Чортиці» виходить знов вельми цікавий погляд на талан, що походить від чорта в виді горівки. У «Рожі» зустрічаємо відомий мотив продажі душі чортові, який

виявився в нерозсудливому вчинку Марини, яка спересердя звернулася до нечистої сили. Наративний дискурс цього твору розгортається спочатку в побутовому плані стосунків хлопців та дівчат, діалогах, опису вечорниць. Після сценічного зображення реального світу розповідач при змалюванні містичних подій змінює наративний темп, який нагадує драматичний розвиток балади. З'являються символічні образи й картини. Розв'язка твору, яка описує могилу дівчини в полі, набуває риси ліричної мініатюри, поезії в прозі.

У «Судильницях» два срібно-сірі птахи віщують долю новонародженій дитині, й їхні віщування достеменно здійснюються. Образ птахів-судильниць об'єднує кілька сюжетів, про долі людей, приречених пророкуванням птахів. Мотив фатальності долі Кобринська розгортає у відмінній від соціально-побутових оповідань наративній ситуації. Розповідь стилізована під народні казки, вона не містить описів, розлогих сцен і психологічних рефлексій героїв. Більш докладно описується лише історія про відьму, ускладнена ретардаційними повторами. Останній розділ казки – антитеза до попередніх. Почувши вночі присуд дитині, яка от-от мала народитися, старий богомалець пристрасно молиться до Матері Божої. Лишень віра у всемогутню силу Богородиці дала богомольцеві змогу відвернути смертельний присуд долі. (Це до речі суперечить тезам радянських критиків творів про атеїзм письменниці.)

1899 року на шпальтах тієї ж «Буковини» Н. Кобринська опублікувала символістсько-психологічні етюди «Блудний метеор», «Омен», «Св. Отець Миколай», котрі об'єднуються в цикл. Для них характерна складна художня образність, оперування астрально-міфологічними символами, тобто це ще одна грань таланту письменниці. Ці твори засвідчили відхід Кобринської від реалістичної міметичної традиції, що засвідчила, зокрема, рецепція творів С.Єфремовим, який у статті «В пошуках нової красоти» негативно оцінив модерністські тенденції в її творчості.

Варто згадати про антивоєнні твори письменниці. На події війни Н. Кобринська відгукнулася низкою творів і готувала до друку збірку «Воєнні новели». Задум письменниці не здійснився, а з десяти творів збірки побачили світ лише шість: «Кінь», «Полишений», «Свічка горить», «На цвинтарі», «Каліка» (два останні – по смерті авторки). Доля ще чотирьох – «Тіні», «Лист», «Чи випадок» і «З-під гуку гармат» – невідома. Опрацьовуючи антивоєнну тематику Кобринська вдається до жанру етюдів, в якому розгортається ліричний наратив («Свічка горить», «На цвинтарі»). Натомість в «Каліці» бачимо психологічний аналіз буття героїв виражений засобами, випробуваними Кобринською у соціально-побутових оповіданнях. Воєнну тематику Н. Кобринська продовжила алегоричним оповіданням «Брати (авторський підзаголовок Казка)» (1917), що одягнене в шати літературної казки. Стара бабуся-зима, відвідуючи землю, стає свідком кривавих і трагічних подій світової війни. Вона спостерігає братання двох українців, що опинилися по різні боки барикад, котре є прообразом визволення українського народу й об'єднання українських держав.

**Висновки та перспективи подальшого дослідження.** Наративний дискурс прози Н.Кобринської розвивався в руслі притаманних українській літературі періоду кінця XIX – початку XX ст. тенденцій психологізації, моделювання суб'єктивної картини світу. Звідси герої оповідань Кобринської рефлексують над новими для них життєвими ситуаціями та випробуваннями зумовлені соціальним розвитком, стереотипами жіночої ролі в суспільстві. Сповідальні міркування персонажа інтегруються у мовлення наратора. Саме розповідач є творцем у наративному дискурсі митця «настроєвої» течії, як її розуміла сама письменниця. Йому відводиться роль передати, сформулювати враження персонажа, виділити мотиви вчинків, соціальні детермінанти життєвої ситуації, що впливають на людину. Така наративна стратегія використовувалась Кобринською і в творах, які руйнують традиційну наративну схему реалістичної прози.



Використовуючи оригінальну образність з царини народної міфології й фольклору, зі сфери містичного й поза реального, Кобринська відкидає міметичну настанову, прагнучи до символізації як виразу трагічної настроєвості. Цю інтенцію спостерігаємо і в ліричних мініатюрах, психологічних етюдах, психограмах.

### **Література:**

1. Грушевський М. Наталія Кобринська. Літературно-науковий вістник. 1900. Т.9. Кн.1.
2. Кобринська Н. Дух часу. Львів: Каменяр, 1990. 351 с.
3. Легкий М. Проза Наталії Кобринської: ідейно-естетична еволюція й поетика. *Українське літературознавство*. Вип. 75. 2012. С.95-115.
4. Томчук Л. Слово сповідальне. Українська жіноча проза (1887-1914). К.: В-во НПУ ім. М.П.Драгоманова, 2010. 334 с.
5. Швець А. Жінка з хистом Аріадни. Життєвий світ Наталії Кобринської в генераційному, світоглядному та творчому вимірах. Львів, 2018. 752 с.
6. Швець А. Модернізм Наталії Кобринської в літературно-критичному дискурсі *fin de siècle* (проблеми рецепції). *Наукові записки ТНПУ ім.В.Гнатюка. Серія Літературознавство*. Вип.36. Тернопіль. 2012. С.180-185.

### **References:**

1. Hrushevskiy M. Nataliia Kobrynska. *Literaturno-naukovyi vistnyk*. 1900. T.9. Kn.1.
2. Kobrynska N. *Dukh chasu*. Lviv: Kameniar, 1990. 351 s.
3. Lehkyi M. *Proza Natalii Kobrynskoï: ideino-estetychna evoliutsiia y poetyka*. *Ukrainske literaturoznavstvo*. Vyp. 75. 2012. S.95-115.
4. Tomchuk L. *Slovo spovidalne*. *Ukrainska zhinocha proza (1887-1914)*. K.: V-vo NPU im. M.P.Drahomanova, 2010. 334 s.
5. Shvets A. *Zhinka z khystom Ariadny. Zhyttievyi svit Natalii Kobrynskoï v heneratsiinomu, svitohliadnomu ta tvorchomu vymirakh*. Lviv, 2018. 752 s.
6. Shvets A. *Modernizm Natalii Kobrynskoï v literaturno-krytychnomu dyskursi fin de siècle (problemy retseptsii)*. *Naukovyi zapysky TNPU im.V.Hnatiuka. Seriiia Literaturoznavstvo*. Vyp.36. Ternopil. 2012. S.180-185.

## Теорія літератури

УДК 81'2551.Грабовський:821.111

Марія Данилевич

доц., к. філол. н. (м.Тернопіль)

DOI 10.25128/2617-3427 19.51.11

### **Павло Грабовський про російськомовні переклади творів Шевченка: детермінанти перекладацьких дій**

*У статті порушено проблеми російсько-українського художнього перекладу на етапі його становлення і ролі П.Грабовського в цьому процесі. На матеріалі його статті «Московські переклади творів Шевченкових» проаналізовано погляди Грабовського на завдання художнього перекладу в міжкультурній українсько-російській комунікації, етику перекладацьких дій і наслідки довільного поводження з головним детермінантом перекладацьких дій – вихідним текстом Шевченка. Зацентовано на тому, наскільки Грабовський тонко розумів специфіку лінгвоетнічного бар'єру в умовах перекладу з близькоспоріднених мов та вплив ментальної й політично-ідеологічної складової на діяльність російських перекладачів*

**Ключові слова:** міжкультурна комунікація, російсько-український переклад, національний колорит, панславізм, естетична краса, дух твору, народна основа, лінгвоетнічний бар'єр, політично-ідеологічна складова.

### ***Danylevych M. Pavlo Grabovsky on Russian translations of Shevchenko's works: determinants of translation action***

*The article raises the issue of Russian-Ukrainian literary translation at the stage of its formation and the role of P. Grabovsky in this process. His article "Moscow Translations of Shevchenko's Works" analyzes Grabowski's views on the task of literary translation in intercultural Ukrainian-Russian communication, the ethics of translation and the consequences of arbitrary treatment of the main determinant of translation, in particular Shevchenko's original text. Emphasis is placed on how subtly Grabovsky understood the specifics of the linguistic and ethnic barrier in terms of translation from closely related languages and the influence of mental and political-ideological components on the activities of Russian translators*

**Keywords:** *intercultural communication, Russian-Ukrainian translation, national flair, Pan-Slavism, aesthetic beauty, spirit of the work, folk basis, language and ethnic barrier, political and ideological component.*

### **Постановка наукової проблеми та її значення.**

Павло Грабовський є одним з плеяди недооцінених українських письменників. Його внесок у різноманітні галузі національного літературного процесу потребує переосмислення і увиразнення. Впродовж тривання в літературі найперше спостерігаємо діаметрально протилежні коливання уваги до його постаті та спадщини: від радянської канонізації як письменника-революціонера із замовчуванням його поглядів на українське національне питання до виключення його творчості зі шкільної програми в добу розбудови незалежної України. А між тим, попри нестерпно складні умови життя і творчості, винятково листовно-бандерольну комунікацію з Україною, письменник і громадський діяч Грабовський йшов у ногу з часом, а подекуди й випереджав його у своєму розумінні завдань, які стояли перед літературою, і кроків, які робив сам, задля утвердження й розвитку української поезії, прози, публіцистики та критики.

П. Грабовський глибоко усвідомлював важливість перекладацтва і багато працював у цій царині. Прикметно, що великої ваги він надавав перекладові української поезії російською мовою, займався ним сам, а в рецензіях аналізував результати праці інших. Особлива увага до перекладання російською мовою саме поезії Шевченка і літературознавча стаття з цієї проблематики під назвою «Московські переклади творів Шевченкових» є також дуже показовими.

### **Актуальність теми дослідження.**

Якщо проаналізувати проблематику загалом невеликої за обсягом літературно-критичної спадщини П. Грабовського, стає зрозумілим, що найчастіше письменник звертався до постаті Т. Шевченка. Так, він присвятив йому п'ять своїх праць, писаних російською та українською мовами: «Пам'яті

Т.Г. Шевченко», «Слов'янам. Нові вірші Т.Г. Шевченка», «Тарас Григорьевич Шевченко», «Шевченко в Нижнім Новгороді» і «Московські переклади творів Шевченкових».

В контексті визначальної ролі впливу Шевченка на національне самовизначення й самоствердження самого Грабовського назрілою є постановка питання про те, чому саме такої ваги надавав Грабовський проблемі перекладу Шевченкових творів російською мовою, і як він бачив проблеми російсько-українського перекладу знакових поетичних творів в синхронному зрізі та на перспективу.

**Аналіз дослідження проблеми.** Чимало дослідників творчості Грабовського, серед яких назвемо О. Білецького, О. Вертія, Н. Гаєвську, М. Сиваченка, В. Панченка, до аналізу літературно-критичної та перекладацької діяльності письменника зверталися або принагідно, або зосереджували увагу на всьому масиві перекладацької діяльності письменника. Для прикладу, М. Москаленко писав, що його переклади свідчать про незмінне намагання гранично розширити діапазон поетичних явищ, відтворених українською мовою [4, с.192]. Питання про роль Грабовського в українсько-російській міжлітературній комунікації через переклади і проблеми, які при цьому виникали окремо не ставилося.

**Мета і завдання статті** полягають у вивченні поглядів П. Грабовського на роль, завдання і труднощі російсько-українського поетичного перекладу, детермінованого вихідним (оригінальним) текстом, лінгвоетнічним бар'єром та ідеологічною складовою.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** З метою поширення поетичних надбань української культури серед ширшого кола російських читачів П. Грабовський створив збірник «Песни Украйны». Це була своєрідна антологія української поезії у перекладах російською мовою, до якої ввійшли твори І. Котляревського, М. Шашкевича, П. Куліша, М. Костомарова, Ю. Федьковича, Л. Глібова, М. Старицького, Б. Грінченка, І. Франка, Лесі Українки, Осипа Маковея та ін. Вона побачила світ вже після смерті письменника.

Для того, щоб краще зрозуміти, чому чи не найважливішим для нього було поширення творів Шевченка, популяризація його постаті у нарізноманітніших іпостасях, варто звернутися коротко до літературно-критичних нарисів Грабовського, присвячених Шевченку. Так, у невеликій статті «Т.Шевченко в Нижнім Новгороді», написаній з метою ознайомлення галицьких читачів з матеріалами російської преси на українські теми, Грабовський зосереджується на показі того, як Шевченко спілкувався з росіянами, наскільки він був непримиренним до паплюження чи нерозуміння української історії, чесним і безкомпромісним у принципових питаннях, найперше тих, що стосувалися українства. Саме в етиці взаємин з росіянами, позиції щодо своєї батьківщини було дуже багато спільного з Шевченком у самого Грабовського. Стаття насичена пафосом і позначена дещо спрощеним народницьким підходом до висвітлення подій, проте вона добре засвідчує сутність сприйняття Грабовським Шевченка і намаганням прислужитися збереженню пам'яті про нього.

Стаття під назвою «Слов'янам. Нові вірші Т.Г. Шевченка» має гостро критичний характер і засвідчує аналітичний розум письменника, ерудицію, аргументованість критики, педантичність і принциповість у ставленні до авторського недбальства, яке проявилось в тому, що Д. Стороженко опублікував у «Киевской старине» передраговані вірші Костомарова під виглядом нововіднайдених віршів Шевченка.

Грабовський, по змозі, максимально відстежував новини з української періодики і швидко реагував на важливі і дражливі питання. У статті він послідовно розбирає цей казус через питання мови віршів, погляди Шевченка і Костомарова на слов'янське питання, історію видання творів Костомарова. Автор вдало порівнює особливості поетичної мови Шевченка і Костомарова. Прикметно, як вмотивовує Грабовський різницю між поетом Шевченком і поетом Костомаровим. Маркерами мови Костомарова для нього є «москалізми», «церковщина», невластива українській мові граматика. А звідси і важкість

поетичної мови, чого ніколи не було в Шевченка. Друге питання полягає в оцінці погляду Костомарова на слов'янщину, «який висловлюється у цих кострубатих віршах, і скидається більше на тумановито-безпідставні мрії книжкових теоретиків мислі, але цілком не нагадує тверезих, реально-узагадених думок Шевченка, котрий хоч і співчував усім слов'янам укупі, проте панславістом в московському розумінню ніколи не був» [2, с. 111.]. Шевченків панславізм Грабовський кваліфікує як ворожий до будь-якої несвободи, зокрема й національної. Стаття також свідчить, що автор дуже добре відчував неповторність Шевченкового стилю і розумів його сутність.

У статті «Тарас Григорьевич Шевченко» серед визначальних рис поезії Шевченка виділяє такі: глибoku народність, до якої не зміг дорівнятися жоден інший поет; широкий гуманізм, любов і братолюбіє; силу ліризму, красу образів і художню яскравість, мелодійність вірша, рівну за силою з поезіями Пушкіна і Міцкевича; щирість і природність, за якими він рівних собі не має [3, с. 147.]. З огляду на цензуру Грабовський пише про загальноросійське значення Шевченка.

Стаття-огляд «Московські переклади творів Шевченкових» складається з трьох рецензій, написаних у різний час. Перша рецензія була опублікована в журналі «Зоря» 1896 року, друга – у цьому ж журналі роком пізніше. Третю рецензію кінця 1897 року вперше опублікував професор М. Возняк у «Наукових записках Львівського університету ім. І Франка» в 1946 році. В усіх рецензіях Грабовський піддає критиці переклади творів Шевченка, здійснені російськими поетами. У коментарях до статті у виданні творів Грабовського радянської доби є примітка, що Грабовський не завжди був переконливим і точним в оцінках, оскільки припускався помилки, що українська мова і російська є далекими одна від одної. Цей коментар – данина русифікації, яка була під виглядом інтернаціоналізму політикою радянської імперії. І найкращим підтвердженням правильності думки

Грабовського є самі переклади різних, в тому числі й талановитих, народних російських поетів.

У першій частині критичного огляду Грабовський розкриває своє розуміння доброго перекладу художнього твору. Зокрема наголошує на двох важливих ознаках: відтворення духу вихідного твору і його естетичної краси (оригінальності). Для того, щоби переклад став таким, на думку Грабовського, потрібне не просто добре знання мови оригіналу, характеру автора, народу, представником якого він є, а й духу національної літератури.

Автор доречно розпочинає свою статтю із зауваження, що російська критика не толерувала будь-яких перекладів українською мовою, оскільки не сприймала самої мови як багатой, самостійної, здатної передавати найглибші і найтонші відтінки значення. Натомість вона не скупилася на «погорду та глузування, які завжди були нагородою наших перекладачів». Тут доречно згадати, як неприхильно і грубо відгукнувся так званий представник демократичної критики В. Білінський на творчість Шевченка, де найбільше дісталось саме українській мові. Питання українського перекладу окремо піднімалося в Емському указі та Валуєвському циркулярі, згідно з якими заборонялося перекладати українською, як церковну, так і світську літературу. Тому зневага до української мови диктувалася політикою та ідеологією, а не особливостями внутрішньої будови самої мови. Як пише Грабовський, «незграбний вираз, ця або інша хиба одного чи другого письменника ставилися в провину всьому письменству та мові, давали привід галасувати про нашу загальну недотепність та вбожество» [1, с.117].

Знайомство з другим, виправленим і доповненим виданням «Кобзаря» Тараса Шевченка в перекладі російських поетів, изданном под редакцією Н. В. Гербеля», що побачило світ в Петербурзі 1869 року, викликало у Грабовського неабияку злість. Причиною такої реакції був очевидний факт недолугості перекладів, здійснених тою мовою, яка постійно вивищувалася над українською, і тими людьми, які глузували з начебто убогості мови оригіналу.

Далі Грабовський переборює емоції і безсторонньо й педантично починає аналізувати хиби перекладів.

У рецензованому збірнику є переклади 36 творів Шевченка, серед яких «Гайдамаки», «Наймичка», «Причинна», «Перебендя», «Іван Підкова», «Тарасова ніч», «Гамалія», «Тополя», «Утоплена», «Катерина» та ін., зроблених самим М. Гербелем, В. Крестовським, О. Плещеевим, М. Михайловим, Л. Меєм, М. Бергом і М. Курочкіним.

Для Грабовського очевидно, що вони зовсім не відповідають означеним критеріям доброго перекладу. І найперше це викликає його здивування, оскільки серед перекладачів більш або менш значні імена, а такі, як Мей, Плещеев, Берг і почасти Гербель, мали навіть славу найкращих російських перекладачів.

П. Грабовський справедливо відзначає декілька непоганих перекладів, але зауважує, що їх замало на цілий збірник, аби загладити загальне сумне враження. Найкращим рецензент вважає переклад «Івана Підкови» Михайлова, якщо не взірцевий, то досить добрий. Плещееву вдалися вірші «Полюбилася я», «І широкою долину» і деякою мірою «Сон» («На панщині пшеницю жала»). Ознаки доброго перекладу має половина вірша «Один у другого питаєм», але вони нівелюються «незграбністю» другої половини, якій бракує мистецької цільності. В іншому перекладі Курочкина (вірш «Огні горять, музика грає») рецензент відзначає надмір тріскучої риторики і брак Шевченкової простоти та чутливості. Грабовський саркастично зауважує, що «москалям опроче цей переклад може сподобатись». Він також віднаходить окремі вдалі рядки в перекладах Гербеля, а про всі інші твори автор пише, що це зовсім не поезія і навіть не московська літературна мова, а «якесь недотепне верзякання, якісь незрозумілі звуки часто без ніякого смислу та значення». «І все це зветься перекладами Шевченка, котрому, крім Пушкіна та Лермонтова, немає рівного у всій багатій літературними талантами Московщині!», – зауважує Грабовський [1, с. 119].



В перекладах рецензент спостерігає яскраві прояви лінгвоетнічного бар'єру і небажання його долати. Перекладачі або вилучають найкращі місця, або залишають з незрозумілих причин українські слова «свекруха», «жито», «паляниця», «очіпок», «сховались», «птахи», «кочерга», «безголов'я», «злидні», «вечерять», «девчина». Рецензент обурюється тим, що росіяни українцям дорікають куванням слів і водночас самі роблять те ж саме. Він вживає багато дошкульних і навіть саркастичних оцінок, стає на захист українського слова і геніальності шевченківської народної мови. Ось одна цитата: «Що сказати, коли представники народності, більш щасливої, як ми, більш багаті та освічені, – народності, що по праву може хвалитись мовою Пушкіна та Лермонтова, не розуміють рідної мови, а своїми творами доказують досить виразно, що закони тієї мови навіть не про них писані. Щоб не бути голословним, прошу полюбовати хоч з отсих перлів. Перекладаючи заспів «Думи мої, думи...», д. Гербель каже, між іншим: *Думы мои, дети, / Для чего любил вас, для чего ласкал? / Иль заплачет сердце хоть одно на свете / Так, как я над вами? / Может, угадал...»*[1, с. 120].

Цікаво, що українець Грабовський влучно виправляє помилки, дає великоросам слушні поради, як добирати милозвучні російські слова та граматичні форми для вдосконалення мови перекладів. Він впевнено заявляє, що українці не хочуть слухати їх «язичія», принаймні в перекладах творів Шевченка. Вказує на головну помилку перекладачів – відірваність їх мови від мови, якою насправді розмовляють росіяни. Принагідно рецензент зауважує, що велика частина перекладачів не справжні росіяни, оскільки сам Гербель походить з німецької родини, вчився та ріс у Ніжині, Мей теж не щиро російського роду, «як більша половина найвидатніших писателів московських». «На місце простих, безхитрих слів Тараса з поеми «Наймичка»: «*Після Пречистої в неділю / Та після першої, / Трохим / Старий сидів в сорочці білій, / В брилі, на присні...»* – перекладач Мей ставить ось таку збірку російських слів: «*Введенье разломало уж леденье;/ Прошла и первая неделя. В*

*воскресенье...»*. Грабовський саркастично запитує: «Що ж мусить відчувати москаль, спіткавшись з такими несподіванками словесними?» І називає це паплюження Шевченкового тексту «братерською ласкою». В таких перекладах годі шукати Шевченкової сили та краси або хоч формальної близькості до першотворів [1, с. 122-123.].

Грабовського обурює й те, що в перекладах, наприклад, «Гамалії» чи «Гайдамаків» немає ні крихти войовничого духу Шевченка. Збірник, на його думку, взагалі має служити красномовним взірцем того, як не належить нівечити чужих творів, тим паче, що ці так звані переклади часом самі ставали оригіналом для переспіву іншими мовами.

Окрім справедливої і аргументованої критики, Грабовський у статті ставить питання про причини такої невдачі талановитих російських поетів та перекладачів німецьких чи англійських поетів світової слави: «Чого ж вони спіткнулись на творах Шевченкових, чого їх переклади в даному разі такі невдатні та безсилі?» [1, с. 126].

На його думку, перекладати Шевченка не така легка робота, як, очевидячки, здавалося поетам московським, що не перекладали, а швидше інтерпретували його на свій лад. Грабовський небезпідставно вважає, що дуже добрий переклад Тарасових творів на російську мову ледве чи й можливий, навіть тоді, коли б за працю взявся геній, рівний Шевченкові. Далі він у своїх роздумах демонструє філософську глибину і далекоглядність, силу свого аналітичного мислення. Поет і перекладач справедливо міркує, що природна снага та краса кожної окремої країни, як сама духовна міць та краса кожної окремої народності, можуть бути виспівані вповні та знайти цілком придатний вираз для себе або втілитися тільки в рідних звуках цієї країни та народності. Будь-яка інша мова тут буде недовершеною чи навіть безсилою, щоб вичерпати та висловити «всю міць, красу та глибину духової творчості крайньої, котра таким робом мусить запропаститись для світа, лишитись без ніякого корисного впливу на виріб поступу загальнолюдського, себто стратити всяку вагу

космополітичну. «Шевченко наскільки був дитиною своєї країни та народності, а яко поет-українець так художницько та непередатно зачепив у своїх творах вияв духа та життя властиво українських, так поставив та показав перед очі світові ту окремішню самобутню в межах свого ґрунту породу українську з її багатими в зародку дарами краси та сили внутрішньої, внівши тим щось нового, доти незнаного або малознаного, в скарбництво духових здобутків всьогосвітніх, як не міг зробити того ніхто другий, а тим паче – чужинець та ще в мові чужій, далекій від самої природи української» [1, с.127].

Першу частину своєї праці Грабовський завершує міркуваннями про те, чи зміг би Шевченко реалізувати свій талант і проявити всю геніальність свого обдарування, якби вчинив так, як зробили багато українців, та опинився в чужому таборі. На прикладі порівняння Шевченка з Є.Гребінкою Грабовський показує, що, очевидно, Тарас Григорович був би не останнім поетом в Московщині, проте, мабуть, не мав би ніякого значення світового (як пише Грабовський, космополітичного). І навіть коли б він звертався до українських сюжетів, то «оброблюючи їх в мові чужій, він, певно, плував би серед отих незрозумілих, цілком прикрих «аль» та «иль», якими виблискують дд. Гербель та Мей зі спільниками» [1, с. 127].

Тому Грабовський не радить нікому йти шляхом Гребінки. Можемо стверджувати, що це переконання служило і йому самому орієнтиром на творчому шляху, скромною метою якого було зробити щось корисне для свого власного народу.

Другий розділ праці присвячений аналізу перекладної збірки 1892 року, яка побачила світ у Києві коштом Іогансона під назвою «Маленький Кобзарь» из Т. Г. Шевченко. Переводы И. А. Белоусова». Про самого Білоусова він пише, що ім'я йому відоме тільки тим, що автор працює переважно для дитячих видань. Тому сподівання на книжку були, оскільки той, хто «пише і складає книжки для дітей, повинен, по нашій думці, мати неабияку кебету письменницьку». До того ж невеликі вірші, на думку

Грабовського, переважно вимагають «укінченого оброблення та форми художньої» сюжетів [1, с. 127-128].

Як засвідчує аналіз двадцяти перекладених віршів, сподівання рецензента не справдилися. Цю збірку перекладів Грабовський кваліфікує як ще гіршу в порівнянні навіть з розкритикованою попередньою. А все опубліковане в ній – як таке, що може викликати лише спротив читача, не кажучи вже про самого Шевченка.

З усіх перекладів прийнятним є лише один – «Ой одна я, одна». Він демонструє хоч якусь красу поетичної мови і наближеність до оригіналу. В усіх інших автор, на думку рецензента, «не перейнявся серцем, не вдумався головою, не попильнував коло форми, не збентежило його навіть велике ім'я Тараса!» [1, с.128 ]. Рецензент справедливо вважає, що *Д. Білоусов не перекладає Шевченка, а переказує, викидає місця, які не піддаються до переказу, додає від себе те, чого у вихідних текстах насправді немає. Він демонструє повне нерозуміння Шевченкової картини світу та й української мовної картини світу загалом. Відсутність комунікативної компетенції перекладача повністю позбавляє ефективності міжкультурну українсько-російську комунікацію. Бездарні перекази свідчать, що Білоусов не зрозумів ні Шевченка, ні його образів. Грабовський також критикує нікчемні рими, далекі від Шевченкової поезії.*

Грабовський тут принагідно згадує петербурзьке ілюстроване видання «Гайдамаків» 1886-го року, в якому до українського тексту було додано московський переклад Гербеля. Він значно вправніший за спроби Білоусова. Але автора рецензії справедливо обурює і його віддаленість від оригіналу, відсутність шевченківської сили виразу, глибини великого ліризму, котрим відзначається оригінальний твір Шевченка. Критик вважає «Гайдамаки» одним з найкращих, з найнедосягливіших творів. А млявий, нудний, формалістичний переклад його лише дискредитує.

Завершуючи другу частину рецензії, Грабовський згадує і розкішний переклад Шевченкової «Чуми» Л. Трефолєва. Тут письменник розмірковує над важливою

проблемою, чому до перекладання Шевченка рідко звертаються дійсно талановиті російські поети, наприклад, той же Трефолев чи Бальмонт. Грабовський доречно замислюється над питанням, чи немає в тім вини і з боку самих українців. Присуд письменника влучний і однозначний: погані переклади роблять хіба що неславу оригінальному твору та «імені нашого генія», а добрі могли би навпаки [1, с. 135].

Огляд завершується аналізом книжки, виданої в 1874 році в Москві, під назвою «Кобзарь Т. Г. Шевченка» в перекладі Чмирьова. Тут чимраз більше наростає обурення Грабовського тим, як подібні видання паплюжать творчість та ім'я Т. Шевченка. Він прямо заявляє, що йому доводиться зупинитись над цим «сміттям» задля захисту великого поета, потреби відгородити від бездарних спроб, які його компрометують перед російськомовним читачем, і задля того, щоб припинити потік так званих перекладів і видань. Грабовський пише, що ми маємо повне право вимагати від усякого, хто пише книжки, щоб він писав грамотно, говорив природною людською мовою та не губив у своїх писаннях глузду.

У цьому розділі багато міркувань, які стосуються завдань, що стоять перед перекладачем. Але є і певні оцінки постаті й творчості Шевченка і ставлення до нього самого Грабовського. Так, він пише про те, що найвдалішими в аналізованих перекладах є ті місця, які перекладачеві доводилось лишати без ніякої переробки або підправляти українську мову, пишучи, наприклад, «любил» замість «любив». Ця оцінка засвідчує, що найкраще презентує творчість Шевченка сам Шевченко.

Найважливішою в цій частині огляду є постановка питання, для кого і для чого друкуються переклади, що не мають жодної літературної вартості, не передають краси та величі першотворів, нехтують всякі вимоги здорової думки та природності. Таку книжку укранець просто викине, обурившись за неславу та ганьбу, заподіяні Тарасові, а «москаля теж не навернеш до неї, бо з перших листків він побачить, з якими перлами спіткався, а вдруге не

візьметься, читачеві, що не розуміє української мови, а бажав би прочитати Шевченка, вони так само не допоможуть, а хіба одіб'ють охоту до читання нашої поезії»[1, с. 138]. Тому, ввважає Грабовський, краще Шевченка видавати в оригіналі, а наприкінці додавати невеликий українсько-російський словник.

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Внаслідок детального і фахового аналізу всіх доступних йому на той час перекладів творів Т. Шевченка Грабовський поставив багато важливих питань і щодо художньої вартості творчості українського Кобзаря, і щодо її духу, і щодо сутності перекладацького мистецтва, і щодо суспільно-політичних обставин свого часу, і щодо питань подібності і відмінностей української та російської мови. Письменник скерував свої зусилля на спростування усталеного погляду серед росіян на українську мову як непридатну для висловлення високих думок і почуттів. Не міг примиритися Грабовський і з перекрученням національного колориту поезії Шевченка, національного пафосу, індивідуального стилю і версифікаційної техніки. Ці перекладацькі спотворення Грабовський кваліфікував як вияв зневаги до багатства української мови, неспроможність або небажання її опанувати, прагнення підпорядкувати Шевченка своїм інтересам і політичній місії, дискредитувати його і всю українську літературу. З численних зауважень Грабовського щодо цих перекладів випливає, що він обстоював потребу наукового ставлення до перекладацької справи, необхідність наукового осмислення художнього тексту перекладачем. У статті чітко сформульовано думку про потребу глибокого знання перекладачем мови, історії, побуту, звичаїв народу, твори якого перекладає. Не всі переклади самого Грабовського задовольняють нас сьогодні. Проте мистецтво українського перекладу досягло сучасного високого рівня зокрема і завдяки Грабовському. І він чи перший поставив питання про вплив шовіністичних упереджень та великоруської ідеології на якість російськомовних перекладів, що залишається почасти актуальним до сьогодні.

**Література:**

1. Грабовський П.А. Московські переклади творів Шевченкових. *Грабовський П.Вибрані твори: у 2 томах.* Т. 2. Київ : Дніпро, 1985. С. 117-139.
2. Грабовський П. Слов'янам. Нові вірші Т.Г. Шевченка. *Грабовський П. Вибрані твори: у 2 томах.* Т. 2. Київ : Дніпро, 1985. С.109 -111
3. Грабовський П. Тарас Григорьевич Шевченко *Грабовський П. Вибрані твори: у 2 томах.* Т. 2. Київ : Дніпро, 1985.. с.143-150
4. Москаленко М. Нариси з історії українського художнього перекладу. *Vsesvit.* 2006. № 7/8. С. 192 – 206.

**References:**

1. Grabovs`ky`j P.A. Moskovs`ki pereklady` tvoriv Shevchenkovy`x. Grabovs`ky`j P.Vy`brani tvory` : u 2 tomax. T. 2. Ky`yiv : Dnipro, 1985. S. 117-139.
2. Grabovs`ky`j P. Slov'yanam. Novi virshi T.G. Shevchenka. Grabovs`ky`j P. Vy`brani tvory` : u 2 tomax. T. 2. Ky`yiv : Dnipro, 1985. S.109 -111
3. Grabovs`ky`j P. Taras Gry`gor`evy`ch Shevchenko Grabovs`ky`j P. Vy`brani tvory` : u 2 tomax. T. 2. Ky`yiv : Dnipro, 1985.. s.143-150
5. Moskalenko M. Nary`sy` z istoriyi ukrayins`kogo xudozhn`ogo prekladu. *Vsesvit.* 2006. 7/8. S. 192 – 206.

## РЕЦЕНЗІЇ

**Леся Вашків,**

канд. філол. наук, доцент (Тернопіль)

DOI 10.25128/2617-3427 19.51.12

### **«Я не дійшов до весняного саду...»**

(Рецензія на видання: Василь Ярмуш у споминах /  
Упорядкування та головна редакція О.С. Смоляка. –  
Тернопіль, 2018. – 296 с.)

*Він писав сонячним променем на небі про любов і надію, не маючи надії прожити довше. Краса і мужність слова – ось його пригощення для всіх, хліб – печаль, а вино – розлите полум'я надвечір'я. Він вів свій танець, зодягнутий в одержу слова.*

*Олександр Астаф'єв*

Два роки поспіль скарбниця літературного Тернопілля поповнюється особливим жанром – рідкісним і, за усієї суб'єктивності, винятково важливим – спогадами. Гарно були сприйняті громадськістю краю спогади про Ярослава Павуляка (2017), що їх так дбайливо зібрав, професійно упорядкував і до 70-річчя поета-земляка видав доктор мистецтвознавства, професор О.С. Смоляк.

Дебют проекту на наших очах щасливо перетворюється у гарну традицію: адже заходами того-таки Олега Смоляка у 2018 в Тернополі вийшла книжка спогадів і про Василя Ярмуша. Він, уродженець с. Острів Тернопільського району, – автор однієї прижиттєвої («Казка про тебе». – Львів: Каменяр, 1972) і однієї посмертної («Граніт і полум'я». – Київ: Радянський письменник, 1977) збірок, які сам підготував і здав до друку. За часи незалежної України були надруковані ще дві книжки його поезій: «Зійшла в полях озимина» (Київ: Український письменник, 1994) з передмовою Левка Крупи та збірка дитячих творів



«Над Серетом» (Тернопіль: Астон, 1998), упорядкована Володимиром Хоמוю.

Автори споминів про Ярмуша – понад три десятки людей різного віку і чину – сукупно витворили з пам'яті портрет людини, котру знали, любили, цінували. У гурті тих людей є сестри Ярослава та Богдана, які бавили маленького Василька; є донька Мирослава, котру так недовго, на жаль, і так по-особливому щасливо бавив сам Ярмуш (доказ його батьківської любові у віршах, які вона повністю наводить у своєму спогаді). У числі авторів є родичі і знайомі, вчителі і краєзнавці, журналісти й літературознавці, священики й професори, видавці та редактори, є, зрештою, поети. Тривалість їхнього спілкування з В. Ярмушем була різною, а от враження залишилися однаково гарні й сильні. Та й чи могло бути інакше? Адже гарним поетом і сильною людиною був наш земляк, поет-шістдесятник (цей висновок проступає з дописів М. Крупи, Я. Гевка, Т. Савків та ін.), якому судилося коротке фізичне і творче життя, але віра у вічні істини зробила автора і його вірші безсмертними. Він живе у своїх дітях, онуках, книжках. Він по-особливому тепло оживає у спогадах сучасників, з якими нині маємо нагоду ознайомитись.

Зі сторінок книжки «сходить» писаної вроди і шляхетної постави брюнет з проникливим карим поглядом. Дуже повний, значною мірою психологічний портрет В. Ярмуша подає Ірина Брикайло – дружина композитора Юрія Брикайла, автора музики до багатьох поетичних текстів В. Ярмуша. «Василь, – пише вона, – був гарним, високим, струнким, не всі такі високі та стрункі. Мав великі гарні очі, коли усміхався, то очі сміялися, на лиці ямочки з'являлися. Здавалося, що і вуса сміються. Усмішку прикрашали рівенькі білі зуби. Білий колір лица з рум'янцем надавав йому вигляд аристократа. Його позитивна та добра енергетика притягувала до себе людей. Після спілкування з ним настрої підіймався, ставало легко, спокійно на душі» (с. 190-191). А Марія Крупа переконана – поетів «неповторний образ тримає у зоровій пам'яті кожен, хто його знав», бо Ярмуш «приваблював око не стільки своєю красою, як

внутрішнім благородством» (с. 202). Любов саме до цього чоловіка спонукала його майбутню дружину Марійку збентежити своїх рідних безапеляційною заявою: «Нехай один день, але буду Ярмушева!» (с. 202).

Перед очима читача (і зі світлин, і з розповідей очевидців) постає інтелігентний чоловік, який любив носити вишиванку, причому цей елемент гардеробу – його улюблений одяг і в свято, і в будень. Це, сказати б, позірний вияв його гармонійного існування у світі української традиції. Ярмуш, за Богданом Мельничуком, і навчальну сесію у Львові «тішив вишиванкою». Це був його спосіб плекання «українського цвіту» у давніх університетських коридорах (с. 270).

Красивий Ярмуш, згадує Б. Новосядлий, творив красу навколо себе: липи, які він зі своїми друзями викопав у лісі, прикрасили центр Острова, а «кілька з них навіть тепер, через півстоліття, у літню пору чарують острів'ян густим медовим ароматом» (с. 187). Це був його спосіб жити повно і прожити довго. А ще багато авторів спогаданого засвідчують любов В. Ярмуша до співу, уміння грати на музичних інструментах – на сцені, в колі родини чи друзів, і навіть у лікарняній палаті тубдиспансеру. Із замилюванням розповідають родичі й односельці, як він любив весілля, особливо вівати, (вони у 60-70-х роках минулого століття були неодмінною і чи не найдотепнішою частиною весільного дійства). Зі спогадів Ярмуш постає дуже живим і справжнім, як-от в епізоді, коли він запорожцем прийшов під весілля. Цей спогад засвідчує повагу не лише до чину запорожців (і незапрошених гостей господарі шанували, пригощаючи «весільним» – наїдками та напитками). Ярмуша ж запросили до кола музик, зупинили запальні танці й організували емоційне виконання його «Пісні про Острів» – «своєрідного ліричного гімну для його земляків», як пише Б. Новосядлий (с. 184). Прикметно, що на цьому весіллі був гостем ще один знаменитий острів'янин – заслужений артист України, актор Львівського академічного драматичного театру ім. Марії Заньковецької Богдан Антків.

У рецензованій збірці спогадів дуже цінними, на мою думку, є два листи Василя Колодія, редактора видавництва «Каменярь». Стислі за обсягом, вони неймовірно багаті інформативно. Так, з листа від 21.09.1971 р. довідуємося про те, що головний редактор видавництва Іван Сварник дуже трепетно і предметно турбувався здоров'ям В. Ярмуша: домовлявся про ліки у Львові і Мінську, дбав про місце для лікування молодого поета у Львівському тубдиспансері. Сам же В. Колодій, розуміючи життєву і творчу ситуацію Ярмуша, готовий був брати до роботи у видавництві навіть рукописні тексти поета. Особливо цікавий другий лист, датований 16.11.1971 р. Як виявляється, схвальну рецензію на рукопис першої Ярмушевої збірки написав Р. Лубківський, а назва її могла бути й іншою: автор вагався між назвами «Думи життя» чи «Казка про тебе», а редактор вважав можливим і якийсь третій варіант. За безперечно прихильного ставлення В. Колодія, прикметною (і показовою для тих часів!) є професійна редакторська його порада – додати поезії-«паровозики»: «Якщо додасте 10-12 гарних віршів, які мали б громадянське звучання, – все буде чудово» (с. 233). Зміст листа засвідчує – редактор справді дбав про молодого автора. Він виклопотав йому більший гонорар, аніж то було прийнято при виході першої книжки; надіслав поштовим переказом 420 крб., що становили 60 % усього гонорару за «Казку про тебе», зазначивши, що решту (40 %) автор отримає при виході книжки у світ. До слова, зі спогадів Володимира Барни читач довідається, що ціна одного примірника дебютної збірки становила 18 копійок.

Дуже щемною на появу збірки була реакція самого автора. Її за щоденниковим записом від 2.04.1972 р. наводить найкращий знавець архіву В. Ярмуша Ярослав Гевко: «Славця (старша сестра Ярмуша. – Л.В.)... привезла мою книжечку! Вже вийшов сигнальний примірник. Я тішуся нею, як мала дитина. Але, яка се книжечка? Се тоненький метелик, навіть соромно людям показувати, бо вони дійсно думали, що я книжку написав, а не оце мацьопство. Але се – книжечка, бігме! І яка б вона маленька не була – я читаю і перечитую її кілька разів на день, хоч

знаю напам'ять і без того всі вірші! А я так чекав на неї. І таки – дочекався!» (с. 239-240).

У книжці спогадів про Василя Ярмуша чимало передруків, які спогадами, власне, не є. Серед них найціннішими вважаємо матеріали, зібрані Казимиром Яремою, наукову розвідку Марії Крупи та передмову Левка Крупи. Пізнавальним є матеріал, запропонований Ярославом Гевком: він уміло розпорядився своїм знанням архіву поета, поєднавши його з власнимироздумами про схожість доль двох шістдесятників Василів – Симоненка і Ярмуша. «... Старший на п'ять років В. Симоненко був предтечею В. Ярмуша. І наш краєнин фактично заповнив нішу поета з Полтавщини. Він став живим продовженням його долі» (с. 238).

Цілковито зайвим, на наше переконання, є передрук виступу Д. Чубатої. Він не додає нічого нового про особу поета, не засвідчує й жодного особистого знайомства. А у післяслові (P.S.) ще й містить грубий фактичний недогляд – мовляв, матеріал про святкування 80-річчя (замість 60-річчя) з дня народження В. Ярмуша зберігається в альбомі «Просвіти» в Тернопільському обласному краєзнавчому музеї (див. с. 266).

Ще однією прикрою неточністю в рецензованому виданні є фотографія Миколи Николина-сина замість Миколи Николина-батька – журналіста, з яким товаришував і плідно співпрацював у «Розмаї» В. Ярмуш; їхня спільна світлина є у фотододатках. Сумно, що на час виходу книги обидва Николини уже відійшли у засвіти. Мій однокурсник М.М. Николин – кандидат педагогічних наук, учитель-філолог високої проби, людина неймовірної доброти і порядності, тонкий поціновувач слова, в тому числі й поетичного, мабуть, усміхається з небес на цю «плутанину». А я, попри відчутну прикрість, приймаю це як спосіб згадати добре ім'я обидвох – батька й сина.

Василь Ярмуш обертався у середовищі журналістів. Він і сам здобув цей фах у Франковому, за його ж словами, університеті ціною неймовірних зусиль, насамперед фізичних. Тому спогади колег-журналістів – чи не

найцікавіший блок у книжці споминів про Василя Ярмуша. Олександр Астаф'єв, Тетяна Савків, Євген Безкоровайний, Володимир Барна, Богдан Новосядлий, Олег Глубіш, Ярослав Гевко, Михайло Ониськів – автори тих спогадів. Їхні спомини різні за обсягом, змістом, стилем і навіть розумінням мистецької ваги поета Василя Ярмуша: «Він не був аж надто талановитим чи винятковим» (М. Ониськів); «обдарований поет-самородок» (О. Астаф'єв); «незабутній Поет, який залишив після себе українцям і Україні воістину безсмертні поезії» (Т. Савків) та ін. Більшість журналістів згадують участь поета-початківця у «Сонячних кларнетах» при «Ровеснику» та акцентують його роботу у «Розмаї» при тодішній районній газеті «Шляхом Ілліча», оцінюючи її в шкалі від «людяно і тепло» до «професійно та блискуче».

Ми уже згадували ґрунтовний матеріал, поданий до книги спогадів краєзнавцем Казимиром Яремою. Він, разом з добіркою спогадів і роздумів Ярослава Гевка, справді найсинтетичніший: багатий цитуванням поезій, спробами їх літературознавчого аналізу, покликаннями на спогади, спостереження і висновки інших авторів, що писали про талановитого поета з Острова. Відчувається досвідтворця літературно-публіцистичної повісті «Життя, мов спалах зорі», присвяченої життєвому та творчому шляху В. Ярмуша.

Особливістю сприйняття мемуарного жанру є об'єктивна присутність/згадка у різних контекстах не лише центральної постаті спогадів (у нашому випадку – Василя Ярмуша), але й сили-силенної інших людей, тією чи тією мірою дотичних до різних ситуацій, згаданих авторами дописів. Такою вважаю розповідь Олега Смоляка про втрату власного (ще й підписаного автором!) примірника «Казки про тебе» – він позичив її Я. Павулякові, як виявилось – на вічне віддання. Для мене ж у рецензованій книжці такими стали згадані професори Роман Гром'як, Іван Денисюк, Іван Дорошенко, Орися Пришляк-Єрмак, Борис Демків, і особливо – Ярослав Кушак. Племінниця поета, учителька за фахом Оксана Кернична власні дуже теплі спогади оздобила доволі просторими цитаціями зі щоденника Василя Ярмуша. І запис від 31.12.1971 р. та 15.12.1972 р. засвідчив мені, що мій

вуйко Ярослав Федорович Кущак (брат моєї матері по батьківській і материнській лінії) був добрим знайомим Василя Ярмуша: «12 жовтня, на 29 році життя в селі Залужжя під Збаражем трагічно обірвалося життя молодого поета, щирої душі людини – Ярослава Кущака. А ще зовсім недавно він відвідував мене у лікарні... Для мене це важкий удар...» (с. 40). Такі сюрпризи своєрідно винагороджують кропітку працю рецензента.

Ім'я мого дядька у цьому записі В. Ярмуша сусідить цілим гроном яскравих представників літературної Тернопільщини кінця 60-х – початку 70-х років минулого століття – Степан Будний, Григорій Баран (Радосівський), Борис Демків, Іванна Блажкевич та ін., що засвідчують активне спілкування Василя Ярмуша зі своїми старшими та молодшими сучасниками, творцями українського літературного процесу; фіксують знання і розуміння їхньої творчості.

Як ми уже згадували, до створення портрета поета і громадянина долучилися своїми спогадами понад три десятки людей. Усі вони одностайні в тому, що: 1) Василь Ярмуш був обдарованим поетом; 2) на його громадянську позицію – любов до України, повага до рідного слова, плекання національних традицій – не вплинуло ані фізичне каліцтво (спричинене службою в радянській армії), ані моральний терор всюдисущого КДБ. Зболений тілом, приречений на невідворотне згасання, Василь Ярмуш (якого мати мріяла бачити священиком) жив за апостольською настановою «Духа не угашайте!». Його дух витає і нині, мотивуючи кожного спраглою справедливості й руху, а зокрема й особливо – творчого.

Усі автори спогадів прислужилися добрій справі: вони писали про свого земляка і сучасника, а витворили своєрідну мозаїку доби, в якій Ярмушеві судилося бути сином свого роду й народу, та поетом, що пам'ятав і примножував славу України.

На завершення зауважу, що головний упорядник видання подбав не лише про змістове наповнення книжки споминів, але й продумав її зовнішній дизайн. Книжка, перо і

поет у вишиванці привертають увагу читача, «зазиваючи» довідатися більше. В «Осінньому етюді» В. Ярмуша є рядки:

*Деревам осінь золотить верхи,*

*А людям час карбує сріблом скроні.*

У вересні 2020 поетові виповнилося б 80 років: час не встиг посріблити поетові скроні. Він прийде до нас знов молодим, і найкращий спосіб привітатися з ювіляром – перечитати його вірші, а ще книжку «Василь Ярмуш у споминах».

**Микола Зимомря, проф. (Дрогобич)**

**Микола Ткачук, проф. (Тернопіль)**

DOI 10.25128/2617-3427 19.51.13

### **Засади функціонування реальності крізь призму постпостмодерністської прози**

(Дроздовський Д.І. Проблемно-тематичні комплекси й філософсько-естетичні параметри британського постпостмодерністського роману: монографія. 464 с.)

Рецензована монографія заслуговує докладного розгляду. Передусім тому, що вона має свої теоретичні й практичні гідності, розвиває корпус теоретичних ідей, які проливають світло на розвиток постпостмодернізму в британському романі. Її написав вчений-літературознавець із конкретним досвідом. Кандидат філологічних наук Дмитро Дроздовський встиг добре зарекомендувати себе, власне, як зрілий дослідник, науковий співробітник відділу західних та слов'янських літератур Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. Сказати б відразу: студія «Проблемно-тематичні комплекси й філософсько-естетичні параметри британського постпостмодерністського роману» – концептуально завершений проект. Об'єкт дослідження зримо окреслений; на його сторінках постає літературний процес (романістика) в одній із провідних європейських літератур – Великої Британії. Дослідник загалом

переконливо розкриває особливості дискурсії британського роману, який у найбільш виразній формі є дзеркалом світоглядно-філософських змін, що мають місце в сучасній теорії культури загалом і в літературознавстві – зокрема.

У роботі осмислено значний корпус теоретичних праць з досліджуваної проблематики. Автор передусім відштовхується від важливого в науковому плані компендіуму британської теоретичної думки «The Routledge companion to twenty-first century literary fiction; edited by D. O’Gorman and R. Eaglestone. London-New York: Routledge, 2018», а також низки інших світоглядно значущих зарубіжних (Дж. Нілона, Ф. Джеймісона, Т. Вермюлена, Р. Ван ден Аккера, С. Семюелса та ін.) та українських (Л. Мірошниченко, О. Бойницької, Т. Бовсунівської, А. Татаренко, Н. Овчаренко, Б. Шалагінова, Т. Потніцевої, В. Дуркалевич, О. Галети, Ф. Штейнбука та ін.) вчених. Дослідник відштовхується від фундаментальних праць, що мали значний внесок до розвитку вітчизняної англістики (роботи Н. Жлуктенко, С. Павличко), проте показує, як схоплені науковцями тенденції трансформуються на сучасному етапі розвитку британського роману ХХІ ст. Учений у монографії розвиває концепції про наявність у лоні британської літератури ХХІ ст. традицій скептицизму (О. Бойницька), філософії тілесності (Л. Мірошниченко, Ф. Штейнбук), кантіанства (Б. Шалагінов).

Докладне вивчення романістики Великої Британії спричинило рух Д. Дроздовського на розробку низки теоретичних ключових питань. Вони, без сумніву, важливі в аспекті розвитку порівняльного літературознавства. Передусім наголосимо: карнавал і містерія – це дві метажанрові форми світової культури й літератури, які в різні культурно-історичні періоди представлені в національних літературах.

У цьому плані монографія Д. Дроздовського може бути корисною для дослідників інших європейських літератур, а концепція щодо містерії та карнавалу як метажанрових форм значною мірою пояснює актуалізацію певних жанрів у різні культурно-історичні періоди. Тут Д. Дроздовському



належить певний внесок до теорії періодизації літературно-історичних епох. Він доповнює концепції Д. Лихачова, Д. Чижевського, Д. Наливайка. Дослідник поставив перед собою амбітне завдання. Воно потребує, щоправда, значно серйознішої аргументації, приміром, стосовно екстраполяції на ширший корпус фактів. Проте висновки на основі вивчення британських постпостмодерністських романів видаються переконливими; у творах ми маємо актуалізації ціннісно-сенсової парадигми, епістемологічні шукання персонажів і оповідачів, що спрямовані на прояснення принципів функціонування реальності, людини (тілесність і свідомість). До слова, у розвідці, яка побачила світ 2019 року<sup>1</sup> до виходу монографії, Д. Дроздовський, апробуючи теорію, спробував довести правомірність вибудованої теорії, беручи до уваги сучасні романи інших літератур, зокрема, слушно згадано італійський роман «Самотність простих чисел» Паоло Джордано. Роман типологічно зіставлено з британським романом «Дивний випадок із собакою вночі» Марка Геддона. Прецінь такого компаративу замало, щоб говорити про цілковиту переконливість представлені теорії; і все ж концепція реактуалізації трагічного апофеозу справді має місце в значній кількості сучасних художніх творів. Трагічний апофеоз констелює екзистенційні параметри світогляду й художньої картини загалом, а це, у свою чергу, засвідчує відхід від постмодерністського письма. У цьому сенсі Д. Дроздовський розвиває міркування Т. Потніцевої, яка – однією з перших з-поміж українських науковців – зауважила, що англійському постмодернізму властива *епістемологічна заглибленість в екзистенцію*. Отже, йдеться не лише про епістемологічний релятивізм, а й про низку інших серйозних проблем, які можна увиразнити саме в річищі ідей британського постпостмодернізму. З

---

<sup>1</sup> Дроздовський Д. І. Концепція «простих чисел» як ідентичнісний чинник тематично-змістового комплексу європейського постпостмодерністського роману // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Літературознавство. Харків, 2019. Вип. 1-2 (91-92). – С. 83-101

цього погляду вагомими видаються окремі положення автора, що співвідносяться з його дослідницьким внеском в теорію літератури. Дослідник обстоює думку, що коректним є термін британська література.

Що примітно? На матеріалах британської літератури поч. ХХІ ст. він розробив теоретичну концепцію постпостмодерністського роману; уточнив відмінність між постпостмодернізмом і метамодернізмом (Т. Вермюлен, Р. Ван ден Аккер); окреслив філософську специфіку постпостмодерністського художнього простору як метаболічного; визначив стратегії актуалізації суб'єктності в постпостмодерністському романі, що уможливорює інтенсифікацію психологічних рис у сучасному британському романі. Дослідник спостеріг, що персонажі постпостмодерністських романів шукають шляхи, як раціонально подолати хаос у реальності власної свідомості, якщо (з огляду на відсутність технологій) неможливо зробити більше у фізичній дійсності. Водночас персонажі гіпотетично припускають наявність більш складних законів упорядкування дійсності (Всесвіту й самої людини). Варто зауважити: наявність хаосу в реальності навколо персонажів спонукає їх до пошуку в собі *автономних* ресурсів (незалежно від вищих сил, віри в магічне, наявності містичного), здатних подолати хаос бодай на мисленневому рівні («Субота» І. Мак'юена, «Дивний випадок із собакою вночі» М. Геддона, «Хмарний атлас» Д. Мітчелла). Д. Дроздовський зробив спробу розкрити реактуалізацію кантіанських уявлень щодо співіснування людини й реальності, яка, відповідно до вчення І. Канта, оприявлена перед свідомістю як хаос. Звідси – свідомість персонажів детермінована потребою вносити смисли в неї, перетворюючи «гру з хаосом» у постпостмодерністській парадигмі на вертикальну, а не горизонтальну, як це має місце в постмодернізмі (с. 20). Автор дійшов висновку, що на відміну від постмодерної дійсності, у постпостмодернізмі змінюються форми інтелектуального упорядкування дійсності, оскільки хаотичність життя навколо персонажів ускладнюється структурно («Хмарний атлас» Д. Мітчелла).

Відповідно способи її упорядкування також ускладнюються, власне, як у свідомості («Дивний випадок із собакою вночі» М. Геддона, «Угамуйте мене» М.Дж.Гайленд), так і в практичній діяльності («Хмарний атлас» Д. Мітчелла, «Субота», «Спокута», «Амстердам», «Дитина в часі» І. Мак'юена, «Коротка історія тракторів по-українськи» М. Левицької, «Омріяний край» Л. Хайд). Впадає в око факт: автор монографії доволі аргументовано окреслив форми взаємодії модерністських і постмодерністських тенденцій у дискурсі постпостмодерністського роману. До того ж він, послуговуючись матеріалом британського постпостмодерністського роману, розгорнув деякі теоретичні аспекти з боку відомих літературознавців, у т.ч. Ф. Штейнбука, А. Мережинської, А. Татаренко, Б. Шалагінова. Йдеться про окреслення ознак неоміфологічного мислення суб'єктів постпостмодерністських романів, їхньої ролі в пізнанні світу в онтологічному вияві. Цінним постає й підхід до вивчення реактуалізації містеріальних елементів у дискурсі британського літературного постпостмодернізму.

Досліджуючи англійський постмодернізм, зокрема, твори Дж. Фаулза, Д. Дроздовський обґрунтовує слушність тези про функціонування спектру філософських тем і мотивів, що визначають розвиток жанру інтелектуального роману на зламі ХХ — на поч. ХХІ ст., а саме як провідного. Важливим залишається осмислення проблематики людини й світу, людини та ідеології, репрезентованої через різні форми політики (політики розваг, культурної індустрії; приміром, у романі «Хмарний атлас» Д. Мітчелла). Так, англійський постмодернізм став тим виразним дискурсом, що сформував самобутню лінію розвитку. Вона значно більшою мірою відштовхувалася від англійських філософських традицій і соціальних детермінант, ніж від французьких і американських теоретичних (пост)структуралістських праць. Назвати б роботи чільних теоретиків постмодернізму (Ф. Джеймісона), які інспірують літературознавчі шукання в річищі постпостмодерністського роману Великої Британії (знову згадаймо про «Хмарний атлас»).

В рецензованій монографії Д. Дроздовському вдалося виокремити комплекс філософських проблем і світоглядних настанов (увага до емоційного, почуттєвого, заперечення «великих наративів» у дискурсі англійського постпостмодерністського роману). Все це значною мірою детермінувало розвиток постпостмодерністського британського роману, у якому формальні експерименти поєднано з глибокими філософськими роздумами про майбутнє цивілізації, про небезпеки економічної та соціальної політики, про вплив технологій на формування постгуманістичного суспільства та ін. У цьому зв'язку студія Д. Дроздовського, власне, своїм філософсько-естетичним потенціалом суголосна працям Б. Шалагінова. У розділі «Дискурс постпостмодернізму: філософські та соціокультурні параметри» дослідник всебічно торкнувся питання про наявність у творчості письменників постмодерністського періоду широкого спектру філософських проблем. Останні стосуються мотивів творення гіперреальності, проблем цифрового суспільства; проте вони сходять до базових проблем осмислення *екзистенції* людини. Постмодерністські персонажі, як Ґренуй у романі «Парфумер» П. Зюскінда, виявляють риси, які важко піддаються розкриттю суто в площині постмодерністських настанов. Автор монографії дійшов висновку: в центрі постпостмодерністського британського роману, його епістемологічного ядра – художнє осмислення людини в аспекті творення нової ідентичності в аспекті самоокреслення й шукання в умовах постколоніальності, гібридності, транскультурності, диджиталізації, нових міжнародних конфліктів (с. 6). Впадає в око прагнення дослідника увести у вжиток низку понять, які досі не мали широкої наукової експлікації. Йдеться про такі явища, як метаболо (принцип організації художнього простору в метамодернізмі), метакзис (світоглядна настанова метамодернізму, яка передбачає зведення опозицій, протилежностей, точніше, явищ, які в попередні культурно-історичні періоди були потрактовані як антагоністичні). Метамодернізм визначено в монографії як один із найбільш

успішних проєктів пост постмодернізму. Однак текстуальний аналіз британських романів засвідчує, що теорія нідерландських дослідників не охоплює усього обширу філософських питань, які пропонує постпостмодернізм. Ідеться ж про властиву британській культурі філософію емпіризму, раціонального потрактування дійсності, скептичного ставлення до реального.

Монографія Д. Дроздовського справляє добре враження. Вона переконливо показує правомірність традицій скептицизму в постпостмодерністському британському романі. Доцільно підкреслити: період постмодернізму в українському літературознавстві докладно проаналізувала Л. Мірошниченко. Натомість Д. Дроздовський, відштовхуючись від попередників, розвиває їхні теоретичні постулати. Він доповнює й потверджує правомірність висновків, які виокремлює А. Татаренко на матеріалі сербської постпостмодерністської літератури. Крім цього, дослідник артикулює окремі положення теорії тілесного міметизму Ф. Штейнбука. Зазначена концепція має свою особливу репрезентацію в структурі британського роману після 2000-х рр. Основну увагу в цьому плані дослідник приділяє роману «Субота» І. Мак'юена. Тут представлено низку філософських питань, що стосуються дискурсу тілесності, яка в романі розглядається як одним із чинників *creatio*, тобто здатності створювати нові сенси, продукувати нові візії реальності в мистецтві. Що ж, автор роботи докладно зупиняється на розгляді особливостей ментальних настанов постпостмодерністських персонажів. Вони послуговуються як раціонально-логічними підходами, так і водночас здатністю сприймати інтуїтивно окремі феномени буття. Така настанова загалом суголосна мультикультурній парадигмі британського суспільства, де відбувається гібридизація ідентичнісних явищ, взаємопроникнення протестантського й індуїстського, англіканського й буддистського. Таким чином, Велика Британія постає простором зіткнення цивілізаційних релігійних течій, які, за

твердженням дослідника, повинні бути чинниками світоглядного поступу, щоб британське суспільство функціонувало далі в парадигмі соціальної злагоди. Ця ідея набуває особливої артикуляції в постпостмодерністському романі Великої Британії. У творі «Хмарний атлас» Д. Мітчелла античні ідеї суспільного блага репрезентовані через систему цінностей, притаманних німецькій ідеалістичній філософії І. Канта, а також системі концепції «потенціювання» (Гегель). Водночас британський прозаїк порушує питання про те, як «рукотворна» реальність медіа перетворюється на дійсність, що витісняє реальність соціальних інтеракцій. У спроектованому альтернативному суспільстві майбутнього людство більше не бере участі у вирішенні політичних питань; існує обмежений «паноптикум» політичної еліти, яка, узурпувавши владу, розбудовує неоімперію (Нео-Сеул), де найвищим благом є тотальний ентертейнмент (с. 149). Д. Мітчелл критикує філософію надмірного споживання, розпрацьовує наратив роману, зокрема, в моделях альтернативної історії. Загалом це має актуалізацію в різних європейських і американських літературах кін. ХХ – поч. ХХІ ст. У згаданому романі представлено особливу модель лінійно-нелінійного часу, що має свої реперні точки для розгортання ключового сюжету. Виявлення історичної динаміки можливе як в історичній площині, так і в символічній спосіб, оскільки секстет «Хмарний атлас» постає у традиціях німецької ідеалістичної філософії І. Канта, у т.ч. має місце зображення своєрідного чинника «мандрівного ключа», покликаного відвести погляд від світу «фізики» до «небесної блакиті» (с. 45).

У британському постпостмодерністському романі інтуїтивно-ірраціональне поєднано з емпірично-науковим, шукання персонажів відбуваються як у вимірі реальної історії, так і в множинних переплетеннях уявних або реальних світів. Множинні версії минулого й майбутнього не заперечують водночас архісимволів ( музичний секстет). Чому ? Бо вони potwierджують визначений хід історії як своєрідної закономірності, що має водночас різні «форми реалізації». Проте існує «вищий розум», який скеровує

людські долі вбік пізнання дійсності як метафізичного, трансцендентального явища. Утверджуючи важливість аналітичних настанов, критичного розуму (як у романі М. Геддона), письменники постпостмодерністського періоду водночас не поривають із традиціями німецького ідеалізму. Адже учення І. Канта здобуває свою реактуалізацію в парадигмі британського роману XXI ст., на чому наголошують і самі британські теоретики (автори теоретичної праці «The Routledge companion to twenty-first century literary fiction», у т.ч. С. Влакос). Д. Дроздовський, полемізує з ними, цілісно розкриває стильові характеристики британської постпостмодерністської прози. Остання оприявнює поєднання мистецтва (дискурс гуманістичного, антропометричного) з технізованим, із потребою механізувати реальність і мінімізувати негативний вплив емоційності, людської чуттєвості, що часто примножує «зайві сутності» й відводить від пізнання справжньої сутності явищ (роман «Спокута» І. Мак'юена). Важливо зазначити: дослідник вміло залучає до полемічного обговорення найбільш новітні теоретичні праці, а також роботи з історії британської прози поч. XXI ст.

Стосовно наукової новизни, то її об'єктивність присутності в монографії не викликає сумніву. Вона полягає в чіткому окресленні філософсько-світоглядної й жанрової специфіки британського постпостмодерністського роману, де чільне місце посідає реактуалізація суб'єктності (до слова, цей аспект був предметом розгляду з боку О. Маркова), що уможливляє формування чуттєвості постпостмодерністських персонажів у сполучі з дискурсом суб'єктності. Тут йдеться про актуалізацію чуттєво-раціональних виявів і переживань персонажів британського постпостмодерністського роману, які через розумові та тілесні інтенції репрезентують особливе світорозуміння (с.19). Воно полягає в утвердженні наукового погляду на світ і людину, а також сприйняття соціальних, політичних, економічних процесів і тенденцій у зв'язку з генетичною та біологічною особливістю самої людини. Персонажі сучасних романів дистанціюються від емоційних чинників в

інтерпретації життєвих ситуацій, бо прагнуть розуміти світ як універсум, що має чіткі закономірності, а логіка процесів детермінована законами.

Монографія Д. Дроздовського має виразний антропологічний ухил: ідеться про осмислення світоглядно-психологічних параметрів, які репрезентують персонажі сучасних романів. Зокрема, в розділі ««Дивний випадок із собакою вночі» Марка Геддона: наративні особливості» аналізується новий тип *Іншого* (підліток із синдромом Аспергера), чий світогляд, життєві настанови, ціннісні орієнтири вибудовують потребу переосмислення тих традиційних соціальних зв'язків, які існують у суспільстві. Автор вдало досліджує також роман британської авторки М.Дж. Гайленд «Угамуйте мене», який певним чином репрезентує також ірландський дискурс. У цьому романі відтворена криза релігії, криза родинних цінностей (у стосунках між Джоном і батьками, Джоном і однолітками в коледжі). Аналіз романів з боку дослідника – ґрунтовний. Він показує, що сучасне суспільство звикло до реалій: найкраще – це замаскувати проблему, вдатися, що нічого не сталося, що можна жити далі в ситуації самообману (с. 134). Отже, це – передумова до виникнення ситуації постправди, у якій важко ствердити, що є істинним. Протагоніста роману «Спокута», за оцінкою автора праці, цікавить насамперед філософське питання про істинність начал. Тут – реальне життя персонажів, яких знає створена художня історія.

Чи вона заміщує реальність, залишаючись в часі, власне, як цінний наратив? Подібне бачення літератури видається неприйнятним для Кристофера в романі «Загадковий нічний інцидент із собакою» (інша назва роману в українському перекладі – «Дивний випадок із собакою вночі») Марка Геддона. Протагоніст вважає, що література викривлює дійсність, метафори засвідчують неправду, привчаючи читачів сприймати світ викривлено. Така «брехня» в літературі породжує в героя думку про те, що в суспільстві обман вважається чимось звичним і прийнятним, як у стосунках між батьками Кристофера.



Що характерне для сучасного британського роману ? Для дослідника важливий вододіл стосовно істинного й правдивого як чинників життєвіту персонажів. Для Генрі Пероуна в «Суботі» І. Мак'юена правда полягає в науковому поясненні природи свідомості. Світ навколо людини неможливо механізувати, але водночас важливо максимально нівелювати в ньому вияви неправди. Тотальна механізація перетворює людину на біоробота з роману Д. Мітчелла, але дискурс медіа й літератури (як показано в «Хмарному атласі», с. 143-144) також призводить до ситуації викривлення дійсності навколо людини. Генрі покладається на раціональне бачення світу й людини, проте він не може застрахувати власного життя від втручання випадковостей (чи то глобальних, як падіння літака, яке спостерігає протагоніст із власного будинку, чи то зустріч із розбійником, який уривається до нього додому). Випадковість у постпостмодерністських британських романах має місце: саме вона в творі «Субота» уможливорює здатність поета до творення нових образів. Бо ж кількість синапсів, нейронів у мозку така, що кожна людина в результаті несподіваної комбінаторики таких зв'язків у мозку може породити новий поетичний образ (метафору). Так, у романі «Хмарний атлас» випадкові (але детерміновані вищими силами) збіги постають «швами» (с.43); вони й формують у романі Д. Мітчелла зв'язки між усіма шістьма оповідями в *metafiction*. Складний у наративному плані роман репрезентує концепцію множинної реальності, де минуле визначає майбутнє, а майбутнє трансформує уявлення про минуле.

Рецензована монографія «Проблемно-тематичні комплекси й філософсько-естетичні параметри британського постпостмодерністського роману» з її структурно цілісними розділами й підрозділами («Дискурс постпостмодернізму: філософські та соціокультурні параметри», «Дискурс суб'єкта в британському постпостмодерністському романі», «Жанрові й наративні особливості британського постпостмодерністського роману», «Карнавал і містерія в дискурсі британського

літературного постпостмодернізму»; «Містерія й карнавал як метаформи постпостмодерністського британського роману», «Реактуалізація міфологічного світосприйняття в романі «Хмарний атлас» Д. Мітчелла», «Ситуація «post veritas» («постправди») в дискурсі британського літературного постпостмодернізму», «Експлікація постпросвітницьких тенденцій») може послужити прикладом такого дослідницького пошуку, у якому в основу покладено філософські підходи. Останні й уможливають репрезентацію ідей в їхній еволюційній змінюваності: ейдологічна концепція трансформується в річищі німецької трансцендентальної філософії, погляди Канта, Шеллінга, Гегеля, Ніцше здобувають новаторське прочитання в постпостмодернізмі, який повертає в площині літератури потребу пошуку нових сенсів. Якщо постмодернізм розкрив множинність істин (і правд), релятивність уявлень людини й репрезентацій світу, то постпостмодерністський британський роман демонструє факт: в світі є *сталі величини*, які визначають поведінку людини, її соціально-політичне життя. Нейрофізіологічні розлади, генетичні захворювання детермінують формування особливої ідентичності, яка набуває змін у процесі взаємозв'язків зі світом, у результаті фенотипарних взаємовідносин (с. 157, 168).

Зрозуміло, привертають увагу окремі теоретичні знахідки. Автор розвиває інтерпретаційний вектор щодо постпостмодернізму, який заклали Дж. Нілон і, услід за Нілоном, Ф. Джеймисон, який проаналізував британський роман «Хмарний атлас» як перший знаковий твір *уже не постмодернізму* (с. 41). Сьогодні поняття постпостмодернізму ще не здобуло термінологічної визначеності в британській науковій літературі, тож монографія українського науковця має важливий евристичний потенціал і для дослідників літератури загалом. Тут нуртує думка Д. Дроздовського про той випадок, коли теоретики намагаються осмислити процес, який ще не дійшов свого завершення. Таке дослідження апіорі є інноваційним, але воно містить також і небезпеки,

оскільки нелегко (якщо неможливо) спрогнозувати зміни в романістиці.

Що тут важливо ? Науковець окреслює низку тенденцій, які з огляду на те, що вони розвивають уже виявлені попередні філософські шукання в площині скептицизму, можуть вважатися такими, що іманентні британській літературі. Звісно, часом теоретики, які вивчають сучасний літературний матеріал, прагнуть «загнати» процес під свою теорію. Такий випадок нагадає ранній німецький романтизм, власне, із тією відмінністю, що теоретики виступали також і в ролі письменників (Ф. Шлегель).

Спостереження Д. Дроздовського фіксують примітну ознаку: за сучасних умов епохи викликів виробляється ідеологічна тенденція примусового, заангажованого плану; вона поширюється і на теорію, і на художню практику. У лавах численних її прихильників утворилася окрема ідеологічна «фаланга», яка намагається надати всьому культурно-інтелектуальному життю певної спрямованості. Все це нагадає «гібридну війну» в ситуації «постправди». Відомо, що література упродовж останніх 50 років перетворилася і на розважальну продукцію, матеріал для заповнення дозвілля; тут слід шукати причину, чому критики так настирливо диктують власну «естетику». Приміром, Д. Мітчелл іронізує з процесу книговидання, з літературних критиків, які перетворили презентацію книжки на цілковитий піар, який не має нічого спільного з потребою осмислити ті художні якості, які містить новий твір. Саме поняття «художності» в романі «Хмарний атлас» в історії про 2000-і рр. винесено за «дужки», а процес промоції книжки є цілковитим піар- і бізнеспроектom. Окремі сучасні критики, у т.ч. (М. Какутані, Е. Гріффітс, Дж. Вуд, Е. Шоволтер та ін.) переконують, що інтелектуальну картину нині можуть формувати саме вони, відмовляючи в цьому праві митцям, як це було з часів Шекспіра й Гете. Недаремно деякі письменники самоізолюються від критики (наприклад, Зюскінд), емігрують із власної країни (Моріс Дантек), ігнорують офіційне визнання (Боб Дилан),

прагнуть обстоювати своє розуміння реальності в спеціальних публіцистичних виступах ( У.Еко у ста колонках в «Еспрессо»).

Д. Дроздовський суттєвим чином доповнює міркування Т. Вермюлена, Р. Ван ден Аккера, Дж. Нілона, Ф. Джеймісона, які стосуються загальнокультурологічного осмислення ситуації постпостмодерну. Він вдало перевів наукову дискусію з філософсько-культурологічної площини в літературну, показуючи, що з постульованого в зарубіжних теоріях знаходить свій конкретний вияв у літературному матеріалі.

Рецензована монографія охоплює важливі філософські та соціокультурні тенденції, репрезентовані в британському романі. Це – дослідження мультидисциплінарного характеру; тут заявлена концепція постпостмодерністського роману, яка розроблена на матеріалі багатьох творів, знакових для сучасного британського літературного процесу («Хмарний атлас», «Спокута», «Субота», «Амстердам», «Дивний випадок...», «Маленький незнайомец» та ін.). До того ж основні літературно-мистецькі епохи теоретично осмислені лише з відчутної часової дистанції. Зокрема, «класицизм» був сформульований Стендалем після епохи Наполеона; ренесанс був виокремлений лише Буркгардом у другій пол. XIX ст., бароко – тоді ж Вьольфліном. Від них слід відрізнити романтизм та низку декадентських явищ наприкінці XIX і на початку XX ст. Зрозуміло, постпостмодерна естетика еkleктична. Вона – це все те, що йде «після модерну», тобто – «після Гегеля». Визначальні категорії його естетики втрачають на очах своє значення: героїчне, трагічне, сентиментальне, ліричне, комічне, краса (гарне), не кажучи вже про кантівське поняття «піднесеного». Але водночас у цьому глобальному процесі «перекодування» ключових естетичних понять у структурі британської літератури постають твори, які суперечать загальносвітовому літературному мейнстриму. Звідси – переосмислення художності в британському романі XXI ст., залучення до нього нелітературних елементів (Т. Бовсунівська), що

покликані розширити епістемологічні межі роману, який постає, у традиціях постструктуралізму, текстом, у парадигмі якого відбувається осмислення різних методологічних підходів до окреслення людини в медичних, біонейрофізіологічних, соціополітичних та інших параметрах.

Д. Дроздовський обстоює питання про те, що з постмодерністської системи виокремилася частина історії літератури. Це, у свою чергу, визначило специфіку розвитку ідей, теоретичних понять, які, взаємодіючи з новими формами, визначають постпостмодерністський напрям, який цінний саме відчутною потребою в піднесеному, в істині, у прекрасному. Альтернативна історія — це не простір художньої вигадки, а світ, який існує у системі кількох можливих варіантів розвитку подій, що мають стосунок до «фізичної» дійсності. Розгортання художнього наративу як множинного простору забезпечує аналітичні й когнітивні функції літературного простору; він спонукає читачів як реципієнтів до осмислення складних політичних і медійних проблем, що стосуються трансформації реальності.

Увага носіїв багатьох літератур до ідеї альтернативної історії детермінована небезпеками сучасної медіаполітики, здатної маніпулювати широким загалом. Це усвідомлюють постпозитивістські персонажі постпостмодерністських британських романів, які скептично ставляться до сьогоденного світу. Адже конфлікти й протистояння нікуди не зникли, але водночас персонажі в традиціях наукового пошуку здійснюють аналітичне препарування дійсності (Генрі, Кристофер, Джон, Брайоні), щоб у такий спосіб чинити опір новому різновиду абсурду: медійного в ситуації *post veritas*, як визначає це Д. Дроздовський (с. 136). Не буде перебільшенням, якщо б сказати: монографія має цінність не лише для дослідників британської літератури, а й також для теоретиків літературного процесу, оскільки в її розділах значною мірою узагальнено результати наукових дискусій, експлікованих у річищі британської теоретичної

думки, стосовного стильових особливостей постпостмодернізму.

Як і будь-яке новаторське дослідження, робота Д. Дроздовського містить і дискусійні положення. Мимоволі виникає запитання, наскільки точним є саме поняття «постпостмодернізм». Автор дотримується тези, що метамодернізм не є синонімом до постпостмодернізму, як і інші напрями, які представники різних теоретичних шкіл зараховують до парадигми постпостмодернізму (неофабулізм, перформатизм, цифровий модернізм та ін.). Що ж відрізняє метамодернізм від постпостмодернізму? Чому дослідник послуговується саме останнім поняттям?

Напрошується запитання: що слугує об'єктом наукового пошуку автора? Постпостмодерністський британський роман чи сучасний британський роман? Судячи з того, як часто словосполучення «постпостмодерністський британський роман» повторюється в монографії, це – перше. Очевидно, слід досягнути термінологічної чіткості та однозначності формулювань.

У монографії не враховано сутнісні ідеї щодо нового етапу розвитку британського роману, запропоновані в публікаціях О.Джумайло (починаючи з 2007 р., див.: <https://voplit.ru/article/za-granitsami-igry-anglijskij-postmodernistskij-roman-1980-2000/>), Karen Hewitt (див. <https://cyberleninka.ru/article/n/revealing-humanity-the-flexible-language-of-literature>), Maria, Beville (див.: <https://www.sic-journal.org/ArticleView.aspx?aid=353>).

На жаль, вказані роботи не представлені в бібліографії. Загалом огляд літератури виглядає дещо хаотично. Він недостатньо підтримує авторське трактування постпостмодерністського британського роману як такого, що «словесно візуалізує й поширює здобутки наукового дискурсу, оприявнюючи нові форми світосприйняття, нові уявлення про людське тіло й поведінку, ставлячи питання про свободу вибору, волю, креативність, але з позиції того, що ці явища означають мовою нейронаук, які процеси детермінують їх на нейронному рівні» (с. 245). Складається враження, що лише праця С. Лофтис виглядає співзвучною

ідеям автора. Цей огляд здійснено неретельно. Деякі місця були б доречними у вступі, щоб надати читачеві картину зв'язків між досліджуваним видом роману і світоглядно-літературними контекстами попередніх та сучасної епох.

У монографії, очевидно, бракує стислої, логічно представлені характеристики постпостмодерністського британського роману. Автор надто розлого викладає своє бачення, даючи його не лише у вступі, а і в розділах, що є небажаним повторенням. Подана характеристика досліджуваного роману має загальний і описовий характер; вона доцільна у вступі, але не у презентації результатів дослідження. На користь послужили б і пояснення щодо критеріїв, за якими кожний зі згадуваних романів визначається як постпостмодерністський. Для подальших досліджень варто зосередитися на пропонуваній у монографії концепції поділу культурно-історичних періодів залежно від того, який метажанр домінує: містерія чи карнавал. Якщо карнавал є виразною метажанровою формою постмодернізму, то досі надто мало досліджень, пов'язаних із реалізацією містерії в парадигмі модернізму, зокрема, на рівні англомовних літератур. Натомість, є чимало авторів, у працях яких ідеться про актуалізацію містерії в символістській літературній традиції кін. ХІХ – поч. ХХ ст. (Є. Васильєв). Одне слово, важливо простежити діалог між англійським модернізмом і британським постпостмодернізмом у плані реалізації «пам'яті жанру», зокрема, в аспекті жанрової парадигми містерії.

Д. Дроздовський в полемічний спосіб розвиває ідеї монографії «Українська і польська постмодерна проза (карнавал, фрагментація, фронтир)» (К., 2019) Ірини Кропивко. Автор критично налаштований до того, щоб поширювати поняття «постмодернізм» до літературних творів, написаних після 2000-го р. Тут він відштовхується від теоретичної думки британський дослідників<sup>2</sup>. Проте

---

<sup>2</sup> The contemporary British novel since 2000; edited by James Acheson. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. 214 p.; The

напрошується питання: чи може ця позиція бути екстрапольована на слов'янський літературний контекст? Наскільки справедливі ці узагальнення? Чи дослідження було здійснено на матеріалі романів, належних до інших літературних традицій? Наскільки виразною є межа «2000-й рік», власне, як певний вододіл між постмодернізмом і постпостмодернізмом?

Д. Дроздовський вводить у науковий обіг цілий струмінь нової літератури. Щоправда, вона представлена ще не дуже рясно, але уже має свої характерні ознаки. Дослідник застосовує теоретичні підходи, щоб з'ясувати, в чому полягає ця новизна. Оскільки це явище належить до нових, то автор прагне пропонувати й нові теоретичні підходи з урахуванням необхідних уточнень і подальших розробок.

Наприкінці варто ще раз наголосити: у монографії «Проблемно-тематичні комплекси й філософсько-естетичні параметри британського постпостмодерністського роману» належно окреслено дискурс розуму як чинника постпостмодерністського британського роману. Дослідник системно проаналізував специфіку мислення персонажів романів, у яких головні герої наділені особливим «ресурсом», що дає можливість уникати соціальної напруженості, конфліктів і бачити світ у єдності біофізичних і соціально-психологічних процесів і феноменів. Автор довів, що в британському літературному постпостмодернізмі важливе значення відіграє реактуалізація філософських ідей Гегеля та Дж. Локка. Рецензована праця є помітним внеском в українське літературознавство. Вона має безперечну цінність саме з огляду на пропоновані теоретичні узагальнення й представлену філософсько-естетичну концепцію. Прикро, що автор меншою мірою приділив увагу поетологічним аспектам британського роману. Проте



сьогодні важливо схарактеризувати насамперед філософсько-естетичні тенденції, а поетологічний матеріал може бути основою для його майбутньої роботи. Учений наблизив сучасне літературознавство до вивчення сучасних зарубіжних літератур, актуалізуючи науковий інтерес передусім до британської літератури, яка репрезентує утвердження самобутності й філософсько-естетичної оригінальності.

**ЗМІСТ**

<b>УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА</b>	<b>3</b>
<b>СВІТЛАНА БОРОДИЦА</b>	
ІСТОРИОСОФСЬКИЙ КОД В ІСТОРИЧНІЙ ПОВІСТІ «ШЕСТИКРИЛЕЦЬ»	
КАТРИ ГРИНЕВИЧЕВОЇ	3
<b>ЛЕСЯ ВАШКІВ</b>	
РИСИ ТВОРЧОГО ПОРТРЕТА ЛЕСІ УКРАЇНКИ-ДРАМАТУРГА	14
<b>М.П. ГНІЗДИЦЬКА</b>	
ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО ПИСЬМЕНСТВА КРИЗЬ ПРИЗМУ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕЇ	
ЮРІЯ КОСАЧА В ЕСЕ «НА ВАРТІ НАЦІЇ»	35
<b>НАТАЛІЯ КАРАЧ</b>	
ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНА РЕЦЕПЦІЯ ПРОЗИ ІРИНИ ВІЛЬДЕ	51
<b>Р.А. КОХАН</b>	
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНА ПАРАДИГМА РАДОСТІ В СУЧАСНІЙ ПРОЗИ	
ПРОДІТЕЙ: ПОЕТОЛОГІЧНА ПЕРСПЕКТИВА	65
<b>О.П. КУЦА</b>	
ТВОРЧІСТЬ Т. ШЕВЧЕНКА У ДРАГОМАНІВСЬКІЙ ПРОГРАМІ «НОВОГО	
ВИДУ» УКРАЇНСТВА	77
<b>ЛАРИСА КУЦА</b>	
СИНТЕЗ ДУШЕВНОГО І ПЕЙЗАЖНОГО «ПЛЕНЕРИЗМУ» У ЗБІРЦІ ІВАНА	
ФРАНКА «ІЗ ДНІВ ЖУРБИ»	94
<b>ІРИНА РОЗДОЛЬСЬКА</b>	
СТРИЛЕЦЬКИЙ ШЕВЧЕНКОЗНАВЧИЙ МЕМОРАТ: ЖАНРОВІ ТА ГЕНЕРАЦІЙНІ	
ОСОБЛИВОСТІ	107
<b>ТЕТЯНА СКУРАТКО</b>	
ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ ПОЕМИ І. ДРАЧА «ЛЕОНАРДО ДА ВІНЧІ»	122

**ОЛЕКСАНДР ТКАЧУК**

ТРАНСФОРМАЦІЯ НАРАТИВНИХ ТЕХНІК У МАЛІЙ ПРОЗІ НАТАЛІ  
КОБРИНСЬКОЇ 133

**ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ 146**

**МАРІЯ ДАНИЛЕВИЧ**

ПАВЛО ГРАБОВСЬКИЙ ПРО РОСІЙСЬКОМОВНІ ПЕРЕКЛАДИ ТВОРІВ  
ШЕВЧЕНКА: ДЕТЕРМІНАНТИ ПЕРЕКЛАДАЦЬКИХ ДІЙ 146

**РЕЦЕНЗІЇ 160**

**ЛЕСЯ ВАШКІВ**

«Я НЕ ДІЙШОВ ДО ВЕСНЯНОГО САДУ...» 160

**МИКОЛА ЗИМОМРЯ, МИКОЛА ТКАЧУК**

ЗАСАДИ ФУНКЦІОНУВАННЯ РЕАЛЬНОСТІ КРИЗЬ ПРИЗМУ  
ПОСТПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ ПРОЗИ 167

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, 2019. – Вип. 51. –187 с.

Науковий редактор – Микола Платонович Ткачук  
Технічний редактор – О.М.Ткачук

Здано до складання 9.12. 2019. Підписано до друку 12 12.  
2019.

Формат 60×90 / 8. Папір офсетний. Гарнітура академічна.  
Ум. друк. арк. 36 Тираж 300

Редакційно-видавничий відділ Тернопільського  
національного педагогічного університету імені Володимира  
Гнатюка

46004, м. Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 2, ауд. 81.