

**ДОНЕЦЬКЕ ВІДДІЛЕННЯ НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ім. ШЕВЧЕНКА**  
**DONETSK COMPARTMENT of SHEVCHENKO SCIENTIFIC SOCIETY**

**ДОНЕЦЬКИЙ**  
**ВІСНИК**  
**НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА**  
**ім. ШЕВЧЕНКА**

**ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО**

**Т. 27**

Донецьк  
Східний видавничий дім  
2009

Засновано в 2001 р.

**Д-67** Донецький вісник Наукового товариства ім. Шевченка. – Т. 27.  
– Донецьк : Український культурологічний центр, Східний видавничий  
дім, 2009. – 348 с.

Вісник містить матеріали березневої наукової конференції Донецького відділення НТШ 2009 року. Доповіді і повідомлення присвячені проблемам літературознавства. Секція конференції працювала у Донецьку.

**Редакційна колегія:**

д.філол.н., проф. В. Просалова (головний редактор т. 27).

**Члени редакційної колегії:**

д.філол.н., проф. В. Соболю; д.філол.н., проф. М. Ткачук;  
д.філол.н., проф. В. Федоров; д.філол.н., проф. О. Галич;  
д.філол.н., проф. Н. Заверталюк.

Відповідальний за випуск – д.т.н., проф. В. Білецький

© Донецьке відділення НТШ, 2009  
© УКРАЇНСЬКИЙ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ЦЕНТР, 2009

Наукове видання

**ДОНЕЦЬКИЙ ВІСНИК НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ім. ШЕВЧЕНКА (Т. 27)**

Набір і комп'ютерна верстка  
Редактор

О. Федоряченко  
В. Просалова

Відповідальність за зміст матеріалів несуть їх автори.

# ЗМІСТ

## *ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ*

**Віра Просалова.**

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ЗВ'ЯЗКИ І ТРОПИ ..... 7

**Марія Перетяцько.**

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК ТЕМПОРАЛЬНА  
ФОРМА ВИРАЖЕННЯ АВТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ ..... 17

**Ольга Пуніна.**

СЦЕНАРНА КОНСТРУКЦІЯ У ХУДОЖНЬОМУ  
ТВОРІ: СПЕЦИФІКА, РЕАЛІЗАЦІЯ ..... 31

**Наталія Майборода.**

ТРАДИЦІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОГО РОМАНТИЗМУ  
В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ  
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ..... 47

## *ПОРІВНЯЛЬНІ СТУДІЇ*

**Лариса Каневська.**

ІВАН ФРАНКО НА СТОРІНКАХ ЧАСОПИСУ  
„SLAVIA ORIENTALIS” (1952–2007)..... 60

**Неля Лисенко.**

ДВІЙНИЦТВО ЯК ОБРАЗОТВОРЧИЙ ЗАСІБ  
У ТВОРЧОСТІ КУРТА ТУХОЛЬСЬКОГО ..... 74

**Сергій Цікавий.**

ГЕНОЛОГІЧНА НАЗВА „ДУМА”  
У ПОЛЬСЬКІЙ РОМАНТИЧНІЙ ТРАДИЦІЇ..... 83

**Ольга Калашник.**  
КАТАСТРОФІЧНІ ВІЗІЇ В ПОЕЗІЇ  
Г. ТРАКЛЯ І В. СВДІЗІНСЬКОГО ..... 89

**Олена Радчук.**  
ОПІР ОРИГІНАЛУ І МЕТОД ТЛУМАЧА:  
„ДЖОН АНДЕРСОН” Р. БЕРНЗА  
В ПЕРЕКЛАДАХ П. ГРАБОВСЬКОГО,  
В. МИСИКА І М. ЛУКАША ..... 99

### ***ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ПАРАДИГМА ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ***

**Світлана Кочерга.**  
АРХІТЕКТУРНІ ЗНАКИ В КУЛЬТУРОСОФСЬКИХ  
ТЕКСТАХ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ..... 109

**Феня Пустова.**  
ХУДОЖНЯ СВОЄРІДНІСТЬ ОПОВІДАННЯ  
"РЯТІВНА КУРКА" В. ГАЙВОРОНСЬКОГО..... 122

**Володимир Куєвда.**  
НАЦІОНАЛЬНІ ПСИХОТИПИ  
У ТВОРЧОСТІ Т. ШЕВЧЕНКА ..... 129

**Володимир Мовчанюк.**  
ФІЛОСОФСЬКО-ЕТИЧНЕ ПОСЛАННЯ ШЕВЧЕНКА.  
МЕДИТАЦІЯ "ДУРНІ ТА ГОРДІЇ МИ ЛЮДИ" ..... 165

**Ніна Урсані.**  
ОБРАЗ ДОЛІ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ  
XVIII СТОЛІТТЯ..... 178

**Т. Лугова.**  
РЕФЛЕКСІЇ РОМАНТИЧНОГО ІСТОРИЗМУ  
В ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОМУ ДОРОБКУ  
М.С. ГРУШЕВСЬКОГО..... 190

**Віта Ягушкіна.**  
МОТИВИ ЧАРУВАННЯ У БАЛАДАХ  
М. КОСТОМАРОВА..... 198

### ***ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС ХХ СТ.: ЗДОБУТКИ, ПЕРСПЕКТИВИ ДОСЛІДЖЕННЯ***

**Лідія Кавун.**  
МОДЕРНА ЕСТЕТИКА УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ  
20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ..... 207

**Олена Росінська.**  
КОНСТРУКЦІЯ „СВІТ-БУТТЯ – БУТТЯ-В-СВІТІ – БУТТЯ”  
У СМИСЛОВИРАЖЕННІ ЧИСЛА „ЧОТИРИ”  
ЯК ОНТОЛОГІЧНОГО ЧИСЛООБРАЗУ  
В ПОЕЗІЇ ВАСИЛЯ СТУСА..... 220

**Ольга Хамедова.**  
УРБАНІСТИЧНІ ТОПОСИ У ТВОРАХ  
Б. АНТОНЕНКА-ДАВИДОВИЧА:  
НА ШЛЯХУ ВІД ОХТИРКИ ДО КИЄВА ..... 232

**Мирослава Гнатюк.**  
МОДИФІКАЦІЇ ЖІНОЧОЇ ПЕРСОНОСФЕРИ У  
МАЛІЙ ПРОЗІ ЛЮДМИЛИ ТАРНАШИНСЬКОЇ..... 244

**Альона Карабльова.**  
КОНФЛІКТ МІЖ ЖІНОЧОЮ ІДЕНТИЧНІСТЮ  
ТА ПАНІВНОЮ ІДЕОЛОГІЄЮ ЯК СЮЖЕТНА  
ОСНОВА МАЛОЇ ПРОЗИ ІРИНИ ВІЛЬДЕ..... 254

**Аліна Саприкіна.**  
ТРИАДА МИНУЛЕ / СУЧАСНЕ / МАЙБУТНЄ  
В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ Г. МАЗУРЕНКО ..... 264

**Ганна Степанова.**  
ПУБЛІЦИСТИЧНА СПАДЩИНА  
ОЛЕСЯ ДОСВІТНЬОГО ..... 275

**Вадим Оліфіренко.**  
РОЗГРОМ ЛІТЕРАТУРНОГО РУХУ В ДОНБАСІ  
У 30-Х РОКАХ МИНУЛОГО СТОЛІТТЯ ..... 295

**Валентина Соболю.**  
ПРО УКРАЇНСЬКЕ МІСТО І  
УКРАЇНСЬКИЙ ЗМІСТ ..... 305

### ***ЛІТЕРАТУРНО-КРАЄЗНАВЧИЙ ДИСКУРС***

**Ірина Ярошевич.**  
СПЕЦИФІКА ВИВЧЕННЯ ПОЕТИЧНОГО ДОРОБКУ  
ІВАНА СВІТЛИЧНОГО НА ЗАНЯТТЯХ  
ІЗ ЛІТЕРАТУРИ РІДНОГО КРАЮ ..... 315

**Богдан Якимович.**  
БІБЛІОЛОГІЧНЕ КРАЄЗНАВСТВО  
ЯК СКЛАДОВА ЧАСТИНА  
СУЧАСНИХ КРАЄЗНАВЧИХ СТУДІЙ ..... 321

### ***ПОВІДОМЛЕННЯ***

**Людмила Болонова.**  
КОСТЬ ТЕСЛЕНКО У СПОГАДАХ ..... 344

# ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

ББК 83.0

**Віра ПРОСАЛОВА,**

*доктор філологічних наук, завідувач кафедри історії  
української літератури і фольклористики  
Донецького національного університету*

## **ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ЗВ'ЯЗКИ І ТРОПИ**

*„Я вітав би того, хто зумів би мене викрити, тобто за однією лише ясністю суджень, за красою і силою висловлювань зумів би відрізнити мої запозичення від моїх власних думок. Бо, хоч за відсутності пам'яті мені самому часто не під силу розрізнити їх походження, я все ж, знаючи мої можливості, дуже добре розумію, що розкішні квіти, розсіяні в різних місцях мого викладу, зовсім не належать мені і незмірно перевищують мої власні обдарування”*.

(Мішель Монтень).

*У статті простежується взаємозв'язок між інтертекстуальною взаємодією і тропікою, виявляється, що інтертекстуальність може передаватися різними тропами чи їх комбінацією.*

**Ключові слова:** *інтертекстуальність, художній троп, маркер інтертекстуальної взаємодії, метатроп.*

Літературознавці, що прагнуть осмислити суть інтертекстуальної взаємодії, давно замислюються над питанням, з яким саме художнім тропом слід зіставляти міжтекстові трансформації. Михайло Ямпольський у міжтекстових смислових перетвореннях вбачає ознаки метафори, Зара Мінц – метонімії, Лоран Женні – гіперболи та іронії, Мішель Ріффатерр – силепсису, тобто семантичної бівалентності знака. Перелік, звичайно, не претендує на повноту. Спробуємо простежити

сміслові трансформації на кількох прикладах. У Є.Маланюка Прага, скажімо, озивалася „строфами Рільке”; Карловий університет зберігав сліди Г.Сковороди („Жупан і журавель Сковороди / Пригадує похмурий Каролінум”); перо П.Куліша само виводило літери („І перо виводить ядом спраги / „Народе без пуття, без чести, без поваги”); Шопен поставав диригентом осені („Жовтень грає глухі прелюди, / Диригує Шопен листопадом”). Як видно з наведених прикладів, метафора і метонімія можуть підкреслювати зв’язок текстів: у першому випадку – з творами австрійського поета, що теж мешкав у Празі; у другому – українського філософа-„любомудра”; у третьому – невгамовного П.Куліша, що помер саме в той день і рік, коли народився Є.Маланюк. Тропи, що ґрунтуються на перенесенні ознак чи перейменуванні, кристалізують попередній смисл і виробляють новий. Проте звести інтертекстуальну трансформацію до певного тропу не вдається. Кожен із вчених висловив слушну думку тому, що названі ними тропи і стилістичні фігури можуть виступати показниками інтертекстуальності, однак не лише вони. До вже згаданих тропів і фігур можна додати символ, алюзію, ремінісценцію, парафразу, що також виступають маркерами інтертекстуальної взаємодії. Іноді йдеться не про один троп чи стилістичну фігуру, а про їх комбінацію.

Мета цієї статті – виявити зв’язок між інтертекстуальністю і тропікою; обґрунтувати, що різні види тропів можуть бути маркерами інтертекстуальної взаємодії; простежити, як за допомогою тропів чи їх комбінацій відбувається смислова трансформація тексту.

Вчені давно помітили здатність символу входити у твори і таким чином нарощувати свій семантичний потенціал, пов’язуючи нові тексти з попередніми. „...Чим у більшу кількість контекстів можуть входити символи, – підкреслює З.Мінц, – тим більшими стають парадигми їх значень: інерція (культура) сприйняття символу така, що він ніби зберігає „пам’ять” про всі попередні контекстні значення” [1, с. 96]. І водночас (підкреслимо) набуває нових.



Множинність значень символів, зокрема сонця, вогню, хреста, містить приховану семантичну енергію, яка актуалізується в залежності від контексту, позатекстових чинників, життєвого досвіду реципієнта тощо. Символ завдяки своїй багатшаровій структурі дає простір можливим інтерпретаціям, спонукає читача до пригадування і зіставлення з раніше прочитаними творами. В О.Стефановича, наприклад, поліваріантність символу хреста очевидна. Епіграфом до його диптиха „Хрест” (1929) не випадково стали слова „Хрест степи собі на перса / Із доріг кладуть”, що підкреслювали рокованість української історії, її степове прокляття, адже степ відкривав свої простори кожному завойовнику. Для України – це „її проклятіє, злодух”, постійна загроза поневолення сусідами, принизливе рабське становище колонії. „Розрубати цей хрест”, вивернути „злоречий камінь” – значить вирватися на волю, здобути незалежність. Опозиція бажаного, потенційно можливого і реального посилювала враження від масштабів руйнації краю, де тільки „кряче” та „гра” вороння. Символіка зловіщого Дива та збірного образу вороння розкривала особливості світобачення наших пращурів, котрі не раз потрапляли у безвихідні ситуації: „Вправоруч – погроза, ще тяжча погроза – вліворуч! А просто – пропасти, покласти себе і коня” [2, 120]. Зображена поетом билинна ситуація осмислювалася як „роздоріжжя на бездоріжжях” (за висловом Л.Костенко), що символізувало глобальні суспільні катастрофи: „Багато крові, багато, / Та ради не дасть огневі, – / От-от він прорве загати / І рине по всьому небі” [2, 136]. Вогонь поставав символом очищення, перетворення, звільнення від скверни і сил зла. С.Аверінцев наголошував: „Всякий символ є образом (і всякий образ є, хоча б до певної міри, символом); однак якщо категорія образу передбачає предметну тотожність самій собі, то категорія символу робить акцент на іншому боці цієї ж сутності – на виходженні образу за власні межі, на присутності якогось смислу, інтимно злитого з образом, але йому не тотожного” [3, с. 155 ]. Сенс намальованої О.Стефановичем картини оптимістичний, життєстверджувальний: сила вогню нездоланна. Всі відтінки значення цього символу виявляються задіяними, всі „працюють” на зміст. Множинність семантичних відтінків

символу виявляється „у відмові від переваг одного над іншими, в утвердженні всіх, хоча б віддалено можливих, значень слова, включеного в текст” [4, 271].

Актуалізації міжтекстових зв'язків сприяє алюзія (лат. *allusio* – жарт, натяк). На відміну від цитати, що повторює фрагмент джерела, вона запозичує не ціле висловлювання, а його окремих елемент, що зберігає зв'язок із попереднім текстом, натякаючи на певну думку чи подію. Завдяки алюзії відоме висловлювання подається в новому тексті імпліцитно (ніба за текстом), читач уже в процесі сприймання мусить із пам'яті відновити його позатекстовий смисл завдяки наведеній у тексті підказці.

Алюзії, виражені власними іменами, зокрема літературних героїв, відзначаються особливою частотністю і розпізнаваністю. Нерідко вони стають складовою частиною порівнянь: „Ні, не вмреш ти. Марком Проклятим / Будеш мукою мірять віки...” (Є.Маланюк); „Звучать, звучать в душі акорди горді, / Як із Вільгельма Телля” [5, с. 9]. Ю.Дараган свідомо викликає у пам'яті читача згадку про шиллерівського героя і, таким чином, у свій вносить атмосферу чужого твору, співзвучного його власним почуванням. Згадка про вершинну драму „Вільгельм Телль”, яку Ф.Шиллер писав, долаючи недугу, – це можливість сказати про все відразу: про захоплення народним месником, про мрію згуртуватися так проти чужинців, як у свій час мешканці Швейцарії, про свою турботу лишити після себе щось на зразок шиллерівського твору, про передчуття близького кінця. Отже, згадка про Телля відзначалася конотативними нашаруваннями, відчитування яких може здійснити лише наділений інтертекстуальною компетенцією читач, знайомий з історією написання та джерелами драми „Вільгельм Телль”. Ім'я Вільгельма сприймалося як знак, що потребував образного розуміння і розшифрування. До складу порівнянь, як бачимо, можуть входити власні імена, що нерідко стають смисловим центром сюжету твору.

Алюзія може графічно виділятися в тексті, як це, наприклад, вслід за Юрієм Кленом зробив Л.Мосендз, повторивши попередника. Згадка про соляний стовп у його „Архисонеті Юрію Кленові” – це натяк на порушення заборони

бачити сакральне, адже, за Старим Заповітом, дружина Лота за те, що озирнулася, тобто порушила угоду, була перетворена у соляний стовп. Порівняймо тепер два сонети, фрагменти яких наводяться нижче:

Не озирайся, а то кільцями гада  
Жахне тобі у вічі чумний дим,  
І скам'янієш миттю соляним

с  
т  
о  
в  
п  
о  
м

Зависочієш пам'ятником зради,  
Довічним факелом своїй ганьбі,  
На сміх нащадкові, на жах юрбі.

(„Лот”)

Але в козацьку Січ – клич, чи не клич –  
віддавна не пускають Беатріч,  
Стирчати їм на грані периферій

с  
т  
о  
в  
п  
о  
м

Як ти спрагнів, залізний скинь шолом,  
кенгурячим налий ‘го молоком  
і відпочинь на попелі імперій.

(„Архисонет Юрію Кленові”)

Назва „Архисонет Юрію Кленові” відсилає читача до творів згаданого поета. Формальним показником взаємодії двох текстів є, крім того, графічне виділення кожної літери слова „стовп”, що має в цих творах, проте, різне призначення. Якщо у сонеті Юрія Клена це слово виконує функцію попередження, нагадуючи про долю Лотової дружини, то в „архисонеті” – натякає на невдячну роль жінки, що стає путами для чоловіка. Ономастичною алюзією (у Січ „віддавна не пускають Беатріч”) передається зневажливе ставлення до „другої” статі. Розуміння алюзії передбачає спільність пам'яті автора і читача, яка дозволяє останньому зрозуміти недомовлене, відкрити нове (на основі підказки, звичайно) в старому.

Нерідко зв'язок із попереднім твором актуалізує звертання. У поемі Л.Мосендза „Волинський рік” воно

адресоване українській печі: „Яких же заслужила ти поем, / вкраїнська пече! Ставши патріотам / прибіжище, фортеця і Едем...” [6, с. 17]. Іронічне ставлення до псевдопатріотів, яких викривав В.Самійленко у вірші „На печі”, змушує Л.Мосендза заново „переписати” його твір, оспівавши піч як невід’ємну ознаку патріотичної діяльності. Щоправда, патріотам вона виявляється необхідною для того, щоб „в бомбовозній ролі до „вороженьків” вдатись на гастролі” [6, с. 18]. Згадка про воріженьків, що мали б згинуть (однак не згинали!), як „роса на сонці”, акцентує ілюзорність сподівань цих людей і виявляє авторське ставлення до них.

Інтертекстуальна активність виявляється тоді, коли читач не може збагнути якусь текстуальну аномалію шляхом осмислення метафоричних чи метонімічних процесів. Аномалії можуть стосуватися орфографічних чи пунктуаційних правил, словотвірних моделей, для розуміння яких необхідно знайти джерело подібних відхилень від норми. Так, наприклад, у „Дияболічних параболах”, написаних кількома авторами, згадуються „Мамалюа й Папалюа”, тобто натякається на відомих героїв Ф.Рабле – Гаргантюа й Пантагрюеля. Ті елементи, які порушують закони семантичної узгодженості у тексті, привертають увагу, змушують реципієнта шукати пояснення, дошукуватися відповіді шляхом зіставлення.

Порівняння з іншими творами допомагає відчутти чужі новому тексту елементи і зрозуміти підтекст висловленого. Таке сприйняття можливе, звичайно, завдяки тому, що в пам’яті реципієнта зберігаються сліди раніше прочитаних творів, моделі можливих переосмислень. Іноді ці моделі відбивають особливості словотвірних процесів, що допомагають розпізнати попередника. Так, Є.Маланюк, відтворюючи поетичний світ раннього П.Тичини, не тільки вводив у вірш його образи (плуг, вітер), а й імітував його стиль, зокрема, завдяки оказіоналізмам зі словом „сонце”: „сонячно-ярий”, „сонценосно” („На межі двох епох, староруського золота повен, / Зазгучав сонценосно твій сонячно-ярий оркестр...” [7, с. 31]). Таким чином, передавалася атмосфера „Сонячних кларнетів” і оспіваного П.Тичиною національного пробудження.

Ремінісценція (лат. *reminiscentia* – спогад) – на відміну від цитати – відтворює джерело не дослівно, а його відгомін, слід. Як правило, передаються деталі, стилістичні особливості відомого твору, що розпізнаються читачем. В Ю.Дарагана, наприклад, озиваються голоси П.Тичини („Знов безжурний я, молодий!”), М.Рильського („І хай за обрієм похмурим / Зникає синя далечінь!”), О.Олеся та інших авторів. Ремінісценція виявляється функціональною тоді, коли розпізнається, нагадуючи про якісь культурні події чи явища, актуалізуючи в пам’яті прочитане.

Парафраза (від давньогрецького *παράφρασις* – переказ) – це опис, скорочений чи спрощений переказ іншого висловлювання. Вона передає зміст відомого твору, але не повторює його дослівно. У сонеті О.Стефановича „Два” так, наприклад, передається зміст слів Кобзаря:

Нехай звучить в чужинному соборі:  
„Не мертві будьте, душі, а живі”, –  
Нам із-над круч рокоче „Заповітне”,  
Твоє „вставайте, кайдани порвіте”

[2, с. 123].

Парафраза близька до пародії, проте не висміює оригінал, а лише спрощує його, ускладнюючи розуміння нового тексту, що містить опис попереднього.

Інтертекстуальний зв’язок стає більш виразним, якщо покликання на джерело входить до складу тропу чи стилістичної фігури. Подібних прикладів тропів і стилістичних фігур, що маркують текст, можна навести чимало, однак міжтекстові трансформації не варто ототожнювати з жодним із них, бо часто вони передаються не одним, а цілою комбінацією засобів. Тропи як маркери інтертекстуальної взаємодії можуть вишиковуватися у ланцюжок, взаємодоповнюючи й увиразнюючи один одного:

Лютий зір прозрілого раба,  
Гонта, що синів свяченим ріже, –  
У досвітніх загравах – степа  
З дужим хрустом випростали крижі.

А ось поруч – усміх, ласка, мати  
І садок вишневий коло хати

[7, с. 62].

Так у сонеті „Шевченко” Є.Маланюк відтворює атрибути художнього світу свого великого попередника, без атрибуції вводить слова з його вірша, знайомі кожному читачеві.

І хоч порівняти семантичні міжтекстові трансформації з певним найбільш відповідним для цього тропом не вдається, однак, це не означає, що інтертекст має нетропну структуру. Н.Фатєєва неможливість звести інтертекст до тропу пояснює тим, що „при інтертекстуальній взаємодії (якщо, звичайно, в ній виявляється якась естетична функція) відбувається запозичення не одного елемента, а цілого „комплексу поетичної думки” [Гинзбург 1974, 383] чи самого „коду висловлювання” [8, с.53]. Код висловлювання розглядається як семантичний комплекс, який вона називає метатропом, тобто метатекстовим тропом. Метатропи – це, на її думку, „глибинні функціональні залежності, що структурують модель світу певного автора” [8, с.54]. Дослідниця розмежовує ситуативні, концептуальні, композиційні і власне операціональні метатропи, що утворюють цілу систему залежностей. Ситуативні метатропи зумовлюються внутрішньою смисловою необхідністю і служать моделлю для мовленнєвих ситуацій. Композиційні метатропи впливають на ритм тексту як цілого, операціональні – визначають конкретні звуко-семантичні перетворення. „Концептуальні метатропи утворюють сферу, де перетинаються всі ланки пам’яті і створюється „креативна пам’ять”, яка забезпечує переведення з одного „можливого світу” думки і мови в інший і, відповідно, генерує механізм народження все нових „можливих світів” з одних і тих же світоглядних джерел” [8, с. 64]. Концептуальні метатропи виконують інтеграційну й організаційну функції. Завдяки цим метатропам на перетині метафоричних і метонімічних трансформацій виникає новий принцип відображення, що характеризується подібністю відображуваного і відображеного.

Метатропи реалізуються у віршах-портретах, в яких поети намагалися передати не лише індивідуальні риси свого колеги, а й характерні ознаки його художнього світу, його манери висловлювання. Вхідження в художній світ побратима супроводжувалося навчанням у нього, засвоєнням притаманних йому ознак. Це відбувалося на різних рівнях тексту: мотиву,

системи образів, тропіки, фоніки, ритмомелодики. Йдеться, отже, про різнорівневе відтворення художнього світу, що трансформувався завдяки вибірковості та певною мірою суб'єктивності рецепції.

Метатропи пронизують і вірші-полілоги, якими письменники відгукуються на актуальні проблеми своєї доби, включаються в полеміку, намагаючись відповісти опонентам. Поезію Юрія Клена „Ми” слід розглядати в контексті розмови про Захід і Схід, що має чималу історію. Достатньо згадати О.Пушкіна, Ф.Тютчева, В.Соловйова, О.Блока, М.Хвильового та інших авторів, котрі хотіли висловити своє бачення проблеми. Звичайно, цим побіжним переліком імен полілог не вичерпувався, він триває і зараз, у „великому часі” (за М.Бахтіним), але важливо не це, а позиція його учасників. Якщо О.Пушкін розглядав проблему Захід – Схід у великодержавницькому дусі, то Ф.Тютчев привносив у її осмислення релігійний акцент, вбачаючи завдання у боротьбі з „антихрисловою” революцією, а В.Соловйов наголошував на апокаліптичній ролі Росії. Юрій Клен, очевидно, був обізнаний із цією дискусією, адже цитував слова В.Соловйова про панмонголізм, що служили тією останньою реплікою, яка змусила О.Блока висловити своє бачення проблеми. Тим більше, що суспільно-політична ситуація у час написання відповіді (починався 1918 рік) змінилася, тому заклик О.Блока „прийти у мирні обійми”, стати братами сприймався як реакція гуманіста, котрий попереджав, що Росія не буде більше щитом для Європи. Крім того, поет підкреслював загрозу від азійського Дракона. Уведений ще В.Соловйовим образ Дракона трансформувався у „Скіфак”, набираючи, проте, не апокаліптичного, як у попередника, а цілком конкретного вияву.

Юрій Клен акцентував на іншому, на тому, що українці ніколи не були завойовниками: „Ми не ходили за моря / Земель незнаних добувати, / Нам шлях у греки із варяг / Синів у піні бронзуватій” [9, с. 122]. Згадка про „шлях у греки із варяг” – це прихована цитата з вірша Є.Маланюка. Якщо інші народи спокійно творили свою історію, не знаючи ні „половецької негоди”, ні „монгольської навали”, то „ми завжди жертвами лягали”, щоб захистити їх від дикого Сходу. Поезія „Ми” навряд

чи була б зрозумілою поза зв'язками з текстами попередників: завдяки їм вона збагачувалася додатковими значеннями, елементами полеміки. Юрій Клен відповідав О.Блоку і не лише йому, а й усім представникам великої імперії: „Не ми – в диму – з потужних мрій / Вирощували сни імперій” [9, с. 103]. На противагу „Скіфам” з їх чітко вираженим гуманізмом поет стверджував незнищенність народного духу: „Ми йдемо... Ми ростемо... Ми будемо” [9, с. 104]. У Юрія Клена з'явилися додаткові нюанси, як, наприклад, протиставлення державних націй недержавним, утвердження поневоленої нації як суб'єкта історії. Ці акценти обходилися російськими поетами. Для підкреслення захисної функції своїх народів і російські, й українські письменники вдавалися до типологічно співвідносних образів: „щит”, „меч” – у О. Блока; „мур”, „вихор” – у Юрія Клена. Перегукуючись зі „Скіфами”, поезія „Ми” втягувала у своє інтертекстуальне поле і тексти українських поетів-емігрантів: Є.Маланюка з його варязтвом, Н.Лівицької-Холодної з її відчуттям татарської крові та інших.

Отже, тропи чи їх комбінації постають маркерами інтертекстуальної взаємодії, однак усе розмаїття міжтекстових зв'язків звести до одного з них не вдається. Інтертекстуальність може виявлятися на різних рівнях структури тексту і передаватися не лише за допомогою тропів і стилістичних фігур, а й словотвірних моделей, орфографічних чи пунктуаційних відхилень від норми, фонічних і ритмічних засобів.

## ЛІТЕРАТУРА:

1. Минц З.Г. Несколько дополнительных замечаний к проблеме: „символ в культуре” // Актуальные проблемы семиотики культуры: Труды по знаковым системам. – Тарту, 1987. – С. 95-101.
2. Стефанович О. Зібрані твори / Упор. Б.Бойчука. – Торонто: Євшан-зілля, 1975. – 304 с.
3. Аверинцев С.С. София-Логос. Словарь. 2-е, испр. изд. – К.: Дух і Літера, 2001. – С. 155-161.
4. Славинский Я. К теории поэтического языка // Структурализм: „за” и „против”: Сборник статей / Под ред. Е.Басина и М.Полякова. – М.: Прогресс, 1975. – С. 256-276.
5. Дараган Ю. Сагайдак. – Прага: Український громадський видавничий фонд, 1925. – 64 с.



6. Мосендз Л. Волинський рік. – Мюнхен: Українська трибуна, 1948. – 80 с.
7. Маланюк Є. Поезії / Упоряд., вступ. ст. і прим. М.Я. Неврлого. – К.: Укр. письменник, 1992. – 318 с.
8. Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. – М.: Агар, 2000. – 280 с.
9. Клен Юрій. Вибране. – К.: Дніпро, 1991. – 461 с.

**ББК 83.001**

**Марія ПЕРЕТЯТЬКО,**  
*аспірант філологічного факультету  
Донецького національного університету*

## **ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК ТЕМПОРАЛЬНА ФОРМА ВИРАЖЕННЯ АВТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ**

*Стаття „Інтертекстуальність як темпоральна форма вираження авторської свідомості” присвячена дослідженню самобутності поетичного мислення М. Вінграновського на матеріалі твору з експліцитними інтертекстуальними елементами. Особливу увагу приділено питанню оригінальності трактування мандрівного сюжету та виявленню спільних мотивів у творах М. Вінграновського та М. Лермонтова.*

*Актуальність дослідження зумовлена відсутністю критичних праць, присвячених з'ясуванню специфіки поетичного мислення М. Вінграновського в аспекті порівняльного зіставлення з творами інших митців. У дослідженні вказується на оригінальність введення до поетичного контексту традиційних образів, наголошується на переосмисленні Вінграновським відомого сюжету відповідно до аксіологічної системи митця та його естетичних принципів.*

**Ключові слова:** *інтертекстуальність, мандрівний сюжет, аксіологічна система.*

Питання вираження авторської свідомості у творі актуальне й цікаве, адже саме вона зумовлює й естетичну природу твору, і його композиційну організацію. До вивчення

поняття авторської свідомості, своєрідності форм її вираження, впливу на різні рівні твору зверталось чимало дослідників, з-поміж яких – Р. Барт, М. Фуко, М. Бахтін, І. Франко, Р. Ткаченко, М. Гірняк та інші. У принципах дослідження авторської свідомості не може бути однастайності, адже учасники дискусій щодо цього феномену часто висловлюють діаметрально протилежні думки. А. Бергсон, П. Рікер, М. Бахтін, аналізуючи форми вираження авторської свідомості у творі, акцентують увагу на кризі ідентичності особи. Постструктуралісти Р. Барт та Ж. Дерріда, обстоюючи необхідність інтерпретаційної співпраці реципієнта, проголошують „смерть автора”. Літературознавці, які визнають наявність авторської присутності у творі, по-різному ідентифікують автора та його роль у творенні тексту: І. Франко та В. Виноградов застосовують поняття „образ автора”, Г. Грабович пише про „голос автора”, а А. Ткаченко – про автора як оповідача. Незважаючи на велику кількість термінів, якими описують феномен присутності в тексті його творця, більшість дослідників має суголосні думки щодо того, що автор у художньому творі є певною творчою енергією, яка знаходить своє вираження на різних рівнях тексту.

При написанні цієї статті було враховано наявність усіх вищевикладених думок. За вихідну ідею взято твердження про те, що автор у художньому творі є ціннісною позицією, яка визначається впродовж усього твору на всіх рівнях його ідейної, тематичної, мовної та композиційної структури, та яка організує зміст і форму художнього цілого. Авторська свідомість завжди підпорядковує собі всю структуру твору. Ставлення митця до художньої дійсності передається реципієнтові двома шляхами: суб'єктно та позасуб'єктно. Суб'єктивними формами втілення авторської свідомості є безособовий оповідач, розповідач, ліричний герой, герой-оповідач та взаємодія мовленнєвих структур, які розкривають позатекстове авторське начало. До позасуб'єктивних форм авторської присутності належать інтертекстуальні елементи, фабула, сюжет, композиція, часові та просторові координати художнього світу, система мотивів, пейзаж тощо.

Актуальність цього дослідження полягає у з'ясуванні значення часової перцепції для усвідомлення авторської позиції у творі з виразним інтертекстуальним компонентом. Метою дослідження є виявлення авторської індивідуальності крізь темпоральну призму твору з елементами „чужого слова”. Предметом аналізу є поема М. Вінграновського „Демон”, яку (для реалізації заявленої мети) необхідно зіставити з однойменною поемою М. Лермонтова.

Теорій щодо інтертекстуальності так само багато, як і різноманітних підходів до вивчення авторського феномену. Існує безліч різноманітних класифікацій виявів інтертекстуальності (які, до речі, не виключають одна одну), а також вузьке (тобто текстуальне) та широке (тобто текстуальне та контекстуальне) розуміння інтертекстуальності. Це дослідження обмежене обсягом статті, а тому аналіз виявів „чужого слова” здійснений лише на ґрунті експліцитних інтертекстуальних елементів, які ідентифікуються авторськими маркерами та сприяють народженню нової значеннєвої сфери на перетині вихідного та підсумкового тексту. Інтертекстуальність як взаємодія двох текстів передбачає також і взаємодію двох часових площин – часу тексту з елементами „чужого слова” та часу тексту-першоджерела. В тих випадках, коли певний інтертекстуальний елемент (алюзія, ремінісценція, цитата, епіграф, образ тощо) апелює до тексту митця-сучасника, часові площини обох текстів співіснують паралельно, проте у випадку звернення до творів попередників інтертекстуальність зумовлює темпоральний зсув із часу твору до часу першоджерела. Саме в цьому ключі – як взаємодію кількох часових площин – доцільно розглядати поетичний твір М. Вінграновського „Демон”. У цій поемі постійні часові зсуви фактично стали композиційним елементом, оскільки відповідно до зображуваного у творі часу митець графічно розподілив поему на чіткі епізоди.

1) Перший епізод – це ретроспективний опис минулого самого молодого митця.

2) Другий епізод стосується сучасності Демона як героя поеми М. Вінграновського.

3) Третій епізод репрезентує кілька часових зсувів, зумовлених уведенням до контексту твору Дж. Байрона та М. Лермонтова як героїв-авторів першоджерела для поеми М. Вінграновського.

4) Четвертий епізод є за своєю суттю описом наслідків руйнівної стратегії тотальної мілітаризації, характерної для сучасного митцеві ХХ століття

5) П'ятий епізод репрезентує есхатологічну перспекцію, яка завершується парадоксальною колісковою, що поєднує в собі композиційні елементи одного з найбільш інтимних ліричних фольклорних жанрів із катастрофічно-руйнівними картинами майбутнього.

В аспекті дослідження інтертекстуальних елементів як виявів авторської свідомості найбільш цікавими є, безумовно, темпоральні зсуви на час Дж. Байрона та час М. Лермонтова. Оскільки у поемі М. Вінграновського є багато експліцитних посилань на твір М. Лермонтова, зіставлення його твору із текстом М. Лермонтова сприятиме усвідомленню авторської позиції та самобутності мовнообразного мислення

Першоджерелом для сюжету обох творів став біблійний міф про янгола, що повстав проти Бога. Образ демона привертав увагу різних митців впродовж багатьох століть (до цього образу зверталися і Дж. Мільтон у „Втраченому раї”, і Дж. Байрон у „Каїні”, і А. де Віньї в „Елоа”). Тобто цей образ сам по собі не був літературною новацією ані в межах творчості М. Лермонтова, ані в поетичному доробку українського автора. Однак обидва письменники, знаючи багату літературну традицію змалювання демона, змогли відшукати у мандрівному сюжеті те неповторне, що виокремило їхні твори з-поміж численних попередників.

Підґрунтям зіставлення поетичних творів М. Вінграновського та М. Лермонтова став цілий ряд чинників. Однією з максимально прозорих причин зіставлення є назва творів. Окрім того, важливим моментом у процесі порівняльного аналізу стали жанрові ознаки, за якими однойменні твори М. Лермонтова і М. Вінграновського можна кваліфікувати як поеми.

Спільним, очевидно, було джерело творів (вірогідно, і М. Вінграновський, і М. Лермонтов були обізнані з творчістю Дж. Байрона, завдяки якому „мука демонізму” була вперше продемонстрована світові [1, 135]). На думку російських дослідників, М. Лермонтов захоплювався творчістю англійського романтика і навіть, за словами М. Розанова, „провів паралелі між собою та Байроном” [2, 346]. М. Вінграновський, хоча й не називає англійця одним „із тих недалгих за часом поетів і прозаїків, яких уже немає, та які ... [йому] близькі” [3, 110], однак, уводить Байрона як окремий образ до своєї поеми.

Крім того, можна зробити припущення, що М. Вінграновський і сам орієнтує реципієнта на таке зіставлення, зробивши М. Лермонтова одним із персонажів свого твору і вдаючись до стислого переказу сюжету російського митця:

Ти вдруге викликав мене в життя земне  
І вдруге мукою споїв мене земною!  
Мені кохання ти подарував!  
Будь прокляте моє святе кохання! –  
В огні страждань і болів я почав  
[4, 109].

Любовні переживання Демона стають сюжетним стрижнем поеми М. Лермонтова, адже сам Демон пристрасно вигукує: „Хочу я с небом примириться,/ Хочу любить, хочу молитись.// Хочу я веровать добру” [5, 92].

Ще одним важливим приводом для зіставлення став той факт, що поеми обох авторів посідають важливе місце у їхньому творчому доробку (так, Е. Найдич вказує на те, що „Демон” став „одним з центральних творів М. Лермонтова” [1, 130], а І. Дзюба називає „Демона” М. Вінграновського одним із доказів зосередженості поезії митця „на клятих питаннях” – і вічних, і нашої доби” [6, 14].

Виявлені моменти сприяють здійсненню детального аналізу твору М. Вінграновського „Демон” в інтертекстуальному ключі з урахуванням особливостей твору М. Лермонтова. Орієнтацію М. Вінграновського на твір М. Лермонтова при

створенні своєї поеми підтверджують мовні, композиційні та ідейно-образні рівні твору.

На мовному рівні відчувається збереження лексем, характерних для поеми М. Лермонтова. Російський поет ідентифікує головний персонаж свого твору як „печальний” („Печальный Демон, дух изгнания” [5, 84]. Саме цей епітет зберігає для змалювання Демона і М. Вінграновський. Цей епітет, згодом набуваючи значення самохарактеристики („Печальный я... І тінь моя в крові...” [4, 112]), спочатку стає елементом не самостійної, власне авторської оцінки (яку ми бачимо в М. Лермонтова, де розповідач неквапливо описує те, як „Печальный Демон, дух изгнания, / Летал над грешною землей” [5, 84]), а, так би мовити, опосередкованої, вторинної, адже цим епітетом у поемі М. Вінграновського описує Демона М. Лермонтов:

Печальный мій!.. Не говори мені  
Про давню нашу дружбу незавидну  
[4, 109].

Введення цього епітета допомогло М. Вінграновському маркувати означення (адже поінформований читач відразу співвіднесе твір українського поета з твором російського), а також інтимізувати розмову творця (М. Лермонтова як автора поеми) і творіння (Демона як персонажа твору М. Лермонтова), оскільки епітет „печальний”, стаючи звертанням, поєднується із займенником „мій”. Таким чином, запозичивши лексему, М. Вінграновський розширив її семантику.

М. Лермонтов зображує Демона силою, що перебуває у постійному русі, саме тому так часто на позначення якихось дій Демона з’являються дієслова недоконаного виду („познання жадный, он следил” [5, 84], „давно отверженный блуждал” [5, 85]):

И над вершинами Кавказа  
Изгнанник рая пролетал:  
Под ним Казбек, как грань алмаза,  
Снегами вечными сиял,  
И, глубоко внизу чернея,  
Как трещина, жилище змея,

Вился излучистый Дарьял  
[5, 85].

Динамічно зображує Демона і М. Вінграновський:  
Він пролітав між зорями, б'ючись,  
Шматуючись об зорі опівночі.  
Червоний піт із крил його сочивсь,  
І сльози серця прибували в очі  
[4, 107].

Формально опис польоту Демона у М. Вінграновського і Демона у М. Лермонтова збігається: обидва автори вказують на динамічність образу („Він пролітав між зорями” [4, 107] та „И над вершинами Кавказа / Изгнанник рая пролетал” [5, 85], проте різкий контраст спостерігається в самому описі польоту. Демон М. Лермонтова оточений фактично ідилічним пейзажем (діамантовий Казбек, вічні сніги – це ті елементи, що привносять у поему М. Лермонтова затишок і спокій). Натомість політ М. Вінграновського якийсь катастрофічний уже з перших рядків: це різкі рухи, що призводять до травматизму (на що вказують дієслова „б'ючись”, „шматуючись”), це специфічний час (північ), який асоціативно пов'язаний із різноманітними негараздами, це контрастна, негативна, кольорова гама (поєднання чорного кольору ночі з червоним кольором поту-крові) і це важкий психологічний стан („І сльози серця прибували в очі” [4, 108]). У цьому випадку ми спостерігаємо розширення і модифікацію значення у М. Вінграновського. Отже, М. Вінграновський, запозичуючи окремі мовні елементи, вдало збагачує чуже слово новими відтінками значення.

У композиційному плані цікавим спільним моментом є своєрідна драматизація ліро-епічного твору. М. Лермонтов у поемі дає Демонові у діалогах з Тамарою окрему мовну партію, оформлену як репліки дійових осіб:

Демон  
Ты прекрасна!

Тамара  
Но молви, кто ты? отвечай...  
[5, 101].

Вірогідно, драматизація сюжету була у цьому випадку необхідною для однозначного розмежування автора, розповідача та персонажа, адже розповідач тут, на думку Е. Веденяпіної, наділений „необмеженим знанням минулого та майбутнього, земного та небесного (а слова автора зустрічаються тільки в епілозі” [7, 25]).

Мотиви драматизації твору М. Вінграновського мали бути іншими, адже з перших рядків поеми стає зрозумілим факт присутності ліричного героя, чия постать (з огляду на згадки про учителя та Москву) можна співвіднести з автором:

Я жив тоді, мов складений із скла,  
Бо світ в мені світився осіяний...

І все було: і друзі, і Москва,  
І свято літ, і образ Юліани...

[4, 106].

Можна припустити, що драматизація сюжету сприяла динамічності розвитку подій (прискорила появу та зникнення персонажів) і була наслідком того, що в його поезії драматичне начало, як справедливо зауважив І. Дзюба, було „загальномистецьким принципом” [6, 16]. Відтак, М. Вінграновський, звернувшись до аналогічного композиційного прийому, керувався іншими принципами і досягнув інших цілей.

Ідейно-образний рівень репрезентує кілька спільних моментів: образи Демона, хмари, зорі, проблема філософського осмислення часу. Образ Демона, який, безумовно, є центральним для обох поем, наділений певними однаковими рисами: невдоволеністю, на що вказують красномовні епітети „лучшие дни”, які контрастують із сьогоденням („и лучших дней воспоминанья/ пред ним теснились толпой” [5, 84]), та „доля вбога”, яка свідчить про невідповідність реальності бажаному („прощай, небесна доле моя вбога” [4, 107]); можливістю коїти зло („он сеял зло без наслажденья” [5, 85]) та „я сіяв жах, і зненависть, і сум” [4, 110]), прагненням до змін (у випадку Демона М. Лермонтова це – бажання особистого щастя, у творі М. Вінграновського це бажання соціального, загальнолюдського щастя). Однак відсутність любовної лінії в поемі М. Вінграновського, яка в М. Лермонтова є сюжетним



стрижнем, зумовила створення абсолютно різних у психологічному плані персонажів.

Демон М. Лермонтова є постаттю певною мірою егоїстичною та обмеженою. Як переконають останні строфи:

И проклял Демон побежденный  
Мечты безумные свои,  
И вновь остался он, надменный,  
Один, как прежде, во вселенной  
Без упования и любви!

[5, 114].

Всупереч усім діям, Демон внутрішньо залишився незмінним (на що виразно вказує епітет „надменный”) і зрадив свої колишні мрії (адже відтепер вони наділені епітетом „безумные”, ніби якийсь непотріб).

Демон М. Вінграновського еволюціонує й духовно зростає впродовж твору. Визнаючи те, що „сіяв зло усюди” [4, 110], він знаходив у собі сили відійти від звичної іпостасі жахливого створіння, щоб вигукнути:

Я спалюю той предковичный жаж,  
Який наводив я на велелюдну кволість!..

[...]

Почнись, эпохо чистих небозводів,  
Епохо згоди, хліба і суцвіть!

[4, 110].

Окрім Демона, одним із важливих образів є образ хмари. М. Фішер зазначає, що хмари для М. Лермонтова стали „символом волі, безтурботності, але й безпритульності; тому він і співчуває, і заздрить їм” [8, 203]. Хмара М. Лермонтова у „Демоні” є образом полісемантичним (це й персоніфікований елемент пейзажу („И золотые облака/ Из южных стран, издалека/ Его на север провожали” [5, 85]), це й уособлення незалежності від зовнішніх чинників („В небе ходят без следа/ Облаков неуловимых/ Волокнистые стада [...] Будь к земному без участия/ И беспечна, как они!” [5, 110]), і гранична межа простору у тріаді море – земля – небо („Я опускаюсь на дно морское./ Я полечу за облака./ Я дам тебе все, все земное –// Люби меня!..” [5, 109])).

Хмара відіграє важливу роль і у творі М. Вінграновського. Вона стає символом мук і бід, адже виникнення хмари у цій поемі нерозривно пов'язане з людськими сльозами:

Солоні хмари білою сім'єю  
Неслись з Землі, гарячі і грузькі, –  
То сльози піднімалися людські  
І хмарами ставали над Землею  
[4, 112].

Таким чином, хмари стають вічною згадкою про ті катастрофи, які пережило людство.

Проте водночас М. Вінграновський подає й іншу теорію походження хмар: хмари походять від всесвітнього моря („І всесвітнє море/ Схилялося над озером земним.// Схилялося... дивилося... мовчало...// І чеберяло хмарами вгорі!.. // І мовби посміхатись починало/ Над синістю світань і вечорів” [4, 115]). У цьому випадку хмара як трансформація всесвітнього моря стає символом швидкоплинності та марності життя.

Концептуально значущим для обох поетів є образ зорі. Обсяг поеми М. Лермонтова дозволив митцеві ввести цей образ у свій твір багато разів, щоразу змінюючи його семантику: це і пейзажний елемент („Всегда увлажненные ночи./ И звезды, яркие, как очи./ Как взор грузинки молодой!..” [5, 86]), це і та аксіологічна константа, присягнувшись якою не можна зламати присяги („Клянусь полночною звездой” [5, 88]), це і психологічна характеристика, яка знаменує зміну внутрішнього стану („Он любовался – и мечты/ О прежнем счастье цепью длинной./ Как будто за звездой звезда./ Пред ним катилися тогда” [5, 89]).

У поемі М. Вінграновського зірка згадується лише раз, проте має незаперечно важливу етичну семантику. У рядках

І кров поранили народами народів  
Текла з Землі і сохла на зірках  
[4, 111].

Зірка стає символом пам'яті про жажливі події в історії людства і водночас знаменує масштабність катастрофи, яка загрожує Всесвіту через перманентні винищувальні кампанії

(адже глобальність знищення „народами народів” [4, 111] можна співвіднести лише з глобальністю Всесвіту та зорями).

Спільною філософською проблемою для обох поем стала проблема осмислення часу. Відповідно до авторських настанов ця проблема по-різному була реалізована М. Лермонтовим і М. Вінграновським. У М. Лермонтова, за словами Е. Пульхрітудової, час, „як одна з форм вічного руху життя, постійно виникає в поемі” [9, 79]. Російський митець наголошує на швидкоплинності часу („Вослед за веком век бежал./ Как за минутою минута” [5, 85]) і водночас на тому, що тривалість існування за умов, у які поставлений його персонаж, є мукою:

Всю жизнь, века без разделенья  
И наслаждаться и страдать,  
За зло похвал не ожидать,  
Ни за добро вознаграждения  
[5, 85].

М. Вінграновський, також змальовуючи швидкоплинність життєвого руху („Проходить все! Віки проблискотіли./ Вітри посивіли, і сонце підросло.// Земля придбала атом” [4, 111]), підводить реципієнта до вирішального моменту в історії людства – коли купка людей одним рухом руки може знищити мільйони інших людей. А відтак український митець акцентує увагу на потенційно катастрофічних наслідках безглузких дій тих, хто спрямовує державу і народ у певному напрямку. Поет підкреслює руйнівну силу атомної зброї, яка однаково зітре в апокаліптичний момент тотального взаємознищення народів все, чим переймаються люди:

І все, що люблено, що вистраждано в нас,  
У нашому вселюдному двобої,  
Ввіллється в час загибелі людської  
У всепланетний знищувальний час...  
[4, 115].

Таким чином, М. Вінграновський, репрезентуючи у поемі подібні образи та мотиви, збагачує їхнє значення глибоким соціально-філософським підтекстом.

Інтертекстуальні елементи твору на ґрунті темпорального зсуву сприяли створенню новаторських елементів, які з’явилися

в поемі внаслідок адаптації мандрівного сюжету відповідно до конкретних ідейно-естетичних завдань М. Вінграновського.

Український митець збагатив поему ліричним звертанням до фантазії („Гай-гай, моя фантазіє печальна, – // Моя невірна любко чарівна!..” [4, 106]), що, з одного боку, є продовженням традиційного звертання до музи (що, зокрема, спостерігаємо у Шевченка), а з іншого – дає читачеві біографічну ретроспекцію життя митця.

Привертає увагу і загальна кількість співрозмовників Демона – їх троє: Байрон, М. Лермонтов і Солдат. Очевидно, М. Вінграновський не випадково зупинився саме на такій кількості людей, адже три з давніх-давен є сакральним числом: і в міфології, і в фольклорі, і в християнській традиції. Вірогідно, сакральна символіка числа вказує на виняткову важливість тих змін, що відбулися у свідомості за півтора століття, які відмежовують Байрона та М. Лермонтова від Солдата ХХ сторіччя (ті відтворювали пекло та його представників на сторінках своїх творів, а він став, за наказом верхівки, повноцінним учасником пекла на Землі ( „Я знищив сто народів і культуру,/ Я звалтував красу і ніжність людства” [4, 113]).

Алюзійність твору М. Вінграновського не обмежується лише твором М. Лермонтова. У „Демоні” українського автора відчувається відгомін і „Каїна” Байрона („Ти чорним світлом ночі освітив / Мої літа, тоді ще молодії, / Презирством, зверхністю і гнівом освятив / Мої думки, і пристрасті, і дії” [4, 108]), і життєвої трагедії М. Лермонтова („Я сам згорів на чорному вогні / Темнот людських!.. І дня було не видно” [4, 110]). Таким чином досягається збагачення літературно-історичного тла й поема набуває масштабності.

Мандрівний сюжет передано митцем крізь призму національного світовідчуття, адже твір написаний передусім для українського читача і має бути ним осмислений як пересторога. На думку Т. Салиги, „фольклорність – органічна плоть його [М. Вінграновського] лірики” [10, 30], а відтак, цілком закономірним є вплив фольклорної традиції на формування ідейно-образного рівня твору. У творі поета спостерігаємо

наявність ідилічного образу України („Стояла Україна вдалині/ І дні озорення мої благословляла” [4, 106]) як матері-захисниці; і традиційного (фольклорного, Кобзаревого) степового пейзажу (Він тихим степом поставав мені” [4, 106]), які своєю позитивною ідейно-емоційною семантикою створюють контрастну картину щодо апокаліптичних картин поеми, спонукаючи читача до філософських роздумів про вартість людського життя та справжні цінності.

Звернення у думовому чи Шевченківському стилі до образу могил як символу людської пам’яті чи безпам’ятства („і могили, / Як мертві думи випитої сили, / Рясніш усіяли її старе чоло” [4, 111]), введення у контекст твору фольклорних співвіднесень життя-жито („Жінки у полі закосили жито,/ Що виросло з розвіяних синів...” [4, 112]) та смерть-одруження („Одружений на смерті, я пропах/ Двадцятивічним ароматом смерті!..” [4, 113]) підкреслюють алогічність таких принципів світобудови, за якими проголошується тотальна руйнація.

Поема М. Вінграновського вражає масштабністю зображення. У межах цього твору епоха М. Лермонтова та Байрона співіснує з сучасністю, а рядки колискової (виняткового уривку, який, будучи за традицією найбільш мирним у змістовому плані жанром, присвячений темі світових війн, бо „Двадцять столітьок сниться / Світ без війни” [4, 116]) охоплюють практично всі континенти – Африку, Азію, Європу, Америку. Автор розімкнув геохронологічні кордони, не звернув увагу на расові ознаки (оскільки і чорна Африка, і жовта Азія, і білі Європа та Америка постраждали від війн) задля засудження глобального самознищення людства.

Модернізуючи („Держави, техніки, світогляди і рими” [4, 115]), політизуючи („Не сплять мої політики сумні!// Базіки многотрудні, величаві!// Попростирали язика криваві...” [4, 113]), оздоблюючи сюжет есхатологічними мотивами („Ввіллється в час загибелі людської/ У всепланетний знищувальний час...” [4, 115]), М. Вінграновський, зрештою пише про вічну проблему збереження миру і про цінність людської індивідуальності.

Отже, поема М. Вінграновського репрезентує оригінальне трактування мандрівного сюжету. Інтертекстуальні елементи твору, апелюючи до читацької обізнаності, спонукають зіставити його поему з її першоджерелом. Оскільки марковані авторські посилання та перегуки стосуються передусім поеми „Демон” М. Лермонтова, реципієнт має зіставити два твори, а, отже, й відчутти часовий зсув із часу поеми М. Вінграновського до часу його основного першоджерела. Саме інтертекстуальне прочитання поеми розкриває самотність мовнообразного мислення українського митця, а також демонструє залежність зображуваного від його аксіологічної системи. Вкраплення чужого слова демонструють вплив естетичних принципів М. Вінграновського на осмислення мандрівного сюжету, адже естетичні принципи митця зумовили концептуально-значущі модифікації відомої історії.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Найдич Э. Э., Роднянская И. Б. „Демон” // М. Лермонтовская энциклопедия / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Науч.-ред. совет изд-ва „Сов. Энцикл.” – М.: Сов. Энцикл., 1981. – С. 130-137.

2. Розанов М. Байронические мотивы въ творествѣ М. Лермонтова // Венок М. Ю. М. Лермонтову: Юбилейный сборник. – М.; Пг.: Изд. т-ва „В. В. Думнов, наследники бр. Салаевых”, 1914. – С. 343-384.

3. М. Вінграновський М. „Я повів своє слово просто...” // Дніпро. 1986. – № 11. – С.109-113.

4. М. Вінграновський М. Вибрані твори: У 3 т. – Тернопіль: Богдан, 2004. – Т. 1. – 400 с.

5. М. Лермонтов М. Демон // М. Лермонтов М. Собрание сочинений: в 4 т. – М.: Худ. лит., 1964. – Т. 2. – С. 84-119.

6. Дзюба І. Духовна міра таланту // Вінграновський М. Вибрані твори. – К.: Дніпро, 1986. – С. 5-23.

7. Веденяпина Э. А. Автор. Повествователь. Герой // М. Лермонтовская энциклопедия / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Науч.-ред. совет изд-ва „Сов. Энцикл.” – М.: Сов. Энцикл., 1981. – С. 25-26.

8. Фишер М. Поэтика М. Лермонтова// Венок М. Ю. М. Лермонтову: Юбилейный сборник. – М.; Пг.: Изд. т-ва „В. В. Думнов, наследники бр. Салаевых”, 1914. – С. 196-236.

9. Пульхритудова Е. „Демон” как философская поэма // Творчество М. Ю. М. Лермонтова: 150 лет со дня рождения, 1814–1964 / Отв. ред. У. Р. Фохт. – М.: Наука, 1964. – С. 76-105

10. Салига Т. Поет – це слово. Це його життя...// М. Вінграновський М. Вибрані твори: У 3 т. – Тернопіль: Богдан, 2004. – Т. 1 – С. 5-56.

**ББК 83.011**

**Ольга ПУНІНА,**

*аспірант кафедри історії української літератури  
і фольклористики Донецького національного університету*

## **СЦЕНАРНА КОНСТРУКЦІЯ У ХУДОЖНЬОМУ ТВОРІ: СПЕЦИФІКА, РЕАЛІЗАЦІЯ**

*Стаття піднімає питання про функціонування засобів кіномови у художній прозі. За вихідну тезу у розгляді береться один із типів кіноконструкції – сценарний, як відповідний принцип будови сюжетних ситуацій.*

**Ключові слова:** *сценарна конструкція, імпульси драматичної дії, зовнішньо- та внутрішньо-композиційна організація, лібрето, авторський сценарій, літературний сценарій.*

Однією з форм взаємозв'язку кінематографічного мистецтва з літературою є такий тип інтеграції, при якому відбувається запозичення кінофактури твором словесного мистецтва. Відстежити механізм подібного „накладання” дозволяє так звана „кіноконструкція”, що становить собою конкретний принцип побудови. Один із типів такої кіноконструкції умовно виокремлюється як сценарний, що може взаємодіяти з художнім твором на його тектонічному зрізі.

Цей тип конструкції дає можливість з'ясувати особливості техніки створення сценарію як „словесного прообразу фільму, призначеного для втілення на екрані” [9, с. 412] (першої, за етапним розподілом створення кінообразу С. Ейзенштейном [3, с. 10], стадії реалізації замислу). Чимало кінознавців підтримало зв'язок літератури зі сценарною формою [див.: 17, с. 7-9], створення так званих літературних сценаріїв, в основі яких не стільки протокольне перерахування об'єктів зйомки із вказівкою, звідки та що знімати, скільки потяг до прояву образних засад та сюжету з ознаками епосу й драми. Серед них визнають сценарії до фільмів „Кінець Санкт-Петербурга” (1927) Н. Зархі, „Привид, який не повертається” (1930) В. Туркіна – „літературні за внутрішньою структурою і одночасно кінематографічні: описи зорові і можуть бути зафіксовані на плівці” [9, с. 412]. Дослідник М. Кушнірович вважає доцільним пояснити таку „тенденційність” несумісністю сценарної та режисерської стихії, що зумовлює часткове несприйняття сценарію в кінематографі, саме тому талановиті автори „дивляться на свої витвори як можливі, потенційно рівноправні твори літератури” [13, с. 132]. Це і призводить до пошуку „солідних” імен, серед яких: „п'єса для екрану”, „кіноповість”, „кінороман”, „оригінальна кінодрама”, „драматична новела” тощо.

Проте, існує і протилежний погляд. Наприклад, на думку режисера і теоретика кіно Л. Кулешова, сценарій не мусить мати літературної цінності, і навіть „він може бути літературно безграмотним, бо при втіленні сценарних натяків в образи можуть утворитися ідеальні композиції рухів і найбільш художній результат” [12, с. 81]. Головне те, переконує теоретик, що при створенні сценарію автор має чітко уявити собі кінематографічними образами про що пише. Відтак робота сценариста має зводитися до виявлення фабули через звернення дійових осіб до речей, через поведінку людини та її рефлeksi. За спостереженнями кінознавця Л. Скрипника, сценарій „втілюється виключно в зорових елементах” [22, с. 27] і не має спільних вимірів із художнім твором, звідси ним робиться закономірний висновок: „вимагати від сценарію літературного змісту – не знати законів кіномови” [23, с. 20]. Свою позицію в



питанні зв'язку літературного твору та сценарію автор „Етюдів про кіно” Ол. Полторацький закріплює як таку, що між кіносценарієм та літературним твором наявні спільні риси: жанр, герой, подія, але тільки сценарій (а не художній твір) „обумовлює композиційні елементи кінофільму” [18, с. 18].

Тож, доречно розглядати сценарій як стадію стану матеріалу, твір чисто зорового мислення (С. Ейзенштейн, В. Шкловський, І. Бабель, І. Еренбург [28, с. 193], М. Бажан, О. Вознесенський, М. Борисов [17, с. 47] та ін.) або – внутрішню форму фільму. Образний ряд такої форми, в розумінні В. Ждана, за внутрішньою основою вже є кінематографічним, себто „той самий, що у фільмі, але представлений засобами словесно-виразними чи мислимо-зоровими” [4, с. 200]. Це зумовлене тим, що сюжет, дія, обстановка, характери будуються з розрахунку на можливості кінематографії, а не літератури: „засобами слова сценарій належить ще літературі, знаходиться в її рамках, але по суті є за її межами” [4, с. 210].

При розгляді основних компонентів сценарію, як „форми поєднання легкості белетристичного викладу та точності кінематографічного монтажу” (І. Соколов) [13, с. 152], слід керуватися твердженням І. Вайсфельда про те, що, „не дивлячись на удавану елементарність сценарної форми, вона насправді не проста” [3, с. 9], бо ж лаконізм та сміливість рядка досягаються шляхом складного творчого дослідження дійсності. У руслі сказаного до уваги беремо концепцію побудови сценарію<sup>1</sup> М. Лядова (праця „Сценарій. Основи кіно-драматургії та техніка сценарія”, 1930). При цьому враховується сценарний досвід С. Ейзенштейна, В. Маяковського та Ю. Яновського.

Отже, специфіку сценарної техніки М. Лядов передовсім вбачає в дотриманні законів організації сюжетних ситуацій і зорових образів на екрані і виділяє при цьому два провідних моменти: *про що* говориться і *як саме* про це сказано, себто

---

<sup>1</sup> Під сценарієм розуміємо «опис всього тематичного й плястичного матеріалу фільму» [14, с. 66], подати який сценарист мусить у драматургічно-організованому вигляді.

матеріал сценарію та способи його комплектування (прийоми)<sup>1</sup>. „За матеріал фільму, – продовжує М. Лядов, – править те, що глядач бачить, що безпосередньо впливає на глядача, тобто послідовна зміна рухомих зображень на екрані”<sup>2</sup> [14, с. 14], зокрема, так звані імпульси (авторське визначення – пружини) драматичної дії. Це: 1) фабула (розвиток через ув’язку ситуацій) із рядом провідних мандрівних мотивів – того, із чого складається фабула картини (мотиви-рушії фільму, зачину, епізодичні, наскрізного значення, фінальні, внутрішні тощо); 2) персонажі (маски, дійові / недійові, пародійні)<sup>3</sup>; 3) інтрига (той момент фабули, що має значення для боротьби інтересів між персонажами); 4) драматургія ролі (збереження чи зміна сутності героя); 5) експозиція (те, що передує подіям); 6) кінцівка (елемент фіналу з розв’язкою); та 7) речі (речове оточення та його обігравання – кіносемантика: метафора, порівняння, алегорія тощо).

Позицію того, як це сказано, тобто способи організації „будівельного матеріалу” (прийоми) сценарію, М. Лядов розуміє в кількох аспектах: внутрішньо-композиційному, зовнішньо-композиційному та мовному. Так, внутрішньо-композиційна організація сценарного матеріалу – архітектоніка (за

---

<sup>1</sup> Порівняємо таке бачення структури сценарію із поглядом російського теоретика кіно і режисера В. Пудовкіна, який у статті «Про кіносценарій» (1926) визначає такі його складові, як: тема, сюжет та кінематографічна обробка сюжету (прийоми зйомки, сценарний монтаж та прийоми керування психічним станом глядача) [20, с. 55], основну увагу зосереджуючи саме на кінематографічній обробці. Інший принцип – суто формальний – кладе в основу визначення елементів композиції сценарію (як, зрештою, і фільму) Ол. Полторацький, а саме: кадр (мотив), епізод (сукупність кадрів), фільм (закінчена сукупність епізодів) [18, с. 19].

<sup>2</sup> Або: за матеріал у кінематографічних творах виступає «не опис речей і рухів, а самі рухи й самі речі», при цьому «фактурний бік задуму набуває ще більшого значіння, ніж у літературній архітектоніці» [14, с. 44].

<sup>3</sup> Чи не першою формує типи-маски героїв американська мелодрама (мила Мері Пікфорд, рокова Теда Бара) та комедія (природний Чарлі Чаплін, спритний Гарольд Ллойд) [див.: 8, с. 68-81].

визначенням М. Лядова) – „правильне, доцільне співвідношення всіх частин всередині фільму” [14, с. 50], включає передовсім особливості ритмічного малюнку (ритму – певного порядку руху та зміни зорових одиниць) як суми двох рядів: „внутрішньокадрового руху й зміни кадрів (монтажу)” [14, с. 52]. Архітектоніка сценарію виконує функцію будови дії так, щоб „крива драматичного напруження й крива зацікавленості глядача до дії рівномірно підносилися від початку й до кінця видовища” [14, с. 52]. Реалізація такої функції можлива в двох планах, а саме: із настановою на дію (уподібнення фабулі) та з настановою на те, як факти подаються (способи оформлення). І, безперечно, другий план найбільш доречний, адже його архітектоніка – це „архітектоніка ритмічно-плястичних величин, зв’язаних поміж себе ледве накресленою однією дією” [14, с. 54], що ґрунтується на зміні ритму та формуванні / розташуванні / пластичного матеріалу.

Зовнішньо-композиційна організація відповідає за усунення „мертвого баласту дії” [14, с. 56] за рахунок такої будови: сценарій монтується із епізодів, які розбиваються на сцени – „невеличкі утинки безперервної дії” [14, с. 56], що, в свою чергу, поділяються на кадри. При цьому сцена охоплює дію, що відбувається в тій самій обстановці із тими ж акторами та може міститися як в одному кадрі, так і бути сформована з кількох, залежно від формальних засобів.

Мовний аспект організації (у М. Лядова означений як „мовна конструкція”, спосіб словесного запису) передбачає закріплення за словом у кіносценарії описової та сигнальної функцій: „<...> за допомогою мінімальної кількості слів, автор дає вичерпне розуміння всієї суми намічених ним зорових плястичних фактів” [14, с. 68], відтак зайве слово стає зайвою часткою енергії, бо ж слово – певний сигнал для того, аби показати рух. Саме звідси вживання уривчастого, односкладового синтаксису, фрази без додаткових (зайвих) речень і слів. „Щоб докопатися до кінематографічного змісту, – наголошує М. Лядов, – режисерові треба перемогти літературний матеріал” [14, с. 68]. Тож, за вмінням писати сценарій закріплюється техніка лаконічного словесного запису

всього того, що має пройти на екрані перед глядачем (кожному рядку сценарію відповідає сума певних рухів на екрані).

Не менш вагомою тут виступає категорія напису, вживання якого необхідне в тих місцях, де „рух, учинок чи жест не можуть пояснити змісту дії на екрані” [14, с. 58], і що виконує функцію привертання уваги глядача. Дослідник розмежовує кілька типів цієї категорії, із урахуванням його „телеграфних” особливостей, покликаних максимально коротко й чітко передати необхідний зміст. Це, по-перше, написи, що пояснюють та повідомляють („договорюють те, що йде від автора картини [14, с. 58]), по-друге, розмовні написи (діалоги акторів), по-третє, написи від автора картини (вжиті постановником із метою „збільшити враження від зорових образів” [14, с. 59]), по-четверте, заховані титри (текст, що подається в кадрах зорового матеріалу) і, по-п’яте, так звані написи, що пояснюють перебіг часу (вживаються для передачі більшого часу між двома фрагментами дії).

Такі компоненти техніки сценарію знаходять своє відображення частково або повністю в сценарних типах – лібрето, авторському сценарію, режисерському сценарію та літературному. Часткову фіксацію, зокрема матеріалу, подає лібрето до фільму (зазвичай, тему, ідею, суть конфлікту, загальну фабулу). Зразковим слід уважати виклад сценарію В. Маяковського „L’idéal et la couverture” („Ідеал і ковдра”), підготовлений французькою мовою 1928 року та запропонований режисеру Р. Клеру, проте так і не реалізований у сценарну форму та фільм. Персонаж Маяковський шукає ідеальну жінку, але не може відшукати цей ідеальний варіант, відтак змушений зустрічатися із вульгарною коханкою, що будь-якою ціною прагне лишити його собі. Ідеальна жінка, голос якої почув персонаж у слухавці, та що нарешті погодилася бути із ним, під час зустрічі виявилася тією коханкою, з якою провів ці роки<sup>1</sup>. Півсторінки тексту накреслюють розвиток

---

<sup>1</sup> «Маяковський любить жінок. Маяковського люблять жінки. Людина з високими почуттями, він шукає ідеальну жінку. Він навіть починає читати Толстого. Він подумки створює ідеальних істот, він обіцяє собі

подій та окремі мотиви-рушії фільму, проте не включають ані натяку на організацію матеріалу.

До типу авторського сценарію, що „обіймає детальний перелік подій фільму, характеристику дійових осіб, повний текст титрів” [14, с. 72] та здійснюється в уяві кінодраматурга, можна зарахувати „день у п'ятьох кінодеталях” (авторське визначення) „Як поживаєте?” (1927, існує в трьох редакціях) В. Маяковського. Події в сценарії розгортаються довкола постаті поета Маяковського, триває один із його робочих днів, що в кожній сцені подається за рахунок „оживлення” поетовою уявою звичайних побутових ситуацій: поява іншого Маяковського та їхнє знайомство на вулиці (експозиція), тло за ліжком Маяковського під час сну перетворюється на море (перша частина), із газетних заголовків і статей їде поїзд, летить літак тощо. Наявні й ознаки безпосередньо залізного сценарію, адже „Як поживаєте?” – покадрово розбитий текст із точними вказівками на формальні засоби (монтаж, план, панорамування, акторський тип, написи) та технічні прийоми (діафрагма, затемнення, напливи), що мають застосовуватися при зйомці фільму: „1. Вулиця. Їде звичайна людина – Маяковський. Панорама. / 2. Панораму в інший бік. Продовження руху людини по тому ж фоні – тими ж будинками. 3. Люди, / 4. Авто, / 5. Трамваї, / 6. Автобуси } фон проходу. / 7. Їде інша людина, майже така ж. / 8. Їде майже так само, млином розмахуючи руками. / 9. Рука. / 10. Кадри 1-6. / 11, 12, 13, 14 } Їде перша звичайна людина, їде друга. (**Перехресний монтаж, що готує зустріч**)” [16, с. 179].

Такі деталі, як планування дії по кадрах та способи фільмування, орієнтація на певні плани та ракурси, на берегах авторського тексту є ознаками так званого робітного („залізного”, режисерського) сценарію, який, власне і визначає способи втілення на екрані режисерського задуму, що в письмовому варіанті являє собою схему-план, в якій перераховуються об'єкти зйомки з вказівкою, як їх знімати. Наприклад, зі сценарію до фільму С. Ейзенштейна „Панцерник

---

пов'язати долю лише з жінкою, яка відповідатиме його ідеалу, проте він завжди стикається із іншими жінками» [див.: 16, с. 276].

"Потьомкін"" (1925), епізод „Сходи в Одесі”: „1. Загальний план. Сходи, дивляться. / 2. Середній план. Дивляться. / 3. Напівкрупно. Зі спини дивляться. / 4. 2 робочі дивляться. / 5. Дама. / 6. Каліка. / 7. Дітям показують. / 8. Старий утирається. Старенька. / 9. Курсистки махають. / 10. Дві баби. / 11. Діти підіймають у кадр. / 12. Старий дивиться. / 13. Крупний план. Дитина кричить. / 14. Каліка мчить між ніг. / 15. По пояс – шарахаються. / 15 а. *Каліка крупніше.* / 16. Підгинаються ноги” [27, с. 57-58]. Проте вже тут наявне обігрування речового оточення, себто прояви кіносемантики, приміром, прийом кіносинекдохи: „38. Ноги вбік біжать. Мати й діти – на апарат” [27, с. 58], або „46. Голови старих у паніці” [27, с. 58].

Зі своєрідною функцією – „настановлення на подання” (літературно-промовиста функція викладу) – сценарна техніка реалізується в літературних сценаріях, що меншою мірою фіксують технічний бік, а більшою – авторське бачення подій, які описуються. Так, щодо свого літературного сценарію „Царській острів” (1929), надрукованого вперше в шостому номері „Життя й революції” за 1929 рік під назвою „Бородаті мисливці знаходять молодість” [29] (за цим – у другому виданні збірки „Кров землі” 1930 року), у передмові до книги „Голлівуд на березі Чорного моря” (1930) Ю. Яновський зазначав: „<...> форму, в якій його викладено, я маю право вважати за крок на шляху творення потрібної сценарної форми. Кінорежисерам не треба роздумованих авторських сценаріїв. Я припускаю лише таке розуміння постави певного сценарію, коли режисер творчо переломив у собі первісні ідеї і прагнення” [31, с. 116].

У сценарії Ю. Яновський вдається до спроби поєднати характерну для його творчості загалом маринічну площину з агітаційно-революційними настановами, на чому й тримається драматична дія: революціонеру-сурмачеві вдається здійснити втечу з парусника прихильників царського уряду та потрапити на острів мисливців; його „ударницька” харизма дозволяє схилити на бік революції мешканців острова, колишніх служителів царя Миколи, та спільними зусиллями перемогти царських офіцерів. За традиційними для сценарію компонентами – мотивами-рушіями дії (утечі, вчасної допомоги,

переконання та ін.), персонажами, які не змінюють свого бачення (сурмач) і схильних до змін (бородаті мисливці, дочка головного мисливця), колізією, що закріплює фабулу (стикаються інтереси пануючих і пригнічених) тощо – увагу привертають суто авторські додатки-зауваження. Ці зауваження художньо-літературного значення передовсім виконують вже зазначену функцію настанови / настановлення на подання. У такому ключі подана сценарна експозиція: „...На кін виходять розхвильовані актори. В добрих старих театрах поблизу хлюпає, виблискує, гомонить море. Актори готуються грати, вийшовши перед глядачеві очі. <...> Сонце – головний герой п’єси: воно щедро ллє тепло і втому, радість і сіяння” [30, с. 39], ряд характеристик персонажів з погляду автора, інших персонажів: „Весела вдача сурмача дає йому натхнення: він грає, як митець. Його рухи страшенно поважні, він тримає карти, як який міністр не тримає міжнародної угоди” [30, с. 48]. Формальні засоби Ю. Яновському так само вдається передати власною мовою-авторським баченням, уникаючи стандартних кінематографічних понять. Так, зміна плану зйомки – від загального до крупного – подана у такий спосіб: „На морі, недалеко од берега – парусник. В цю хвилину видко, *здалеку*, як на ньому збивають паруси і кидають якоря. *Ближче* – видко палубу, на котрій вештаються люди. *Ще ближче* – хльоскає на легкому вітрі клівер” (*курсив наш. – О. П.*) [30, с. 39]. Або ж так деталь: „Одна річ може притягти пильнішу увагу. Це – вірówka, що її перекинуто через рею” [30, с. 40], ракурс: „Людині видко чийсь ноги, що витикаються підшвами до неї з трави. Мрець лежить горілиць, руки розкидані, *чудний ракурс з того місця*. Як дивиться на нього сурмач” (*курсив наш. – О. П.*) [30, с. 51].

Перед безпосереднім зверненням до творів із функціонуючою сценарною конструкцією („сценарний” тип оповіді<sup>1</sup>, що трансформує мовну тканину і призводить до виникнення зламані композиції [12, с. 12]), слід відокремити її від явищ природної кінематографічності, прояв якої збігається із мовним аспектом техніки сценарію – смне і коротке речення, так

---

<sup>1</sup> Матеріальна основа «події, що розповідається» [24, с. 226].

званого „телеграфно-протокольного” стилю<sup>1</sup>, пов’язаного із, зазвичай, журналістськими витокami (Е. Гемінгвей)<sup>2</sup>, та „рубаної” прози, якій приписують ознаку зміни планів і ритмів розповіді (ранні твори П. Панча, О. Копиленка, Г. Косинки, А. Головка та ін.) [17, с. 43]. На думку М. Кушніровича, той сценарний (кінематографічний) акцент, що відчутний у прозі російських митців (Б. Зайцев, Є. Замятін, Ф. Сологуб, А. Бєлий), свідчить всього-на-всього про „стихійну, ненавмисну стилістичну перекличку” [13, с. 142], адже ні сценарна література, ні авангардистська не володіли силою взаємного впливу, в обох випадках виявилася лише пристрась до „примітиву” („третя культура”, „міський фольклор”, „вулична естетика”) із його спрощеною фразою та своєрідним інтонаційним малюнком.

У випадку із прозою Е. Гемінгвея, яку традиційно вписують до категорії „телеграфної”<sup>3</sup>, за словами Я. Засурського, саме така техніка оповіді покликана підкреслити авторський „журналістський стиль – лаконічний, точний, позбавлений надмірної вишуканості” [5, с. 202], звідси й її специфічна композиція: рафінованість і точність мови, що поєднується з витонченою простотою: „Я надкусив свій шмат хліба і ковтнув вина. Серед гамору, що тривав, я вловив кашель, потім почулося: чух-чух-чух-чух, опісля щось зайнялося <...>. Я спробував вдихнути, але дихання не було, і я відчув, що вирвався із самого себе й лечу, й лечу, й лечу, підхоплений

---

<sup>1</sup> Існує думка і про «телеграфний стиль» як підкреслення прозою 1920-1930-х років свого учнівства в кіно: поривання часу в художньому творі через кіномонтаж зображене, зокрема, фрагментарною, рваною оповіддю, подрібненням на короткі епізоди [див.: 10, с. 162].

<sup>2</sup> Економний, стислий стиль, для якого характерні короткі, точні, позбавлені звичних для літератури просторових описів, речення. Інше визначення – так звана техніка «реєстрації», за допомогою якої досягається ефект, ніби читач дивиться на зображені події та явища очима своїх героїв і в тій послідовності, в якій вони самі сприймають їх [21, с. 95].

<sup>3</sup> У статті О. Бургардта щодо творів Г. Кайзера бачимо таке визначення: телеграмний стиль [див.: 2, с. 160].



хугою” [25, с. 51] (із роману „Прощай, зброе!” 1929). Подібна тактика, стверджує Д. Затонський, спрямована на виникнення зорового образу, бо оповідь є свого роду знаковою та звуковою графікою [6, с. 176]. Відтак дослідник переконаний, що функція гемінгвеївської фрази не описова, не інформаційна, а художня (а для мовного аспекту сценарію, як відзначено, найголовніша саме описова й сигнальна функції). Таку ж функцію виконує мовна одиниця в кінематографічній (динамічній) прозі І. Бабеля: „Два євреї піднімаються з місця, вони стрибають на повстяних підшвах і прибирають рештки з підлоги, вони стрибають мовчки, по-мавпячому, наче японці у цирку, їх шії пухнуть і крутяться. Вони кладуть на підлогу розпорену перину, і я лягаю до стінки, поруч із третім євреєм, який заснув” [1, с. 5-6] („Кінармія”, 1926). Власне, зараховані до так званої „рубаної” прози твори українських прозаїків у певному сенсі „переобтяжені” цією мовною лаконічністю, що властива усному мовленню як такому і до передачі якого вдавались автори. наприклад, перший твір Г. Косинки – новела „На будяки” (1919) – так само може бути визнана за кінематографічну (сценарну) за рахунок кінематографічного / монтажного авторського бачення, якому приписується монтажна зміна оповідей і кутів зору (в новелі: автор, дитина, мати): „Літо. Починає благословитись на світ. Мати рве на городі росисту цибулю, меле пляшкою сіль і кладе з сухою паляницею до торби-рукава... / Ранішній солодкий сон; страшенно хочеться спати, аж пахне і сниться: біліє полями туман, а рососою – молоко, холодне і смачне-смачне; перекликаються півні... / Слухаю: щось легенько гладить голівку, плаче... Прокидаюсь” [11, с. 16].

Вдалим щодо запозичення всієї сценарної конструкції для побудови слід визнати „новелю таємниць” (авторське визначення) Гео Шкурупія „Провокатор”<sup>1</sup>, „називний” стиль якої, на думку Ол. Полторацького, що „якнайкраще пасує до загального характеру стилевого лівого оповідання” [19, с. 57], у розвитку й удосконаленні чого, вбачає дослідник, полягає

---

<sup>1</sup> Дослідник Г. Майфет розглядає новелу як детективну (одна з модифікацій «новели таємниць») [див.: 15, с. 220-232].

майбутнє лівого оповідання, звідси необхідність у „синтезі з мовою сценарію” [19, с. 57]. Поза мовним аспектом сценарної техніки, що в новелі виражений послідовно з безпосередньо сигнальною функцією – „В кімнаті контори перед апаратом морзе сидів телеграфіст. Його поза квола, безвільна. Голова відкинута на бильце стільця і руки звисли, як у заснулого. Телеграфіст мертвий. У грудях йому стирчить ручка фінського ножа. Сорочка забруднена чорною плямою крові. Телеграфіст мертвий” [26, с. 90], – і дотриманий упродовж усієї дії, присутні більша частина як ознак сценарного матеріалу, так і прийому сценарію. Незважаючи на відсутні суто формальні ознаки режисерського сценарію (зовнішньо-композиційний аспект: позначки кадрів, технічних засобів), що радше зближують „Провокатора” із такими сценарним типом, як авторський сценарій, новела демонструє техніку сценарію щодо побудови оповіді художньої прози, використовуючи як матеріал, так і прийоми кіно.

Твір будується на детективній основі кіножанру: сюжетна зайнятість [8, с. 61] – довкола таємничої смерті телеграфіста у замкнутому просторі (контора) проходить розслідування справи товаришем Павлюком, за рядом непримітних деталей та умовисновків розкривається вбивство (мотивний комплекс: убивство – підозри – розслідування – випадкова деталь). За експозиційний елемент слугує сконденсована пейзажна замальовка: вечір, вітер, хмари, повернення до яких у перебігу оповіді новели буде неодноразовим і щоразу відбиватиме певні настрої того, хто розкриває вбивство, і тих, хто в ньому запідозрений (функція нагнітання дії): „- Значить, убив свій!.. / Ця думка блискавкою спалахує йому в голові, – несамохіть йому стає моторошно. Гуркоти грому, блискавки й сильна злива” [26, с. 91]. Говорити можна б і про традиційну для літератури жанрову одиницю – детективної новели, проте в подачі цього „таємничого матеріалу” Гео Шкурупій не обмежує себе літературними прийомами: наявний принцип будови оповіді за внутрішньо-композиційним аспектом техніки сценарію із характерним часовим зсувом (повернення в час, коли вбивство ще не було здійсненим, картинка з уяви – думки Павлюка,

шокові уявлення касирки контори Петренкової) і принципом паралельного монтажу (показ бурі / контори).

Автором робиться спроба словесної подачі формальних прийомів, серед них як формальні, так і технічні засоби. Так, до формальних засобів слід віднести фотографічну інтерпретацію-освітлення („При виблисках, світло у вікнах контори ставало зовсім тьмяним, майже мертвим” [26, с. 90] або „Блискавки своїм жовтавим світлом освітили обличчя мертвого, його широко розплющені очі вп’ялися в якусь точку на стелі контори” [26, с. 90]), панорамування – горизонтальне та вертикальне („Нарешті, Павлюк важко підводить голову; і його погляд пробігає конторою. Ось він поволі обходить всіх присутніх <...>. Погляд Павлюка пробігає обличчям Петренкової зверху вниз” [26, с. 91]), масштаб зображення / план – від крупного до деталі („Рука Петренкової нервово мне носову хустку й поблискує золотою обручкою на пальці” [26, с. 91]). Ці формальні засоби, як і технічні прийоми наїзду („Вона бачить ніж у грудях телеграфіста. Цей ніж розростається в її уяві до неймовірних велетенських розмірів” [26, с. 93]), здійснення крізь серпанок („Всі речі в кімнаті: лампа, апарат, каса затягуються якоюсь прозорою наміткою” [26, с. 93]), напливу („Він подивився на конторську лампу, і лампа вирвала з його уяви закинуту назад голову Петренкової” [26, с. 96-97]) та ін. покликані відтворити атмосферу розкриття злочину в форматі кінооповіді, із характерною для неї нервовістю і наочністю. Показово, що сценарна кіноконструкція „Провокатора” Гео Шкурупія не запозичує якостей літературного сценарію: відсутнє авторське ставлення до поданого матеріалу, на першому плані – увага до сигнатури, хоч і не без функції (подеколи) настанови на подання (див. курсив): „Раптом її очі стають суворі, вони моментально висихають, *їх блиск стає гострий і рішучий*. Вона бачить перед собою лише чорні вусики, що стирчать гостро догори й розкритий, скривлений сміхом, рот телеграфіста, що *вишкерився жовтими глузливими зубами*” (курсив наш. – О. П.) [26, с. 95].

Говорити про функціонування в художньому творі сценарної конструкції дозволяє нарочито відчутна техніка

сценарію (словесного праобразу фільму) застосована щодо будови текстової тканини. Це виявляється як на рівні матеріалу (фабула і мотиви, персонажі, інтрига, драматургія ролі, речі та ін.), так і художнього оформлення (внутрішньо-композиційний, зовнішньо-композиційний і мовний аспекти) прозової одиниці. У випадку із аналізованою новелою Гео Шкурупія „Провокатор” запозичується мотивний комплекс, характерний для кіножанру детективу, із показово формальними засобами і технічними прийомами (фотографічна інтерпретація, панорамування, монтаж зображення тощо) в словесному оформленні. Тож, у розуміння сценарної конструкції вкладаємо таку єдність матеріалу і прийому сценарію, яка в художньому творі конструє його фактурні одиниці, при цьому враховуються два моменти – імпульси драматичної дії (фабула, провідні мотиви, персонажі, інтрига, драматургія ролі, експозиція, речі) та способи їх комплектування (мовний, внутрішньо-композиційний, зовнішньо-композиційний).

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Бабель И. Э. Конармия: [избр. произв.] / Исаак Эмануилович Бабель; [послел. В. Звенияцковского]. – К.: Дніпро, 1989. – 350 с.
2. Бургардт О. Георг Кайзер / О. Бургардт // Экспрессионизм та експрессионісти: Література, малярство, музика сучасної Німеччини: [зб. ст. / ред. С. Савченко]. – К.: Сяйво, 1929. – С. 107-171.
3. Вайсфельд И. Путь Эйзенштейна-драматурга / И. Вайсфельд // Собр. соч.: в 6 т. / С. М. Эйзенштейн. – М.: Искусство, 1964-1971 – Т. 6. Киносценарии. – 1971. – С. 7-26.
4. Ждан В. Н. Эстетика фильма / Виталий Николаевич Ждан. – М.: Искусство, 1982. – 375 с.
5. Засурский Я. Н. Американская литература XX века / Ясен Николаевич Засурский. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984. – 504 с.
6. Затонский Д. В. В наше время. Книга о зарубежных литературах XX века / Дмитрий Владимирович Затонский. – М.: Сов. писатель, 1979. – 431 с.

7. Капленко О. М. Наративні структури в українській авангардній прозі 20-х років ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук, ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 „Українська література” / Оксана Миколаївна Капленко. – К., 2005. – 20 с.
8. Кино, театр, музыка, живопись в США / [под ред. А. Кукаркина, Г. Бояджиева и др.]. – М.: Знание, 1964. – 346 с.
9. Кино: энциклопедический словарь / [под ред. С.И. Юткевича]. – М.: Сов. энциклопедия, 1986. – 640 с.
10. Копылова Р. Аудиовизуальный ряд и литература / Р. Копылова // Зримое слово. Кино и литература: диалектика взаимодействия: [сб. ст.]. – Ленинград: Искусство, 1985. – С. 149-167.
11. Косинка Г. Серце: [новели] / Григорій Косинка. – К.: Дніпро, 1967. – 198 с.
12. Кулешов Л. В. Собр. соч.: в 3 т. / Лев Владимирович Кулешов. – М.: Искусство, 1987 – Т. 1. – 1987. – 448 с.
13. Кушнирович М. Русский сценарий – детство... отрочество... юность... / М. Кушнирович // Экранные искусства и литература: Немое кино: [сб. ст.]. – М.: Наука, 1991. – С. 130-156.
14. Лядов М. Сценарій. Основи кіно-драматургії та техніка сценарія / М. Лядов; [за ред. худ. від. управл. ВУФКУ]. – К.: УКРТЕАКІНО-ВИДАВ, 1930. – 92 с.
15. Майфет Гр. Природа новелі. Збірка друга / Гр. Майфет. – Харків: ДВУ, 1929. – 343 с.
16. Маяковский В. Кино: сценарии, статьи, письма, речи, стихи / Владимир Маяковский; [ред. и вступ. ст. А. В. Февральского]. – М.: ГОСКИНОИЗДАТ, 1940. – 328 с.
17. Мороз-Погрібна Л. З. Українська радянська кінодраматургія (становлення і розвиток жанрів) / Лариса Захарівна Мороз-Погрібна. – К.: Наук. думка, 1976. – 147 с.
18. Полторацький Ол. Етюди до теорії кіно / Олексій Полторацький. – К.: УКРТЕАКІНО-ВИДАВ, 1930. – 129 с.
19. Полторацький Ол. Практика лівого оповідання / Ол. Полторацький // Нова Генерація. – 1928. – № 1. – С. 50-60.

20. Пудовкин В. И. Собр. соч.: в 3 т. / Всеволод Иванович Пудовкин. – М.: Искусство, 1974 – Т. 1: О киносценарии. Кинорежиссура. Мастерство киноактера. – 1974. – 440 с.
21. Расширенный терминологический словарь к курсу „История зарубежной литературы: XX век”: [сост. И. А. Попова-Бондаренко и др.]. – Донецк: ДонНУ, 2005. – 127 с.
22. Скрипник Л. Мистецтва соціальні й асоціальні / Леонід Скрипник // Нова Генерація. – 1929. – № 12. – С. 25-29.
23. Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно / Л. Скрипник. – Харків: ДВУ, 1928. – 93 с.
24. Теория литературы: [учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений]: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тмарченко. – М.: ИЦ „Академия”, 2004 – Т. 1: Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – 2004. – 512 с.
25. Хемингуэй Э. Прощай, оружие!; Рассказы / Эрнест Хемингуэй; [пер. с англ.]. – М.: Правда, 1982. – 352 с.
26. Шкурупій Гео. Проза. Т. 1. Новелі нашого часу / Гео Шкурупій. – Харків-Київ: ДВ „Література і мистецтво”, 1931. – 211 с.
27. Эйзенштейн С. М. Собр. соч.: в 6 т. / Сергей Михайлович Эйзенштейн. – М.: Искусство, 1964-1971 – Т. 6. Киносценарии. – 1971. – 559 с.
28. Юренев Р. Н. Эйзенштейн: Замыслы. Фильмы. Метод. Ч. 1. 1898 – 1929 / Ростислав Николаевич Юренев. – М.: Искусство, 1985. – 303 с.
29. Яновський Ю. Бородаті мисливці знаходять молодість / Юрій Яновський // Життя й революція. – 1929. – № 6. – С. 5-27.
30. Яновський Ю. Твори: в 5 т. / Ю. Яновський. – К.: ДВ Художньої літератури, 1958-1959 – Т. 4. Сценарії. – 1959. – 391 с.
31. Яновський Ю. Твори: в 5 т. / Ю. Яновський. – К.: ДВ Художньої літератури, 1958-1959 – Т. 5. Вірші. Публіцистика. – 1959. – 422 с.

*Наталія Майборода,*

*кандидат філологічних наук, завідувач кафедри філології  
Донецького інституту соціальної освіти*

## **ТРАДИЦІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОГО РОМАНТИЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.**

*У дослідженні йдеться про національну специфіку українського неоромантизму – мистецького явища кінця ХІХ – початку ХХ століття, яке досліджується у контексті романтизму в інших світових літературах. Розглядається своєрідність творів Ольги Кобилянської та Лесі Українки, у яких простежуються тенденції неоромантизму.*

**Ключові слова:** *неоромантизм, романтизм, художній образ, ідеал.*

Український неоромантизм кінця ХІХ – початку ХХ ст. – загалом явище достатньо вивчене, однак воно нерідко і сьогодні викликає ряд питань. Про специфіку неоромантизму в цілому ми детально у цій роботі не говоримо, оскільки приділили їй чимало уваги в інших дослідженнях<sup>1</sup>.

Предметом цього дослідження є вплив європейських романтичних традицій на різні вияви українського неоромантизму. Ми зосереджуємо увагу на творах двох письменниць – представниць українського неоромантизму – Лесі Українки та Ольги Кобилянської. На наш погляд, їх твори об'єднує у даному контексті передусім вплив німецьких романтичних традицій. Зазначимо, однак, що неоромантичні тенденції вбачаємо також у творчій спадщині інших українських митців: С.Черкасенка, Олександра Олеся, В.Винниченка тощо.

---

<sup>1</sup> Див.: наприклад, Майборода Н.В. Національна специфіка українського неоромантизму // Проблеми славістики. – Луцьк, 2004. – Число 3-4. – С. 11-17.

Леся Українка, орієнтуючись на літературний спадок не лише України, а й інших країн Європи, розвиває не лише вітчизняні традиції. Нерідко вона апелює до традицій німецького романтизму, починаючи з перекладів, скажімо, Гейне, і завершуючи запозиченням тем, ідей та образів. Згадаймо прикметну особливість французького романтизму: драми В.Гюго мали історичний характер і були звернені до різних країн і різних часів (чи не звідси, власне, йде традиція Лесі Українки – українського неоромантика – створювати драматичні твори, звернені до історії різних народів у різні часи?).

Одна з найістотніших ознак романтизму, як відомо, – це незадоволення існуючою дійсністю, а відтак пошуки певного ідеалу. Представники „класичного” романтизму шукали цей ідеал у майбутньому, у потойбічних світах, у світі кохання, у минулому, в екзотичних країнах, які не зазнали впливу цивілізації тощо. В Україні романтики звертались до часів козаччини як носія ідеалу. Звідси випливав основний мотив українського романтизму – „мотив національної скорботи”, тобто туги за славним минулим держави.

Неоромантиків також захоплюють пошуки ідеалу, адже і їхня сучасність видається недосконалою. Проте ідеальне, на їх думку, треба шукати не в далеких країнах чи неіснуючих світах, а саме в дійсності, адже це ідеальне розпорошене у доквітлі: можливо, у земному, а можливо, у небесному. Неоромантиків особливо цікавить звернення до душі героя, до його особистих почуттів і переживань, на противагу концепції „народників” щодо побутово-соціальних елементів як основи художнього твору.

Леся Українка, намагаючись охарактеризувати неоромантичне начало в українській літературі, не згадує про питання пошуків ідеалу. Проте у її художніх творах можна простежити наявність цієї проблеми. Так, скажімо, чи не є втечею від жорстокості й недосконалості світу божевілля Люби Гоцинської – головної героїні раннього драматичного твору Лесі Українки „Блакитна троянда”? Зрозуміло, що говорити тут про божевілля як ідеал не можна, проте Люба є типовою



неоромантичною героїнею з її прагненням вирватися із меж сірої буденності.

Не можемо не помітити впливу Жорж Санд на тематику і проблематику творів українських неоромантиків – Ольги Кобилянської та тієї ж Лесі Українки, які услід за французькою авторкою звертаються до питань становища жінки у суспільстві, її права на рівність з чоловіками тощо. Безумовно, трактувати появу таких творів у творчому доробку українських письменниць тільки як наслідок спадщини Жорж Санд було б надто примітивним, адже у Європі кінця XIX століття і так був поширеним рух фемінізму, впливу якого не минули українські авторки. Однак не викликає сумніву і той факт, що саме Жорж Санд торувала дорогу проявам жіночої емансипації та фемінізму у Європі, а отже, і в Україні.

Ідеалу прагнуть і інші герої Лесі Українки. Скажімо, Кассандра з однойменного твору завжди говорить тільки правду, незважаючи на реакцію оточення, бо така воля богів. Але цей стан речей не задовольняє пророчицю, вона іноді навіть хотіла б позбутися свого дару. Її омріяна втеча від реальності, звісно, далека від ідеалу, вона з розпачем виголошує:

*Може,  
се правда, що слова мої отрутні,  
що й очі забивають людську силу!  
Осліпнути я хотіла б, заніміти...  
Ох, се було б таке велике щастя! [3, 247].*

Мотив втечі від жорстокої дійсності осмислюється і в „Осінній казці”. Принцеса, заточена на вершечку скляної гори, спускається вниз, до народів, залишивши досить спокійне і заможне життя, яке проте позбавлене головного – свободи. Її ідеалом, отже, виявляється боротьба разом із простими людьми проти поневолення. Тут зустрічаємо і мотив визвольної боротьби особистості у контексті боротьби суспільства. Зрозуміло, на головній ідеї твору позначився вплив подій у суспільстві (казку написано у 1905 році).

Трагічним є шлях „втечі” від реальності Оксани („Боярина”): страждаючи у далекій Москві за рідною батьківщиною, героїня захворіла (ностальгію на той час вважали хворобою, та ще й невиліковною). Трагедія жінки, відірваної від

рідної землі, ускладнюється тим, що чоловік героїні Степан став зрадником.

*Сидів-сидів у запічку московським,  
поки лилася кров, поки змагання  
велося за життя там на Україні, –  
тепер, як „втихомирилось”, ти їдеш  
того ясного сонця заживати,  
що не дістали руки загребуці,  
та гаєм недопаленим втішатись [3, 554] –*

дорікає чоловікові Оксана. Аніж пережити сором за чоловіка, повернувшись на Україну, Оксана воліє вмерти на чужині. Звертаючись до питання здобуття ідеалу героєм неоромантичного твору, наголосимо, що для Оксани таким вимірним ідеалом постає образ України, недосяжної, навіки втраченої. Недаремно Бояриня постійно згадує колишнє вільне дівоче **життя** в рідній країні, зіставляючи його з **існуванням** у Московщині, де жінці не вільно самій ні в церкву піти, ні за стіл з чоловіками сісти, де навіть майбутнього нареченого дівчина уперше може побачити на весіллі. Відтак маємо романтичне протиставлення буденності (Москва) і мрії (повернення в Україну). Однак мрія ця є недосяжною: Оксана знає, що не зможе повернутися додому, де бездіяльність чоловіка відіб'ється й на її долі. Недаремно героїня помирає від ностальгії – хвороби, яка на початку ХХ століття вважалась невиліковною.

Неоромантичною, на наш погляд, є і мрія Анни – героїні драматичної поеми "Камінний господар". Ця жінка мріяла свого часу про незвичайне життя, про схилення перед нею чоловіків. В основі цієї мрії постає, за словами В.Агеєвої, „культ прекрасної дами". Анна сподівалась такого кохання, заради якого лицарі ладні були б пожертвувати життям, однак дійсність швидко розбила її мрії: вона потрапила у будинок чоловіка наче у в'язницю, хоча й зручну та затишну, а тому й прагне з неї вирватись (своєрідна втеча від буденності до ідеалу).

Герой романтичних творів кінця ХVІІІ – початку ХІХ ст. перебуває у конфлікті з оточенням, яке не розуміє його через свою відсталість або консерватизм. Частково, на нашу думку, таким є і герой неоромантичного твору. Зокрема, Люба

Гощинська („Блакитна троянда”), як уже згадувалося, не сприймає той світ, що її оточує, її прагнення виявляються дивними для сучасників. Люба – митець (художниця і піаністка), для неї головним сенсом життя є мистецтво, а не бажання вигідно вийти заміж. Щоправда, сама дівчина не вважає себе справжнім митцем, що також дає підстави для непорозуміння з найближчим оточенням. До того ж, згадки про божевільня матері, побоювання, що ця хвороба є спадковою, призводять до того, що Люба відштовхує тих, кого любить, аби в майбутньому не розчарувати їх. Зокрема, вона боїться любові Ореста, відмовляє йому у відповідь на шлюбну пропозицію. Дівчина загалом не сприймає ідеї шлюбу, чим викликає обурення родичів і друзів, що поспішають оголосити її божевільною. У цьому виявляється не лише неоромантична позиція Лесі Українки, а й до деякої міри її феміністична настанова. Згадаймо, що письменниця тривалий час перебувала під впливом ідей фемінізму, до того ж її подруга О.Кобилянська – активна феміністка – не могла не впливати на світогляд Лесі Українки. Хоча останнє зауваження не стосується змісту „Блакитної троянди”, адже цей твір було написано за декілька років до знайомства авторки з Кобилянською. З іншого боку, „фемінізм” обох письменниць був вельми своєрідним, позначеним аристократизмом духу.

Мотив протистояння митця і суспільства втілено й у творі Лесі Українки „У пущі”. Річард Айрон – скульптор „невеличкої колонії в Масачузеті” – своїм служінням „мистецтву заради мистецтва” викликає спочатку здивування, а потім і осуд у найшановніших членів колонії. Романтичний конфлікт чітко окреслений: з одного боку митець із прагненням служити високим ідеалам, з іншого – буденні й прозаїчні колоністи, для яких найважливішим є повсякденний побут, пошуки „хліба насущного”.

Авторка відступає від традиційного романтичного світобачення: її Річард не в змозі до кінця залишитися відданим своїй ідеї, він обирає моральний обов’язок, занедбавши свій мистецький хист. Герой „типового” романтичного твору радше загинув би, аніж зрадив власну ідею. Хоча кінець життя Річарда

теж недалекий. Він відчуває, що його зрада не може не відбитися на подальшій долі:

*Коли ж мене покличе янгол смерті?  
Я чую, вже його недовго ждати...* [3, 467].

Так, Річард змирився із власною смертю, але не зміг позбавити життя своє найкраще творіння – статую:

*Ні, не здіймається рука на тебе,  
Дитя моєї розпачі і туги..* [3, 466].

Думка про невмирущість мистецтва, мистецького твору була досить типовою для „класичних” романтичних творів українських поетів (згадаймо „Смерть бандуриста” А. Метлинського, „Перебендю” Т. Шевченка тощо), і в цьому Леся Українка є послідовницею традиційного українського романтизму.

Безперечно, неоромантичним варто назвати і один із найвідоміших творів Лесі Українки – „Лісову пісню”. Адже в цій драмі-феєрії також наявне прагнення відшукати ідеал, який полягає у звільненні від будь-якої неволі. Вустами головної героїні проголошується визначальна роль свободи:

*Ну, як-таки, щоб воля – та пропала?  
Се так колись і вітер пропаде!* [3, 648].

Неоромантичного характеру набуває у творі протистояння світу природи й людського світу, вічне протистояння митця й оточення тощо. Лукаш має музичні здібності – він чудово грає на сопілці, але свій талант швидко забуває за буденними господарськими турботами (згадаймо Річарда Айрона). Наслідком цієї зради (зради Мавки, свого таланту і себе самого) є духовна й фізична загибель героя. Лукаш не може „своїм життям до себе дорівнятись [3, 690]”.

Мавка ж, як істота фантастичного світу, має бути безсмертною. Щоправда, вона втрачає тіло, але здобуває безсмертну душу. На думку В. Агеевої, цей мотив безсмертя „розробляється швидше через асоціації з античною, ніж слов’янською міфологією. Мавка-Персефона не може назавжди покинути земний світ, але й не може зоставатись серед людей узимку” [1, 209]. І це не дивно, адже Леся Українка нерідко знаходила мотиви й образи в античності. До того ж не можна не помітити, що її Мавка істотно відрізняється від традиційного

народного уявлення про цю істоту (у народній міфології це зла хижа дівчина, що прагне смерті того, хто потрапив у її тенета).

Виразні неоромантичні мотиви помічаємо і в інших творах Лесі Українки, зокрема, у драмах „Осінь казка”, „Руфін і Прісцилла”, „Адвокат Мартіан”, „Йоганна, жінка Хусова” тощо<sup>1</sup>.

Крім зазначених у нашому дослідженні питомих ознак неоромантизму у цих та інших творах авторки, варто наголосити на вагомій ролі символу в канві творів. Власне, визначна роль символу у романтичному творі простежується також із часів зародження німецького романтизму, і ця провідна роль згодом давала підстави для ототожнення „нового” романтизму (неоромантизму) та символізму. Так само з німецької романтичної традиції іде традиційний пошук ідеалу на противагу буденній дійсності, а найбільшою мірою Леся Українка запозичує ідею Новалиса про блакитний колір як ідеал (блакитна квітка Новалиса преростає в блакитну троянду у драмі української письменниці, а поривання до небесної блакиті вона загалом називає провідною засадою естетики новоромантизму).

Не можна, проте, стверджувати, що творчий доробок Лесі Українки розвивався тільки під впливом німецького романтизму. Освічена жінка, яка знала кілька іноземних мов, була обізнана у світовій літературі, загалом намагалася вивести українську літературу із вузьких національних меж, поставити її на один рівень зі світовою, а тому й зверталася до образів та ідей, запозичених з інших літератур.

Творчість О.Кобилянської неодноразово ставала предметом уваги українських літературознавців, починаючи з періоду зламу століть і до сьогодні. З часу появи перших творів О. Кобилянської критики оголосили її письменницею модерного гатунку і загалом трохи не першим модерністом в українській літературі. З такою оцінкою творчості Кобилянської погоджувалися і погоджуються фактично усі літературознавці кінця ХІХ – ХХ століття. Відкритим, однак, залишається

---

<sup>1</sup> Див.: Майборода Н.В. Неоромантичні традиції у драматичних творах Лесі Українки // Східнослов'янська філологія. – Випуск 9. Літературознавство. – Горлівка: Видавництво ГДПІМ, 2006. – С. 148-158.

питання про приналежність творчої спадщини О. Кобилянської до конкретної течії модернізму.

С.Єфремов, оцінюючи ранні твори Кобилянської, називає її „загально визнаною головою символізму”. Натомість Леся Українка ще за десять років до виходу Єфремівської статті наголошує, що О.Кобилянська – письменниця „неоромантичної школи”, обстоює цю думку і на початку ХХ століття у статті „Малорусские писатели на Буковине”. Власне від позицій цих двох критиків і походить певне непорозуміння стосовно творчої манери Кобилянської: і до сьогодні її називають то символістом, то неоромантиком. Складність ця ґрунтується на основі певної тотожності неоромантизму і символізму як модерних течій. Ми вже зверталися до проблеми їх розрізнення, тому просто узагальнимо згадуване раніше: символізм звертається до символу як першооснови твору, відбудовуючи навколо нього художній світ, а неоромантизм в першу чергу підкреслює самоцінність людської особистості, звертається до її внутрішнього світу і поривань „*ins Blaue*” (слова Лесі Українки), тому символ тут не є константним поняттям.

Неоромантичними, на нашу думку, можна назвати передусім повісті Кобилянської „Людина” і „Царівна”, принаймні з огляду на постаті головних героїнь. Безперечно, і Олена Ляуфлер, і Наталка Веркович у першу чергу є породженням феміністичних настанов авторки, жінками нового типу, що здатні бути владарками своєї долі. Однак чимало у цих образах і від традиційного романтичного героя: обидві дівчини протистоять оточенню, яке не розуміє їх поривань, обидві виступають обраними особистостями (освіченими й талановитими). Наталка ж навіть зовні відрізняється від інших: „довге руда ве волосся” і „закрейдяне” лице” дають підстави для осміювання дівчини кузенами.

Однак йдеться все-таки не про „класичного” романтичного героя, а про **неоромантичного**, який не просто виділяється із маси, не будучи її породженням, а й прагне вирватися із тенет сірої буденщини (порив *ins Blaue* за Лесею Українкою). І Олену, й Наталку не задовольняє існуюча дійсність, від якої вони врешті прагнуть втекти. Тут можемо помітити тяжіння до пошуків ідеалу. Однак неоромантичний герой прагне ствердити

цей ідеал не у минулому, майбутньому чи в потойбічних світах, як герой „класичного” романтизму, а поруч із собою. Відтак героїні Кобилянської намагаються досягти того ідеалу доволі приземленими шляхами: здобути освіту, жити не розумом чоловіка, а власним, самій заробляти гроші і стати шанованою людиною (чи не тут, до речі, приховується одне зі значень поняття „Людина”, які авторка вкладає у зміст назви твору?).

Чимало уваги на сторінках обох повістей приділяється зображенню душевних переживань героїнь. А це, безперечно, також свідчить про неоромантичний характер творів (згадаймо слова самої О.Кобилянської про повернення літератури „назад до душі”).

Саме увага до внутрішнього стану героїні твору і відрізняє повісті О.Кобилянської від творів її попередниць, які також зверталися до розкриття проблеми покликання „нової жінки”. Так, скажімо, Олена Пчілка свого часу змалювала долю тих дівчат, які прагнуть здобути вищу освіту, ставши при цьому на один рівень із чоловіками (оповідання „Товаришки”). Однак Олена Пчілка, як типова представниця реалізму, найбільшу увагу приділяє самій проблемі пошуку нових шляхів для жінки, фактично залишаючи осторонь героїню. Її Люба Калиновська радше виступає носієм певної ідеї, аніж непересічною особистістю із власними переконаннями і душевними переживаннями. У цьому аспекті героїні Кобилянської видаються більш виразними образами, що і свідчить про новаторський характер її творів.

Після виходу повістей О.Кобилянської, у яких вона створила образ нової жінки, у тогочасній літературній критиці з'являється думка про вплив теорії надлюдини Ніцше на українську письменницю. Така тенденція частково зберігається і в сучасному літературознавстві. Однак, на нашу думку, такий підхід до розгляду вищезгаданих повістей письменниці (а найбільше йшлося про один із перших її творів – „Людину”) є дещо поверховим. Хоча філософські сентенції Ніцше і цитуються на сторінках „Царівни”, Кобилянська втілює в образах обох героїнь не стільки ідеї німецького філософа, скільки власні феміністичні настанови. Згодом авторка і сама згадувала, що деякий час цікавилася творами Ніцше, але не

заглиблювалася в них і не надто піддавалася її впливу. До того ж слід враховувати такий аспект: Ф.Ніцше досить негативно ставиться до жінки та її ролі у суспільстві, а О.Кобилянська звеличує її. Тому говорити про Олену Ляуфлер чи Наталку Веркович як відбиття ніцшевської надлюдини цілком недоречно. З цього приводу І.Франко зазначав, що від Ніцше О.Кобилянська запозичує лише *„цей блискотливий, забарвлений ліризмом стиль, який часто нагадує стародівочий марлітівський сентиментальний стиль, що ми його називаємо занепадницьким”* [4, 281].

Подальші повісті та оповідання О.Кобилянської також написані відповідно до настанов українського неоромантизму („Вальс меланхолійний”, „Через кладку”, „Німба”, „У неділю рано зілля копала”), а проте у більшості з них помітнішими є національні літературні традиції.

Вельми характерними аспектами неоромантичної художньої філософії позначено „білий роман” О.Кобилянської, що має символічну назву „Через кладку”. Цей твір пов’язаний із повістю „Ніоба” (тема всеосяжної любові і морального самовдосконалення).

У повісті „Ніоба” авторка зображує образ матері, що поступово втрачає своїх дітей через життєві обставини (звідси, власне, і назва твору – аналогія з античним образом Ніоби, яка втратила дітей через непокору богам). Неоромантичним же у цьому творі, на нашу думку, передусім постає образ Зоні – цієї „жриці чистої краси”. Вже з самохарактеристики героїні, переданої у її щоденнику, постає мотив самотності романтичного (а отже, і неоромантичного) героя: через те, що ця дівчина є дуже вродливою, її не люблять жінки та побоюються чоловіки.

Те, що ця героїня є незвичайною особистістю, підкреслює і її сліпий небіж, якому мати („Ніоба”) читає щоденник Зоні: *„... а я відчуваю, що вона є лише незрозумілою для звичайних людей”*. Інші персонажі твору характеризують Зоню як „жрицю чистої краси” (саме так згодом називала саму Кобилянську Леся Українка, підкреслюючи тим певну автобіографічність образу Зоні). І така характеристика зайвий раз підкреслює модерний характер цього персонажа, адже служіння культу



краси було характерне найбільшою мірою саме для модерністів. Якщо ж зупинитись на проблемі пошуку ідеалу героями неоромантиків, то слід зазначити, що Зоня свого ідеалу не досягає. Вона інтуїтивно відчуває, що варта більшого, аніж роль попаді у якомусь селі, і тому прагне розірвати заручини з Олексою, однак не наполягає й на тому, щоб стати коханою „німця” – чоловіка, який відкрив їй світ краси та мистецтва. Зоня залишається самотньою.

На відміну від неї, героїня твору „Через кладку”, хоч і поступається своїми ідеями „емансипантки”, однак не зраджує своїх переконань і виходить заміж за того, кого кохала багато років, лише тоді, коли між ними було усунуто всі непорозуміння і вона не мала поступитися своєю гідністю.

„Через кладку” – своєрідний неоромантичний „роман ідей” (інтелігенція та її місце в бутті нації). Неоромантичний аристократизм духу виявляється в образі Мані Обринської „з душею білою і чистою, мов голуб”. Маня, безумовно, постає неоромантичною героїнею з огляду на її самотність, непорозуміння з оточенням, феміністичні настанови тощо. Однак таким самим постає у творі і Нестор – брат Мані. Цей хлопець ще з дитинства виявляв неабиякий хист до наук, розум та кмітливість, які згодом вилились у справжній „аристократизм духу” ( тут ще слід враховувати і те, що Обринські і за походженням були аристократами – „були гербові”). Нестор „любив самоту і не любив поділятися”, „він не був типом; він був одиницею, з цілою самотністю й дивацтвом, які відрізняють чоловіка чи одиницю від одиниці. Але одиницею значною й не буденного роду”. Герой романтиків дійсно є непересічною особистістю („*одиницею*”) із власними переконаннями та прагненнями. Нестор намагається поєднати працю для народу, наукову діяльність та служіння красі (музиці), при цьому чи не найбільшу увагу хотів би приділяти мистецтву („*життя не є без краси*”).

Це особистість, яка неухильно йде до своєї мети (пошук ідеалу в самій людині, характерний для неоромантиків): він „*з малку йшов одною рівною дорогою... поважно, і все вгору!..*” Мета героя шляхетна – він прагне працювати для народу, хоча й

упевнений, що ця праця не прославить його, але свідомий того, що ця праця не минула даремно.

Кохання приносить героєві лише біль. Недаремно Богдан Олесь (оповідач і головний герой) не раз згадає цитовану Нестором пісню: *„До тих людей належу я, які вмирають покохавши...”* Цей мотив підкреслює не слабкість героя, а радше його вірність меті, непохитність у боротьбі за ідеал.

Найбільше уваги, безумовно, приділено у творі образу Мані Обринської. І це не дивно, адже на ранньому етапі своєї творчості О.Кобилянська найперше звертається до жіночих образів як носіїв новітніх ідей. Пані Обринська також була захоплена ідеями жіночої емансипації, прагнула здобути освіту, а для цього згодна була й одружитися з розрахунку. Згодом Олесь говорив про Маню: *„Такі, як вона, доходять до мети, хоч би й з пожертвуванням самих себе”*. Маня кохає Богдана Олеся, але не хоче визнати цього кохання, яке могло б стати на заваді до її мети. Неодноразово у творі підкреслюється, що Маня – аристократка, тоді як Богдан – мужик. Тому між героями наче стоїть нездоланна перешкода.

На шляху Мані чимало перепон, однак вона переборює їх, залишаючись чистою і шляхетною натурою. Вона не вагаючись рятує матір Богдана, яка відверто зневажає її, однак не хоче бути дружиною самого Богдана, оскільки в матеріальному плані залежить від їхньої родини. Одруження ж героїв слід сприймати не як зраду Манею своїх переконань, а як здобуття нею „білої мрії” – стати дружиною коханого, не поступившись власними інтересами.

Повертаючись до ролі символу у канві неоромантичного твору, зазначимо, що і в цій повісті вона досить вагома. Неоромантичною, на наш погляд, є функція білого кольору, через який немовби будується „мелодія до теми”. Білими у творі виступають як суто буденні образи (білі троянди, гвоздики, штахети у паркані, елементи одягу, як-от капелюх, комірець, манжети, білий засніжений сад тощо), так і неоромантичний ідеал – „біла мрія” Мані та Богдана, якої вони врешті досягають. Власне, для Богдана такою білою мрією є сама Маня, вона є „найдорожча з усіх мрій”.

Так само неоромантичною є роль музики у творі („Місячна соната”), що, безсумнівно, є характерним для творів письменниці. Найявний у повісті також образ-символ „павука” (недаремно первісна назва твору – „Павучок”). Для Нестора павук є „оменом” – символом чогось незрозумілого, а тому загрозливого. Павутиння облутує муху, так само доля облутує самого Нестора, і перед смертю він вбачає образ павука і павутиння як загрозу.

Символічним є і образ кладки. Якщо спочатку це звичайнісінька кладка, через яку намагаються перейти герої, то згодом вона переростає у своєрідний місток, за яким ховається нове життя (для Мані й Олеся), чи місток, що є межею між життям і смертю (для Нестора). За словами І. Демченко, кладка – це „кульмінаційний пункт у драмі життя кожної людини, якщо вона здатна глибинно переживати цю драму. Поєднатися з „іншими” і з усім людством, знайти у своїй душі силу для цього – такий в основному сенс твору” [2, 84].

Елементи неоромантизму можна побачити і в образі Юліана, у філософії хреста і меча (твір пізнішого етапу творчості Кобилянської „Апостол черні”).

У проаналізованих неоромантичних творах Лесі Українки та Ольги Кобилянської помітні тенденції впливу західноєвропейських літератур, зокрема німецької мистецької традиції. В цілому ж питання взаємин української неоромантичної літератури та інших національних європейських літератур є перспективним для подальших досліджень.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Агеєва В. Поетеса зламу століть: Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. – К.: Либідь, 2001. – 264 с.
2. Демченко І. Особливості поетики Ольги Кобилянської: Монографія. – К.: Твім інтер, 2001. – 208 с.
3. Леся Українка. Драматичні твори. – К.: Дніпро, 1989. – 247 с.
4. Франко І. Листи // Франко І.Я. Збір. творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1986. – Т. 50. – 704 с.

## ПОРІВНЯЛЬНІ СТУДІЇ

ББК 83.3(4Укр)5-8

**Лариса КАНЕВСЬКА,**

*кандидат філологічних наук, науковий співробітник  
відділу видань літературно-наукової спадщини  
Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України*

### **ІВАН ФРАНКО НА СТОРІНКАХ ЧАСОПISУ „SLAVIA ORIENTALIS” (1952–2007)<sup>1</sup>**

*У статті здійснено спробу простежити динаміку інтересу до постаті І. Франка в польському кварталнику „Slavia Orientalis” за понад 55-річну історію його існування. Стверджується потреба створення синтетичної бібліографії польського франкознавства. До статті додано бібліографічний покажчик франкознавчих публікацій у часопису.*

**Ключові слова:** бібліографія, рецепція, польська франкіана, українсько-польські літературні взаємини.

Постать і творчий доробок Івана Франка доволі широко представлені в польському літературознавстві ХХ століття. Цьому фактові посприяло чимало обставин. Зокрема, активна творча присутність самого Франка в польському літературному процесі останніх десятиліть ХІХ ст.: його ініціативна співпраця з польською пресою („Atheneum”, „Głos”, „Kraj”, „Kurjer Lwowski”, „Praca”, „Prawda”, „Przegląd Społeczny” тощо)<sup>2</sup>;

---

<sup>1</sup> Стаття підготовлена завдяки гранту, отриманому від Каси ім. Йозефа М’яновського (Kasa im. Józefa Mianowskiego) й можливості наукового стажування при кафедрі україністики Варшавського університету, за що автор статті висловлює щирю подяку цим інституціям.

<sup>2</sup> Аспект співпраці Франка з польською періодикою досить докладно висвітлено у працях як українських, так і польських учених. Див., зокрема, розвідки: *Возняк М. С.* Співробітництво Франка в „Prawdzie” Свентоховського // *Возняк М. С.* З життя і творчості Івана Франка. – К.: Вид-во АН УРСР, 1955. – С. 96–110; *Вєрвєс Г. Д.* Іван Франко в період співробітництва в газеті „Praca” // *Вєрвєс Г. Д.* Іван Франко і питання українсько-польських літературно-громадських взаємин 70–90-х років ХІХ ст. – К.: Вид-во АН УРСР, 1957. – С. 35–71;

продуктивна діяльність як літературного критика та інтерпретатора художнього доробку провідних польських письменників (Адама Міцкевича, Марії Конопницької, Юліуша Словацького, Болеслава Пруса та ін.)<sup>1</sup>; зрештою, особисті (творчо-ділові й товариські) контакти з чільними постатями польської словесності (Елізою Ожешко, Яном Каспрівичем,

---

*Вервес Г. Д.* Участь Івана Франка у польській пресі 80–90-х років XIX ст. // *Там само.* – С. 103–168; *Мороз М. О.* До питання атрибуції творів І. Франка в газеті „Kurjer Lwowski” // Питання текстології. Іван Франко. – К.: Наук. думка, 1983. – С. 188–216. Першою узагальною польською працею на цю тему була кандидатська дисертація Гражини Паздро „Kultura i literatura ukraińska w publicystyce Iwana Franki na łamach czasopism polskich”, захищена 1975 р. у Варшавському університеті під керівництвом Флоріана Неуважного (зберігається в бібліотеці факультету прикладної лінгвістики Варшавського університету (Biblioteka Wydziału Lingwistyki Stosowanej UW)). Дослідниця опублікувала в польській пресі й низку статей за проблематикою дисертаційного дослідження. Див.: *Паздро Г.* Іван Франко і варшавська преса // Український календар (Варшава). – 1976. – С. 109–113; *Pazdro G.* Motywy i cele współpracy I. Franki z „Kurierem Lwowским” // *Studia z Filologii Rosyjskiej i Słowiańskiej.* – Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1979. – Т. 4: *Literaturoznawstwo.* – S. 115–121; *Pazdro G.* Współpraca Iwana Franki z petersburskim „Krajem” // *Studia Polono-Slavica-Orientalia. Acta litteraria.* – 1980. – [Т.] VI. – S. 185–209; *Pazdro G.* Iwan Franko krytyk i historyk teatru ukraińskiego w Galicji (na materiałach opublikowanych w prasie polskiej) // *Studia z Filologii Rosyjskiej i Słowiańskiej.* – Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1982. – Т. 9: *W kręgu tradycji i współczesności literatur słowiańskich.* – S. 93–103.

<sup>1</sup> На цю тему в українському літературознавстві написано десятки розвідок (див., зокрема: *Іван Франко: Бібліографічний покажчик.* 1956–1984 / Упор. М. О. Мороз. – К.: Наукова думка, 1987. – С. 315–319). Польською мовою було видано окрему монографію (*Kuplowski M.* Iwan Franko jako krytyk literatury polskiej. – Rzeszów: Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Rzeszowie, 1974. – 191 s.), а також упорядковано тематичну хрестоматію (*Franko I.* O literaturze polskiej / Wyboru dokonał i opracował M. Kuplowski. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1979. – 302, [1] s., portr. – (Biblioteka Studiów Literackich / Pod red. H. Markiewicza).).

Болеславом Вислоухом та ін.)<sup>1</sup>. Поряд із об'єктивною зацікавленістю доробком Франка в Польщі, розробці франкознавчої тематики значно прислужилася й наявність серед польських учених таких дослідників-ентузіастів української літератури, як Мар'ян Якубець, Миколай Купльовський, Флоріан Неуважний, Ярослав Грицков'ян, Стефан Козак, Гражина Паздро й ін.

Протягом усього минулого століття на сторінках численних (й нерідко малодоступних нині) польських періодичних видань з'являлися переклади Франкової поезії та окремі статті, присвячені його життю й творчості. Проте зорієнтуватися в цьому масиві розпорошених франкознавчих праць доволі складно, насамперед – через відсутність як в українському, так і в польському літературознавстві синтетичних бібліографічних опрацювань польської франкїани<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Серед останніх публікацій на цю тему див.: *Weretiuk O. Iwan Franko o Janie Kasprowiczu; tł. z ukr. Magdalena Hornung // Przegląd Wschodni. – 1994. – Т. III, z. 3 (11). – S. 561–566; Корнійчук В. Перехресні стежки Івана Франка і Яна Каспровича // Porównanie jako dowód. Polsko-ukraińskie relacje kulturalne, literackie, historyczne 1890–1999 / Red. nauk. Bogusław Bakula; Uniwersytet im. A. Mickiewicza. – Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2001. – S. 136–140. – (Seria: Literaturoznawstwo porównawcze; nr 2).*

<sup>2</sup> Щоправда, деякі вітчизняні бібліографічні покажчики включали окремі опубліковані в Польщі франкознавчі розвідки, однак доробок польського франкознавства вони відбивають лише частково. Так, приміром, уже згадана бібліографічна праця М. Мороза за 1956–1984 рр. (Київ, 1987) охоплює близько 60-ти польських джерел; її хронологічне продовження (*Іван Франко. Бібліографічний покажчик творів і критичної літератури. 1986–1988 / Упор. М. О. Мороз // Іван Франко і світова культура: Матеріали міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.): У 3-х кн. – К.: Наук. думка, 1990. – Кн. 3. – С. 55–89*) – тільки 8 позицій; а найновіший франкознавчий бібліографічний покажчик (*Луцишин О., Мороз М. Сучасне франкознавство (1988–2005): Бібліографічний покажчик видань творів Івана Франка і літератури про нього. – Львів, 2007*) – лише близько 20-ти покликань. На жаль, не рятують справи (проте заслуговують на окрему відзнаку) й бібліографічні напрацювання польських учених. Так, ще на початку 1950-х років бібліографи варшавської Національної бібліотеки підготували покажчик польських

А отже, розмаїта польська рецепція одного з найвидатніших українських майстрів слова й донині залишається для вітчизняних дослідників значною мірою невідомою, принаймні вичерпно осягнутою її вважати однозначно не можна<sup>1</sup>. Та й

---

перекладів, польськомовних творів і критичної літератури про Франка в Польщі – від прижиттєвих видань і до 1953 р. – загалом 1296 позицій (машинопис зберігається в інформаційному відділі Національної бібліотеки у Варшаві). Праця, більшість позицій якої була почерпнута з попередніх бібліографій і не перевірена *de visu*, на жаль, багато в чому повторювала наявні на той час покажчики українського франкознавства. Але вона по-своєму цікава як перша спроба узагальнити польськомовний доробок Франка та рецепцію письменника в Польщі. 57 франкознавчих позицій містить „Bibliografia przekładów i polskiej ukrainistyki literackiej za lata 1945–1985”, що її уклав Ярослав Гришков’ян (Див.: *Studia Polono-Slavica-Orientalia. Acta litteraria.* – 1990. – [Т.] XII. – S. 161–231). На жаль, цінна з погляду франкознавчого бібліографування праця також побудована переважно на підставі вторинних (вочевидь, не завжди перевірених з автопсії) джерел, а тому містить деякі неточності. Найґрунтовніший на сьогодні огляд рецепції Франка в польському літературознавстві, – починаючи від перших прижиттєвих відгуків і завершуючи сучасними інтерпретаціями, – здійснив Флоріан Неуважний у своїй передмові до видання вибраної лірики поета (*Iwan Franko. Wybór poezji / Oprac. Florian Nieuważny.* – Wrocław; Warszawa; Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 2008. – СХСІV, 298 s. – (Biblioteka Narodowa. Nr 257. Seria II).). Польський дослідник не ставив за мету вичерпність бібліографічних згадок (що пояснюється науково-популярним характером видання), а тому в огляді враховано лише вибрані франкознавчі публікації – переважно до 1980-х років). Тож, сприйняття постаті Франка в Польщі за останні десятиліття залишається найуразливішим місцем сучасної бібліографії польського франкознавства.

<sup>1</sup> Прикре свідчення того – низький індекс покликань на польські праці в розвідках багатьох українських франкознавців. Показово, що навіть у деяких найсучасніших статтях, які порушують проблематику польських контекстів Франкової творчості, наявні покликання виключно на монографії понад тридцятилітньої (!) та понад п’ятдесятилітньої (!!!) давності: М. Якубця „Iwan Franko” (Варшава, 1958) та М. Купльовського „Iwan Franko jako krytyk literatury polskiej” (Жешув, 1974).

польські україністи – усе через ту ж недостатню бібліографічну забезпеченість – не набагато краще від своїх українських колег поінформовані про розвиток франкознавства на власних теренах, схильні оцінювати його стан радше скептично, аніж оптимістично.

Тому завдання укласти підсумкову бібліографію польської (та й загалом української та зарубіжної) франкіани задля дальшого поступу франкознавчої науки видається одним із першочергових. Бо не враховуючи доробок наших зарубіжних колег, вітчизняне франкознавство буде приречене тупцювати на місці й вдиратися часом в уже давно відчинені двері. Адже ні для кого не є секретом, що літературна бібліографія, яку сучасні підручники з теорії літератури скромно трактують як допоміжну галузь літературознавства, це – без перебільшення – своєрідні альфа й омега формування нового наукового знання; це – початок і, водночас, підсумок будь-якого наукового дослідження. Наскільки його висновки будуть повними, вірогідними й своєчасними, значною мірою залежить саме від бібліографії. Звичайно, зарубіжні публікації – навіть узяті у своїй сукупності – навряд чи кількісно перевершать те, що виходило й виходить про Франка в Україні. Та все ж вони обіцяють істотно розширити джерельну базу франкознавства й збагатити наші уявлення про деякі малодосліджені в Україні аспекти творчості митця. Пропонована стаття має наблизити бодай на крок до цієї мети.

Квартальникові „*Slavia Orientalis*” (у 1952–1956 рр. виходив під назвою „*Kwartalnik Instytutu Polsko-Radzieckiego*”) справедливо належить одне із чільних місць у презентації Франкової творчості в Польщі. Часопис, вік якого налічує понад 55 років, є одним із найдавніших і найавторитетніших у світі славістичних періодичних видань. Серед уміщених у ньому матеріалів – статті, літературно-критичні рецензії й огляди, бібліографічні опрацювання, зосереджені довкола проблем східнослов'янських лінгвістики, літературознавства й фольклористики. Невипадково один з авторів і секретарів журналу – Зигмунт Збировський – назвав його „візитівк[ою] східнослов'янських досліджень у Польщі” [5; 3]. Точніше було б назвати кварталник „візитівкою польської русистики”, адже саме їй належали панівні позиції як на сторінках часопису, так і



загалом у польському слов'язознавстві, що цілком закономірно з огляду на тривалі заохочення розвитку дисципліни за часів ПНР і – за інерцією – пізніше. Проте не останню роль відіграв польський журнал і для піднесення на вищий щабель літературознавчої україністики. Зокрема, за кількістю опублікованих на його сторінках франкознавчих матеріалів протягом усієї історії існування журналу його сміливо можна назвати лідером серед інших славістичних видань й поставити в один ряд із такими суто українознавчими (щоправда, значно „молодшими”) польськими часописами, як „*Biuletyn Ukrainoznawczy*”, „*Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze*” тощо.

У різний час головними редакторами квартальника були: Самуель Фішман, Мар'ян Якубець, Антоніна Обрембська-Яблонська, Базилі Бялокозович та Луціан Суханек. До 1992 р. часопис виходив у Варшаві, од 1993 р. видавався у Кракові, а од 2008 р. – знов у Варшаві, стало залишаючись виданням Комітету слов'язознавства Польської академії наук. Серед численних публікацій „*Slavii Orientalis*” допомагають зорієнтуватися бібліографічні покажчики до нього, укладені його співробітниками й уміщені на сторінках самого квартальника. Перший із них – за 1952–1986 роки – уклав Зигмунт Збировський [2] упорядником другого, що охоплює наступні 8 років (1987–1994), виступив Анджей Дудек [3]. Значно полегшуючи пошук статей на різні теми, покажчики, на жаль, через брак анотацій не надають вичерпного уявлення про всі вміщені в ньому франкознавчі матеріали. Таке уявлення може дати лише наскрізне опрацювання квартальника – від номера до номера.

Уперше ім'я Івана Франка на сторінках часопису „*Slavia Orientalis*” з'явилося 1953 року й відтоді раз у раз зринало у зв'язку з розглядом найрізноманітніших проблем та постатей українського літературного процесу останньої третини ХІХ – початку ХХ ст.

Першою ґрунтовною статтею на франкознавчу тематику в журналі, який тоді ще мав назву „*Kwartalnik Instytutu Polsko-Radzieckiego*”, була розвідка Я. Козловського „Іван Франко й польський робітничий рух у Галичині 1870–1880-х років” (див. поз. № 2 додатку). Проблематиці зв'язків Франка з польськими

робітничими колами та співпраці зі львівською пресою XIX ст. (зокрема, „Przeglądem Społecznym”, „Kurierem Lwowskim”, „Ruchem Literackim”, „Przyjacielem Ludu”) було присвячено й дві статті К. Дуніна-Вонсовича: „Публіцистика Івана Франка в народницькій пресі Галичини” (відповідно поз. № 3) та „Участь Івана Франка в польському народному русі в Галичині” (поз. № 6).

Справді знаковою для польського франкознавства подією став вихід 1-го номеру часопису за 1958 р. У ньому було зібрано матеріали присвяченої Іванові Франкові ювілейної сесії у Варшаві, що її у квітні 1957 р. організували Комітет слов'янознавства ПАН спільно з Польсько-радянським інститутом. За словами польського українця Флоріана Неуважного, саме ця сесія дала початок польському франкознавству [4; CLXXIV]. Окрім того, вона вперше показала велике розмаїття підходів до Франкової спадщини, про що свідчить тематика опублікованих у „Slavii Orientalis” статей: „Іван Франко як перекладач Міцкевича” Е. Анчевської (поз. № 5); „Роль і значення Івана Франка в історії польсько-українських літературних взаємин” Г. Вервеса (поз. № 11); „Внесок Івана Франка в польську етнографію” Е. Карвота (поз. № 8); „Значення Івана Франка для слов'янських літератур” Є. Кирилюка (поз. № 9); „З неопублікованого листування Івана Франка з Адамом Вісліцьким” С. Маковського та Т. Шишка (поз. № 10); „Про програму досліджень творчості Івана Франка” М. Якубця (поз. № 7).

Через брак місця не зупинятимемося на кожній із цих статей, хоч вони на те заслуговують. Відзначимо лише, що для подальшого розвитку франкознавчої науки в Польщі, найціннішою серед них, напевне, була остання. Її автор – визначний польський славіст М. Якубець, за словами Ф. Неуважного, відіграв „...ключову роль у засадничому обґрунтуванні наших обов'язків щодо Франка”, „...представив багато дослідницьких тем, що стосуються зв'язків великого Українця з польською літературою і культурою” [4; CLXXIV].

Численні публікації післяювілейного періоду справді викликали інтерес до постаті Франка-письменника й ученого,

стимулювали розвиток польського франкознавства в наступні десятиліття. Зокрема, й на сторінках „Slavii Orientalis”, де, як можемо переконатися, домінує окреслена проблематика. Проте не тільки українсько-польські культурні та літературні зв’язки були предметом розгляду авторів видання. Уже наступна публікація самого М. Якубця „Іван Франко і Ватрослав Ягич” (поз. № 13) стосувалася творчих взаємин двох видатних славістів. Питання українсько-німецьких літературних зв’язків порушив також у своїй публікації „Оригінальна німецька літературна творчість Івана Франка” М. Цесля (поз. № 20).

У 1960-х рр. з франкознавчими публікаціями в „Slavii Orientalis” настало певне затишшя. Але вже в наступне десятиліття на сторінках кварталника починають з’являтися статті польського франкознавця М. Купльовського, в яких знову переважає польсько-українська проблематика та рецепційно-оцінкові аспекти. Назви говорять самі за себе: „Франко і Каспрович” (поз. № 19); „Іван Франко про творчість Марії Конопницької” (поз. № 21). Наприкінці 1980-х рр. з’явилася ще одна його франкознавча публікація – „Слов’янські древності в інтерпретації Івана Франка” (поз. № 26).

На жаль, тривалий час на підходах до творчого доробку Франка позначалася ідеологічна упередженість кварталника, зумовлена, вочевидь, його підпорядкуванням Комітету слов’янознавства ПАН. Так, показовим видається, зокрема, висновок І. Денисюка, зроблений, щоправда, на підставі аналізу монографії М. Купльовського 1974 р., окремі розділи якої публікувалися й на сторінках „Slavii Orientalis”: „...його (тобто, М. Купльовського. – *Л. К.*) концепція Франка-критика та кардинальних проблем українсько-польських відносин суттєво не відрізняється від положень радянського літературознавства” [1; 107].

До початку 1980-х років відносяться ще дві розвідки дослідників польсько-українських взаємин – Теоктиста Пачовського [„Мар’ян Якубець – дослідник життя і творчості Івана Франка” (поз. № 24)], присвячена доробку польського україніста, що його монографія „Іван Франко” (Варшава, 1958) була першою виданою в ПНР популярною монографічною

франкознавчою працею. А також стаття українського полоніста Г. Вервеса – „Слов’янські літератури й Захід у революційно-демократичній концепції Т. Шевченка й І. Франка (До постановки питання)” (поз. № 23).

Помітно поменшало франкознавчих публікацій на сторінках „Slavii Orientalis” у 1990-х рр. Серед спеціально присвячених Франкові тут, власне, знаходимо тільки рецензію Володимира Вільчинського на перше видання (Київ, 1993) книжки О. С. Забужко „Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період” (поз. № 29).

Натомість у ці роки з’являються статті, в яких *франкознавчі питання не становлять головного предмету досліджень, а порушуються принагідно*. Так, Франковій рецепції творчості С. Пшибишевського присвячено декілька сторінок в огляді Надії Гергало „З історії російсько-українських зв’язків Станіслава Пшибишевського” (поз. № 31). Про оцінку Франком праць М. Возняка та вплив Франка на його історико-літературну діяльність йдеться в розвідці Любомира Пушака „До проблеми пошуків наукового синтезу історії української літератури (Михайло Возняк)” (поз. № 30). А Володимир Вільчинський у статті „Часопис „Літературно-науковий вістник” у 1898–1906 роках і українська національна ідея” (поз. № 28) висвітлює принагідно деякі аспекти редакторської діяльності Франка у згаданому журналі.

Другою половиною 2007 р. датується одна з найостанніших натепер публікацій на сторінках часопису – розвідка Ярослави Конєвої „Концепт жіночої долі у фольклористичній теорії Івана Франка” (поз. № 32).

Окремо варто згадати про вміщені на сторінках *квартальника рецензії на праці, присвячені творчості й суспільно-політичній діяльності І. Франка*. Найпершою з них була рецензія М. Якубця під назвою „Іван Франко – український поет і революціонер” на однойменну монографію словацького україніста Мікулаша Неврлого, що вийшла 1952 р. у Празі (поз. № 1).

Працю Ельжбети Горнової „Український поступовий табір і його співпраця з польськими лівими силами в Галичині.

1876–1895” (Вроцлав, 1968) відзначив у своєму відгуку К. Дунін-Вонсович. Рецензент, зокрема, наголосив на окремих моментах політичної та публіцистичної діяльності Франка на ниві українсько-польської співпраці, висвітлених у згаданій монографії (поз. № 18).

За три роки по виході ґрунтовної праці М. Купльовського „Іван Франко як критик польської літератури” (Жешув, 1974) у розділі рецензій з’явився польський відгук на неї, який належав перу Ельжбети Вишневської (поз. № 22). Цікаво, що українська рецензія на це ж видання, автором якої був І. Денисюк, була опублікована майже одночасно з польською – того ж 1977 р. [Див.: 1].

Осібну групу рецензій журналу „Slavia Orientalis” становлять *відгуки на видання, які з’являлися в УРСР*. Зокрема, увагу польських рецензентів (М. Якубця, С. Козака, Е. Вишневську, А. Середницького) привернули такі монографії і збірники (у хронологічному порядку): Іван Франко. Статті і матеріали. – Зб. восьмий. – Львів, 1960 (поз. № 14); І. Журавська. Іван Франко і зарубіжні літератури. – Київ, 1961 (поз. № 16); Іван Франко. Бібліографія творів 1874–1964 / Склав М. Мороз. – Київ, 1966 (поз. № 17); І. І. Басс, А. А. Каспрук. Іван Франко. Життєвий і творчий шлях. – Київ, 1983 (поз. № 25); Г. Вервес. Польська література і Україна. Літературно-критичні нариси. – Київ, 1985 (поз. № 27). Автор останньої – А. Середницький – прорецензував, зокрема, вміщені у книзі українського вченого нариси про Франка („Іван Франко: Спроба синтезу”, „Франкова Беатріче”).

До цих же матеріалів можна долучити й *інформаційну замітку* М. Якубця „Загальна сесія Академії наук УРСР, присвячена сотій річниці з дня народження Івана Франка (1856–1956)” (поз. № 4). Автор ставить до відома польську громадськість про заходи з ушанування пам’яті письменника, які відбулися з нагоди 100-річчя з дня його народження в Києві та Львові. На сторінках „Slavii Orientalis” є багато інших, дрібніших згадок про постать і творчість автора „Мойсея”. Найчастіше зринали вони у зв’язку з обговоренням уміщених в

рецензованих українських працях франкознавчих матеріалів або покликаннями на багатий науковий доробок Франка-вченого.

З огляду на сказане запрошується висновок про вагомий внесок часопису „*Slavia Orientalis*” у наукове вивчення й популяризацію спадщини Івана Франка в Польщі. На його сторінках з’явилося понад 30 публікацій, що прямо чи опосередковано стосуються особи й творчості українського письменника. Більшість із них опубліковано польською мовою й належить перу польських дослідників-україністів (М. Якубця, К. Дуніна-Вонсовича, М. Купльовського, Е. Вишневської, С. Козака та ін.). Певне поштовхування внесла в нього й участь українських дослідників (Г. Вєрвеса, Є. Кирилюка, Т. Пачовського та ін.), що засвідчило тісну співпрацю польських і українських науковців.

Порушена у статті проблема є частиною ширшої, багатограннішої теми – проблеми сприйняття творчості І. Франка в Польщі загалом. Не вичерпають її цілком і мандрівки сторінками інших польських славістичних або україністичних часописів („*Biuletyn Ukrainoznawczy*”, „*Studia Polono-Slavica-Orientalia*”, „*Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze*”, українськомовних видань „Наше слово”, „Наша культура”, „Український календар”). Проте такі екскурси обіцяють збагатити наше уявлення про обшир франкознавчих зацікавлень зарубіжних науковців, а також служитимуть путівником по джерелах сучасного зарубіжного франкознавства, підґрунтям для подальших досліджень багатої спадщини Франка.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Денисюк І. Грунтовне дослідження про Франка-критика польської літератури [Kuplowski M. Iwan Franko jako krytyk literatury polskiej. Rzeszów, 1974] [Рецензія] // Укр. літературознавство. – 1977. – Вип. 28. – С. 106–111.

2. Bibliografia „*Slavii Orientalis*” za lata 1952–1986 / Oprac. Zygmunt Zbyrowski // *Slavia Orientalis*. – 1987. – R. XXXVI. – № 1–2. – S. 63–189.

3. Bibliografia zawartości kwartalnika „Slavia orientalis” w latach 1987–1994 w układzie alfabetyczno-działowym / Oprac. Andrzej Dudek // *Slavia Orientalis*. – 1994. – R. XLIII. – № 4. – S. 581–613.

4. Franko I. Wybór poezji / Oprac. Florian Nieuważny. – Wrocław; Warszawa; Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 2008. – CXCIV, 298 s. – (Biblioteka Narodowa. Nr 257. Seria II).

5. Zbyrowski Z. Wizytówka badań wschodniosłowiańskich w Polsce // *Slavia Orientalis*. – 1987. – R. XXXVI. – № 1–2. – S. 3–62.

## ДОДАТОК

### **Матеріали до бібліографії публікацій про Івана Франка, уміщених у кварталнику „Slavia Orientalis” (1952–2007)**

#### **1953**

1. Jakóbiec, Marian. Iwan Franko – ukraiński poeta i rewolucjonista (M. Nevrlý, Ivan Franko, ukrajinský básnik revolucionář. K 35 vyroci jeho umrti 1916–1951. Života dílo, Praha 1952) [Rec.] // *Kwartalnik Instytutu Polsko-Radzieckiego*. – 1953. – Nr 4. – S. 160–164.

#### **1954**

2. Kozłowski, J. Iwan Franko a polski ruch robotniczy w Galicji w latach 70–80-ch wieku XIX // *Kwartalnik Instytutu Polsko-Radzieckiego*. – 1954. – Nr 1. – S. 93–108. [з фотогр.]

#### **1955**

3. Dunin-Wąsowicz, Krzysztof. Publicystyka Iwana Franki w prasie ruchu ludowego w Galicji // *Kwartalnik Instytutu Polsko-Radzieckiego*. – 1955. – Nr 1–2. – S. 232–257.

#### **1956**

4. Jakóbiec, Marian. Sesja ogólna Akademii Nauk USRR poświęcona setnej rocznicy urodzin Iwana Franki (1856–1956) // *Kwartalnik Instytutu Polsko-Radzieckiego*. – 1956. – Nr 3–4. – S. 360–361.

#### **1958**

5. Anczewska, Elżbieta. Iwan Franko jako tłumacz Mickiewicza // *Slavia Orientalis*. – 1958. – R. VII. – Nr 1. – S. 85–109.

6. Dunin-Wąsowicz, Krzysztof. Udział Iwana Franki w polskim ruchu ludowym w Galicji // *Slavia Orientalis*. – 1958. – R. VII. – Nr 1. – S. 70–84.

7. Jakóbiec, Marian. O programie badań twórczości Iwana Franki // *Slavia Orientalis*. – 1958. – R. VII. – Nr 1. – S. 3–22.

8. Karwot, Edward. Wkład Iwana Franki do etnografii polskiej // *Slavia Orientalis*. – 1958. – R. VII. – Nr 1. – S. 110–120.

9. Kyryluk, Jewhen. Znaczenie Iwana Franki dla literatur słowiańskich // *Slavia Orientalis*. – 1958. – R. VII. – Nr 1. – S. 23–40.

10. Makowski, Stanisław. Szyszko, Tadeusz. Z nie opublikowanej korespondencji Iwana Franki z Adamem Wiślickim // *Slavia Orientalis*. – 1958. – R. VII. – Nr 1. – S. 121–129. [із текстами листів од 1884 р.: с. 124–128]

11. Werwes, Hryhorij. Rola i znaczenie Iwana Franki w dziejach polsko-ukraińskich stosunków literackich // *Slavia Orientalis*. – 1958. – R. VII. – Nr 1. – S. 41–61.

12. Zwoliński, Przemysław. Iwan Franko jako językoznawca // *Slavia Orientalis*. – 1958. – R. VII. – Nr 1. – S. 62–69.

#### 1959

13. Jakóbiec, Marian. Iwan Franko i Vatroslav Jagić // *Slavia Orientalis*. – 1959. – R. VIII. – Nr 2–3. – S. 67–90. [вміщено 11 листів І. Франка до В. Ягіча з 1900–1915 pp.]

#### 1961

14. J[akóbiec], M[arian]. Іван Франко. Статті і матеріали. Збірник восьмий, Львів 1960 [Rec.] // *Slavia Orientalis*. – 1961. – R. X. – Nr 2. – S. 277.

15. J[akóbiec], M[arian]. О. І. Дей. Українська революційно-демократична журналістика. Проблема виникнення і становлення, Київ 1959 [Rec.] // *Slavia Orientalis*. – 1961. – R. X. – Nr 2. – S. 276. [Переважно про роль Франка у становленні української журналістики].

#### 1963

16. Jak[óbiec], M[arian]. І. Журавська, Іван Франко і зарубіжні літератури, Київ 1961 [Rec.] // *Slavia Orientalis*. – 1963. – R. XII. – Nr 1. – S. 116–117.

#### 1970

17. Kozak, Stefan. Іван Франко. Бібліографія творів 1874–1964. Склав Мирослав Мороз, Київ 1966 [Rec.] // *Slavia Orientalis*. – 1970. – R. XIX. – Nr 4. – S. 418–420.

#### 1971

18. Dunin-Wąsowicz, Krzysztof. Hornowa Elżbieta. Український обóz postępowy і його współpraca z polską lewicą społeczną w Galicji 1876–1895, Wrocław 1968 [Rec.] // *Slavia Orientalis*. – 1971. – R. XX. – Nr 2. – S. 194–196.

#### 1974

19. Kuplowski, Mikołaj. Franko і Kasproicz // *Slavia Orientalis*. – 1974. – R. XXIII. – Nr 2. – S. 189–201.



### 1976

20. Cieśla, Michał. Niemiecka oryginalna twórczość literacka Iwana Franki // *Slavia Orientalis*. – 1976. – R. XXV. – Nr 3. – S. 333–342.

21. Kuplowski, Mikołaj. Iwan Franko o twórczości Marii Konopnickiej // *Slavia Orientalis*. – 1976. – R. XXV. – Nr 4. – S. 473–481.

### 1977

22. Wiśniewska, Elżbieta. Mikołaj Kuplowski, Iwan Franko jako krytyk literatury polskiej, Rzeszów 1974 [Rec.] // *Slavia Orientalis*. – 1977. – R. XXVI. – Nr 4. – S. 494–496.

### 1980

23. Вєрвєс, Грїгорїй. Славянские культуры и Запад в революционно-демократической концепции Т. Шевченко и И. Франко (К постановке вопроса) // *Slavia Orientalis*. – 1980. – R. XXIX. – Nr 4. – S. 511–514.

24. Пачовський, Теокист. Мар'ян Якубець – дослідник життя і творчості Івана Франка // *Slavia Orientalis*. – 1980. – R. XXIX. – Nr 3. – S. 311–317.

### 1986

25. Wiśniewska, Elżbieta. I. I. Басс, А. А. Каспрук, Іван Франко, Життєвий і творчий шлях. „Наукова думка”, Київ, 1983 [Rec.] // *Slavia Orientalis*. – 1986. – R. XXXV. – Nr 3. – S. 483–486.

### 1987

26. Kuplowski, Mikołaj. Starożytności słowiańskie w interpretacji Iwana Franki // *Slavia Orientalis*. – 1987. – R. XXXVI. – № 3–4. – S. 269–284.

### 1988

27. Serednicki, Antoni. Г. Вєрвєс. Польська література і Україна. Літературно-критичні нариси, Київ 1985 [Rec.] // *Slavia Orientalis*. – 1988. – R. XXXVII. – № 4. – С. 621–623.

### 1993

28. Wilczyński, Włodzimierz. Czasopismo „Літературно-науковий вістник” w latach 1898–1906 a ukraińska idea narodowa // *Slavia Orientalis*. – 1993. – R. XLII. – Nr 4. – S. 547–558. (Резюме рос. м.: с. 558).

### 1994

29. Wilczyński, Włodzimierz. О. С. Забужко. Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період, Київ 1993 [Rec.] // *Slavia Orientalis*. – 1994. – R. XLIII. – № 1. – S. 123–124.

### 1996

30. Puszak, Lubomir. До проблеми пошуків наукового синтезу історії української літератури (Михайло Возняк) // *Slavia Orientalis*. – 1996. – R. XLV. – Nr 1. – S. 75–87. (Резюме пол. м.: с. 87). [Про оцінку

1998

31. Гергало Надежда. Из истории русско-украинских связей Станислава Пшибышевского // *Slavia Orientalis*. – 1998. – R. XLVII. – № 2. – С. 217–229. (Резюме пол. м.: с. 229). [Про Франкову рецепцію творчості С. Пшибишевського, зокрема, на с. 223–225].

2007

32. Kopiewa, Jarosława. Концепт жіночої долі у фольклористичній теорії Івана Франка // *Slavia Orientalis*. – 2007. – R. LVI. – № 3. – S. 399–404. (Резюме англ. м.: с. 404).

**ББК 83.3(4Пол)**

**Неля ЛИСЕНКО,**

*доцент кафедри української філології  
Макіївського економіко-гуманітарного інституту*

## **ДВІЙНИЦТВО ЯК ОБРАЗОТВОРЧИЙ ЗАСІБ У ТВОРЧОСТІ КУРТА ТУХОЛЬСЬКОГО**

*У статті розглядається мотив двійництва, маски у художньому світі ліричних творів німецького поета, прозаїка, публіциста Курта Тухольського.*

**Ключові слова:** *двійництво, маска, загадка, художній світ.*

Відомий німецький поет, прозаїк, публіцист Курт Тухольський (1890–1935) ще мало відомий українському читачеві, хоча у 2005 році в Україні вийшла книга, присвячена вивченню творчості митця [2]. У своїй журналістській практиці, у політичних статтях Тухольський-публіцист часто дуже чітко, ясно і відкрито проголошує свої ідеї, прагнучи доступно донести їх до найширшого кола читачів. У художній практиці спостерігаємо тяжіння до протилежного: автор намагається глибинне, не поверхове смислове значення зумисне приховати, щоб дати можливість читачеві самому дійти до суті, "розгадавши" загадки автора. Цій меті слугують такі прийоми,

як натяки на якісь ідеї чи образи, на реальні події чи реальних осіб. Приховані форми вираження індивідуально-авторського світогляду можуть виявитися і в окремій репліці, сцені, у пародії, парафразі, ремінісценції. Читачеві може "загадуватися" фабула, елементи сюжету. Розгадки можуть потребувати образи героїв, символічні чи алегоричні образи. Тухольському притаманна своєрідна гра зі словом, його смисловими відтінками.

Загальновідомі псевдоніми К. Тухольського. У передвоєнні роки у газеті "Шаубюне" Тухольський публікувався під псевдонімами Каспер Хаузер, Ігнац Вробель, Теобальд Тігер, Петер Пантер, а також іноді під власним іменем. Своєрідна містифікація читача, коли автор приховує своє "я" за псевдонімами-масками, давала письменникові можливість з'являтися перед читачем у певному чітко окресленому амплуа. Авторське "я" через маски-псевдоніми своєрідно трансформується. Так, під маскою-псевдонімом Теобальд Тігер читач бачить тонкого знавця літератури, літературного критика і поета, статті і вірші якого свідчили про неабияку літературно-критичну обдарованість, точність і влучність оцінки. На відміну від серйозного Теобальда Тігера, Петер Пантер ставив перед собою завдання звеселити читача. Іскрометні гумористичні оцінки, яскраві фейлетони давали можливість К. Тухольському реалізувати себе і в іншій іпостасі – письменника-гумориста. Спеціалізацією Ігнаца Врубеля була чиста публіцистика – натхненна, полум'яна.

Найцікавішою видається авторська маска-псевдонім Каспер Хаузер, яка з'явилася пізніше за інші. Під цим іменем Курт Тухольський писав філософські есе, в яких підкреслено вільно, часто парадоксально, тлумачив життєві поняття, викладаючи їх із суб'єктивної точки зору неупередженої людини, свідомість якої по-симпліцисимумськи чиста й незаймана. Вибір псевдоніма Каспер Хаузер не випадковий, оскільки таке ім'я мала конкретна історична особа, дитинство і юність якої пройшли в ув'язненні. І коли вже дорослим Каспер Хаузер вийшов на свободу, він давав дивні оцінки явищам навколишньої дійсності і не міг осягнути законів, які керували суспільним життям.

Як бачимо, літературні іпостасі Курта Тухольського настільки різні (це відбилося і в стильовій манері), що читач навіть і не підозрював, що за різними іменами стоїть одне авторське "я". З часом псевдоніми-літературні іпостасі К. Тухольського, які він називав п'ятьма пальцями однієї руки, втратили свою сувору спеціалізацію, але, за словами самого письменника, "кожен... мав свою долю... Кожен робив своє".

Варто підкреслити, що маски-псевдоніми Тухольського ні в якій мірі не є наслідком чи результатом розщепленості свідомості. Тут йдеться про різноликість творчого "я". За різними масками як автора, так і героїв криється задане уявлення про єдність різних іпостасей їх носія. Сприйняті системно, маски розкривають складну природу авторського "я" як особистості. Діалектика загаданих масок не є самоціллю Тухольського. Просто через них він виявляє себе в певному ряді аспектів: сутність авторського "я" визначається, виходячи з діалектики Гегеля, як необхідність "я" "зібратися" в самому собі.

Містифікація Тухольського-автора виявляється також через "приховування" або перевтілення в якогось певного героя, з яким він солідаризується. Часто Тухольський використовує прийом комічного зниження або возвеличення.

Щодо методу маски, то можна констатувати, що він бере початок ще у фольклорі. Дослідник фольклору К. Давлетов, характеризуючи образність цієї системи, писав: "Сама можливість варіювання фольклорного образу показує, що він являє собою „образ-маску”. Іван-царевич, Іван – селянський син, Іван-дурак – кожний із цих образів являє собою тільки трансформацію єдиного казкового образу, поставленого в різні умови... У фольклорі це не різні образи, а різні полюси єдиного навіть не образу, а швидше художнього процесу, єдиної художньої форми, єдиної „маски” [1, 354-355].

Зазначимо принагідно, що маску не варто вважати нижчою формою художнього узагальнення. Хоча образ-маска є достатньо конкретним, хоча зовнішня і психологічна деталізація в ньому часто не досягає ступеню індивідуальної конкретизації, все ж умовність маски не можна протиставляти реалізму завдання. Маска і не претендує на створення і розкриття людського образу у всій його повноті, це, імовірноше,

уособлення однієї риси чи ознаки (соціальної, етичної), а не втілення цілісного характеру. Маска не повинна мати множинних різнорідних ознак, а тому головна ознака, за якою вона створена, завжди одна. Якщо таку головну ознаку вибрано довільно, якщо вона є випадковою відносно концепції особи, то маска стає формалістичною. Курт Тухольський зміг у головній образотворчій ознаці маски вмістити, „зашифрувати” саму сутність явища. І тому його образи-маски є ідейно й естетично повноцінними. Імовірно, це пов'язано з тим, що маски героїв Тухольського завжди виправдані агітаційною установкою, служінням ідеї.

Творчості К. Тухольського притаманна містифікація читача, "загадування" окремих образів, елементів сюжету. Письменник орієнтується на читача, який прийме умови його гри, буде "розгадувати" маски, алюзії, натяки із сатиричних творів, вступивши у діалогічне спілкування-гру. Автор вільний у межах заданої ним ігрової ситуації, а читач йде за ним і правилами його гри, які виявляються конструктивними. Така гра в літературі має давню традицію.

Звичайно, під поняттям гри ми маємо на увазі його до-постмодерністське наповнення. Гра у постмодернізмі постає як самодостатнє явище, що повністю залучає учасників. Вона носить деконструктивний характер і виявляється некерованою автором, але позиція автора є принципово ігровою.

Загадка виявлена, наприклад, у вірші "Тільки", який вже на рівні заголовка заявляє зашифрованість змісту. Твір "Тільки" слід кваліфікувати як міський романс у жіночому виконанні.

*ТІЛЬКИ*

*Це співає жінка*

*В такті 3/4*

*Інколи на балах і святах*

*До зали входить приятний чоловік,*

*За духом і культурою із кращих...*

*І заходить ся коло жіноч.*

*Але за кілька хвилин*

*Усе розбивається, як скло, –*

*Від духу немає й сліду,*

*Нічого не залишається від культури:*

*Тільки – тільки – це.  
Знаменитість – це не заперечення  
чоловіків, що є у фільмах.  
Нещодавно я трохи підняла полотняний екран,  
Я хотіла побачити одного чоловіка ближче.  
Ах, це було розчаруванням:  
У мене виникла холодна ненависть –  
Від сердечності не залишилося й сліду,  
Тільки карикатура...  
І тільки – тільки – це.  
Я взяла чай і пиріг.  
У Берліні, у Фрондау, і там, і тут.  
Ну, подумала я, спробуй-но  
Потоваришувати з чоловіком задля спорту.  
Він розбиває власне тренування –  
На кого тільки можна покластися?  
Від розважливості не залишається й сліду,  
Кожний – городянин чи селянин —  
Уночі розумний чоловік.  
Але яка іронія –  
Гра-ля-ля –  
Усі люди живуть завтра так само,  
Як і сьогодні.  
(Переклад тут і далі Ганни Хіменко)*

Перед нами у творі постає чоловік у сприйнятті жінки. На перший погляд, він "приятний чоловік, за духом і культурою із кращик". Але у взаєминах з жінками "усе розбивається, як скло": "від духу немає й сліду, нічого не залишається від культури..." – дух і культура були лише маскою. Відомий актор з фільму, якщо підняти полотняний екран, виявляється чоловіком, у якого "від сердечності не залишилося й сліду". "Підняла полотняний екран" – вдалий, влучний і вмотивований образ-метафора: по той бік екрану, поза кулісами чоловік без ролі, без маски – це "розчарування", "карикатура".

І чоловік, з яким товаришує жінка, теж не виправдовує сподівань ("І на кого тільки можна покластися?"): "від розважливості не залишається й сліду".

Що ж залишається у чоловіка замість духу, розважливості, культури, сердечності? "Тільки – тільки – це". Двічі рефреном повторюються наведені слова. У свідомості читача-реципієнта постає питання : "Що саме – "це"? Розширеним пошуком відповіді стає сам твір, а осягнення розуміння сутності "цього" водночас є осягненням концепції твору, його змістовного центру та ідеї. Пошуки відповіді на питання: що значить "тільки – тільки – це" стають для читача підкреслено концептуальними.

У тексті можна відшукати окремі підказки: "це" притаманне кожному чоловіку, чи він "городянин, чи селянин"; "це" притаманне йому всюди ("у Берліні, у Фрондау, і там, і тут") і завжди ("Усі люди живуть завтра так само, як і сьогодні").

Таким чином, маскуванню, недомовленість, замовчування як складові загадки структурно виражені у творі Тухольського "Тільки". Таємниче, загадкове "тільки – тільки – це" так до кінця і не розшифровується: відгадка залишається за читачем, і в цьому – неповторність і непересічність вірша. "Тільки – тільки – це" характеризує німецького чоловіка з негативною боку, і якщо "це" у Маяковського в поемі „Про це” високе, сакралізоване, то у Тухольського – профанічно-знижене, те, що чоловік "маскує" під почуттям любові. Прийом приховування сутності, ефект "подвійного" існування у двох світах – реальному і вимірному – декларовано виявляється у вірші "Приватне кіно". Герої цього вірша іноді самі режисують у своїй свідомості, у мріях ситуації, вивільняючи свою внутрішню агресію і низькі інстинкти. Так твориться приватне (особисте) кіно, в якому герой може бути тим, ким хоче. Подаємо вказаний вірш повністю.

### *ПРИВАТНЕ КІНО*

*Для Еміля Яннінгса*

*У багатьох агентах фірми ховається персидський шах,*

*Який відпочиває і зачаровує. Та іноді в бюро,*

*Коли поруч сонно тріскотять друкарські машинки,*

*Відразу після їжі... перед очима постає сон-мрія*

*І дихає.*

*Він тричі тихо*

*Плескає в долоні. З'являється Ібрагім*

*І, схрещуючи ноги, мовчки вклоняється.*

"Дівчатка!" – говорить аге... шах.  
І дріботять ногами семеро дівчат  
Навколо нього, молоді, стрункі, змащені маслом,  
І серед них одна огрядна, як повний мішок.  
Шах потопає у жіночих тілах, у їх грудях, які його  
пестять,

Він про все забуває, червоніє, у сім разів сильніше  
відчуває себе чоловіком...  
Прокидайся, свідомосте! Мозок прокидається.  
І уся гидота, про яку він читав.  
І про яку мріяв, виходить із агента-шаха.  
Він дивиться, він плямкає, він пробує на смак, він  
відчуває... "Фатима! Сулема! А, це ти..." "

Його навпіл  
розриває дзвінок, що різко деренчить.  
Шах зникає. Агент:  
"Пан Лютцов сім тисяч сімсот три  
Біля апарата. Знижка? Як завжди!  
Ну, у нашого доктора Фрейтеля особисто..." "  
У багатьох службовцях живе Чингізхан,  
який відпочиває і зачаровує.  
Але іноді, коли  
Вередливий шеф мучає підлеглого,  
Доки в ньому не підніметься жовч, доки він не розсердиться  
І не розгнівається – тоді у ньому прокидається  
Дикий озброєний монгол. Він кидається на шефа,  
Свистить своїм людям. І вони хапають  
Пана директора, зв'язують його за допомогою лассо  
І кидають на своїх коней,  
Але ні: його прив'язують до сідла,  
І він може бігти. Біжи! Ти повинен бігти!  
Ти, собако! Свистить батіг. Шеф стогне  
Тоді вершники кидають його на землю  
І ріжуть його... Ні: вони колють його...  
Ні: вони підсмажують його на вогні  
І сиплять сіль, гірчицю і перець на рани.  
І Чингізхан



*гладить свою шовкову бороду і посміхається: "Ну, пане Цашке?.. "*

*І доки впійманий звивається на підлозі,  
Чингізхан хапає наповнений срібний кубок  
І робить великий ковток...  
"Старий зателефонував!"*

*"Ви! Ви можете подати мені  
Вашу таблицю з процентами?"*

*"Так, звичайно, пане директоре!  
Обов'язково, пане директоре Цашке!  
До завтрашнього ранку, пане директоре!  
Само собою зрозуміло, пане директоре!"  
І так деякі фільми відбуваються у глибокій темряві.  
Приватне кіно. Режисер завжди перемагає майстерність.  
Ти смієшся, Лотхен. І я охоче хочу знати:  
Що ти думаєш цієї миті?  
Ти робиш так багато фільмів із речей.  
І це роблять вони всі. Хай вони їх спокійно знімають.  
Бо інший не говорить так, як Гетц фон Берліхінген:  
Те, що він думає, можна, на щастя, не побачити.*

Ситуація у вірші виявляється дивно перевернутою: як бачимо, саме у вимріяному і зрежисованому фільмі герої презентують свою потаємну сутність і є "справжніми", а у повсякденному житті грають ролі. Принижені, непомітні службовці з їх сірою буденщиною у власних фільмах переживають незрівнянно яскравіше і цікавіше життя – з екзотикою, пригодами, переносом подій у часі і просторі. Але з сумом можна констатувати: справжнє обличчя героїв – шаха і дикого монгола, явлене у приватному кіно, видається непривабливим і навіть огидним. Німецька дійсність передвоєнних часів спричинила появу подвійної моралі, фальшивих масок, розриву між наявним і бажаним.

І таке приватне кіно "роблять вони всі". Навіть коли сміється Лотхен, це не значить, що в цей момент вона не думає про щось інше, бо кожен грає свою роль. Останні рядки вірша

звучать сумно: "... інший не говорить так, як Гетц фон Берліхінген: те, що він думає, можна, на щастя, не побачити".

Ще геніальний Шекспір знав, що "весь світ – театр, а люди в нім – актори". Ніби осучаснюючи це положення, Курт Тухольський підводить до думки, що кожен творить у власній уяві приватне кіно, в якому по-фрейдівськи вивільняються таємні темні інстинкти особистості. А якщо саме вони домінують в людині, то суспільство таких людей – нездорове суспільство, в якому низьке, агресивне і нище врешті виллється назовні. Саме така доля спіткала нацистську Німеччину з її лідером Гітлером і "приватним кіно" – ідеєю третього рейху.

Тема двійництва варіюється Тухольським й у вірші "Інший чоловік". "Інший чоловік", який "добре виглядає", підтримує люб'язну розмову, знається на тенісі і добре танцює, – тільки маскується: насправді він точнісінько такий самий, як і будь-який інший, як і чоловік героїні, як узагальнений "пан Майер". І не варто переоцінювати його: коли з часом побачиш його "у радості і гніві, зверху і знизу, ззаду і спереду...", виявляється, що "інший чоловік" не такий привабливий: він лише один із варіантів самозакоханого німецького бюргера-буржуа. У галереї образів чоловіків Курта Тухольського зображено наче б одну і ту саму особу (чи двійників): і ландрат з "Балади", і "приятний чоловік" з вірша "Тільки", і герой вірша "Справжнє кохання", герой вірша "Дві душі", й "інший чоловік" з однойменного вірша – усі вони ховають свою сутність, свій примітивізм і бездуховність за маскою приємного і вихованого німецького чоловіка.

Ось кілька характеристик чоловіка: "Коли він перемагає, то завжди дуже захоплений", "Чоловік – це потішний винахід" ("Спадкоємиця"), "німецький чоловік, німецький чоловік – це незрозуміла людина...", він – "справжній експонат 1930 року, котрий знає такі номери. Як дехто не втратив розум від цього..!"; "у нього є бізнес, і у нього є обов'язки. У нього є місце у верховному суді. У нього є також дружина..." ("Скарги").

Німецький чоловік має певні зовнішні вияви – соціальний стан, професію тощо, але його внутрішній світ, який видається жінці таємничим ("незрозуміла людина"), насправді бідний і бездуховний. Виявляється, що "маска" приховує нікчемність героя.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Давлетов К.С. Фольклор как вид искусства. – М., 1966.
2. Творчість Курта Тухольського у контексті європейської культури 20 століття / Загальна редакція Романа Мниха. – Дрогобич, 2005. – 302 с.

**ББК 83.3(4Пол)**

**Сергій ЦІКАВИЙ,**

*асистент кафедри історії української літератури  
і фольклористики Донецького національного університету*

### ГЕНОЛОГІЧНА НАЗВА „ДУМА” У ПОЛЬСЬКІЙ РОМАНТИЧНІЙ ТРАДИЦІЇ

*Стаття присвячена традиції генологічної назви „дума” у творчості „української школи” у польській літературі. Автор виходить із визнання інтенсивності впливів українського фольклору на польських митців – вихідців з українських земель.*

**Ключові слова:** *генологічна назва, „українська школа”, дума, жанр, фольклор.*

Польський романтизм як явище досить міцно спирається на творчу практику митців польської периферії. М. Беланка-Люфтова оцінює відповідний період польської літератури саме у такому контексті, називаючи його „dziejem cresowców” [7, 361] (цю тезу із відповідним коментарем щодо буржуазності такої авторської позиції наводить Р. Кирчів [3, 17]). Визначаючи особливості української школи у польському письменстві,

можемо констатувати можливість послідовної експлікації на увесь її феномен тези згаданої дослідниці, яку вона висунула у зв'язку із розглядом творчості одного із представників школи – Ю. Івашкевича: вона „prześlągnięta jest na wskroś charakterystycznymi znamionami prowincji, tak w tematach, jak i stylu” [7, 367]. Неможливість ігнорування українського культурного досвіду під час дослідження цієї традиції увиразнюють як класичні праці з проблеми [3; 6], так і сучасні студії М. Староверової [9], Н. Шумлянської [10] та інших. Українськість творчості цілої групи яскравих представників польського романтизму досить швидко і послідовно закріпилася в умовній назві. Задекларована О. Тишинським, „українська школа” була популяризована М. Грабовським [3, 19].

Логічний та історичний зв'язок „української школи” з українською культурою неоднорівневий, однак метою цієї статті є увиразнення зокрема жанрового аспекту діалогу польських митців з українським фольклором. Складність та багаторівневність категорії „жанр”, з одного боку, та формат публікації – з іншого, змушують обмежити предмет дослідження питанням відбиття генологічної назви „дума” у творчості митців польської школи. Поняття про генологічну назву, плідність якого була визначена С. Скварчинською [8] та інтерпретована на українському матеріалі Н. Копистянською [4], передбачає вживання певного слова на позначення як генологічного предмету, так і генологічного поняття; важливою ознакою генологічної назви є можливість нетермінологічного її функціонування [4, 12].

В українській фольклористиці поширеною є теза, яку озвучив М. Дмитренко: „Назву „дума” чи не вперше в літературі вжив 1825 р. Ф.К. Рилєєв для збірки своїх етногероїчних поезій переважно на теми з історії України” [1, 289]. Проте Р. Кирчів наводить згадку терміну польським поетом Ю. Немцевичем, який у 1816 році видав збірку історичних пісень; частину з них він позначив цією назвою, пославшись у передмові на „українські думи” [2, 56]. Як свідчить

Д. Чижевський, саме під його впливом К. Рилєєв звернувся до жанру думи [6, 367].

Одразу слід зазначити, що у польській літературній традиції, з якої гіпотетично було запозичено генологічну назву, до кінця XIX ст. так і не вироблено послідовних критеріїв застосування генологічної назви „дума” та контекстуально спорідненої „думка”. Зокрема, 1870 року В. Цибульський у зневажливо-саркастичному ключі узагальнив твори – стилізації українського фольклору як „*козацькі думки і шумки*” [3, 28], вочевидь, не у жанровому розумінні обох понять.

Б. Залеський, який почав із перекладів та переспівів української народної поезії, залишив доволі строкату картину жанрових визначень. Саме він впровадив у польській поезії термін „думка” [3, 222]. Його „Duma o Waclawie...” (1819) – переспів української рекрутської сюжетної пісні „Збиралися комісари” [3, 52], переспів балади Ф. Шіллера „Ludmiła” вийшов із підзаголовком „Дума з української пісні” (1822) [3, 124]. Йому ж належить ліро-епічний вірш „Dumka hetmana Kosińskiego” (1823) [3, 120-122]. Промовисто вказує на джерела назва іншого вірша Б. Залеського – „Duma z pieśni ludu ukraińskiego” (1826). Думами названо розділи у поемі „Damjan książę Wiśniowiecki” (із підзаголовком „Поета ukraińska w sześciu dumach”) (1825) [3, 130].

1826 року вийшов перший друкований твір Ю. Словацького під назвою „Duma ukraińska”, який підтвердив серйозність впливу українофільської тенденції на творчість цього романтика [3, 172; 6, 370]. М. Гославський написав поему „Duma o Nuczaju” (1827) – розлогий епічний твір, опертий на народні пісні, перекази та історію [3, 152].

У літературній творчості А. Бельовського балада „Sawa” (переспів пісні про Саву Чалого), скомпільована на основі народних пісень поема „Robołowisko” та „Nastia” (обробка народної балади „Чом ти, Насте, смутна ходиш?”), які увійшли до альманаху „Ziewonia”, названі „думами” [3, 58]. Відзначаємо, що у порівнянні із творами з розділу „Думки руські” того ж альманаху, ці зразки довші.

Коломийковий за віршовим розміром вірш Т. Олізаровського „Dumka od Ukrainy do Bohdana Zaleskiego” (1842) [3, 161] має виразну лірико-медитативну тональність.

Довільне використання геологічних назв та розмитість стилістичних рис характеризує творчість україномовного польського поета Т. Падури. Р. Кирчів на основі порівняльного аналізу доводить, що розмежування „українок” та „дум” у творчості цього поета відбувається не за поетичним критерієм, а за мірою конкретності центральної постаті, що відбивається на рівні назви: „Лірник”, „Січовий”, „Лісовчик”, „Лейстровий” та інші – „українки”; „Барабаш”, „Конашевич”, „Сірко”, „Тетеря”, „Гордієнко”, „Мазепа” та інші – „думи” [3, 188]. Ритмічної різниці ці твори не мають, оскільки поет орієнтувався на популярні народні розміри, близькі до танцювального [3, 191].

У своїй літературній практиці перекладач дум Е. Ізопольський використав жанри українського фольклору для komponuvannya поеми „Duma z dum ukraińskich...” (1858), у назві якої задано як дефініцію джерельного матеріалу, так і авторське розуміння жанрової належності кінцевого результату.

Із наведеного огляду видається можливим зробити висновок, що усі „думи” представників української школи (у широкому розумінні) попри розмаїття поезики, ритмічної організації, тематики, обсягу споріднені облігаторністю вказівки на джерело поетичного натхнення: не випадковою є частотність означення „український” у назві або підзаголовку таких творів. Так само очевидно, що дума – твір з епічною доміантою, довший за думку; в останній, крім того, переважає лірична тональність (виняток становить, фактично, творчість Т. Падури). Отже, представники польської школи, очевидно, покликаються на певний відомий їм епічний жанр української народної поезії, що його традиційно засвоїла вже на той час польська культура; про це свідчать, зокрема, згадки польських теоретиків, надто ж – автора поезики 1670 року [5, А.42] та Я. Альбертранді [3, 34].

У зв’язку із допустимим у світлі сказаного рухом фольклорного жанру з України до польської літератури, що впливає із традиції жанрової назви, лишається відкритим питання про підстави незасвоєння віршового розміру –

характерної ознаки думи. Відповідь, на наш погляд, може дати оглядів перекладів народного ліро-епосу польською мовою.

Наприкінці 30-х років XIX ст. А. Бельовський, перекладаючи думи, видозмінив розмір, запровадивши строфіку: у випадку із „Думою про втечу трьох братів з міста Азова, з турецької неволі” з’явилися 6-рядкові строфи з регулярними восьмискладовими віршами та суміжним римуванням; „Дума про Федора Безродного” перекладена за правилами коломийкового розміру [3, 60]. А. Пенькевич, перекладаючи „Думу про похід Богдана Хмельницького в Молдавію”, „Думу про бурю на Чорному морі”, „Думу про Федора Безродного”, так само вдався до врегулювання нерівноскладового віршування оригіналу за рахунок десятискладовика [3, 74-75]. Аналогічна практика зустрічається у перекладах Т. Кшивіцького (восьмискладник). А. Пенькевич назвав „думою” переклад народної рівноскладової пісні про Саву [3, 73].

Цінним своєю унікальністю винятком є стаття „Про українські пісні” М. Грабовського 1837 року, де вперше подано прозові та віршові переклади дум із максимальним урахуванням особливостей оповіді та точною передачею змісту [3, 80]. Така настанова спирається насамперед на принципову згоду із М. Максимовичем щодо оцінки унікальності жанру. У 40-і роки у журналі „Athenaeum” вийшла серія перекладів українських народних пісень А. Словіковського під загальною назвою „Думи волинські, зібрані і перекладені Адамом Словіковським”, до якої увійшли твори переважно любовної лірики. У перекладній збірці „Історичні співи України” автор Е. Ізопольський назвав думами вже всі пісні історичного змісту [3, 88].

Огляд контекстів використання генологічної назви „дума” у традиціях польської літератури, зокрема в українській її школі, приводить до закономірного висновку про нетермінологічне її використання. Польська культура, очевидно, витворила своєрідне уявлення про певний відомий їй жанр народної української поезії, вочевидь епічний, про що свідчить широке використання назви у якості структурного елемента великих поем чи й поем в цілому. Зроблені спостереження дозволяють

уточнити не тільки історію фольклористичного поняття, але й з'ясувати особливості міжсистемного (фольклорно-літературного) жанрового діалогу. Перспективою дослідження в обраному напрямку, як видається, може бути уточнення особливостей поезики згаданих творів польської літератури з метою з'ясувати ступінь кореляції генологічної назви „дума” та відповідного генологічного поняття.

### ЛІТЕРАТУРА:

1. Дмитренко М. Українська фольклористика: історія, теорія, практика / М. Дмитренко. – К. : Ред. часопису „Народознавство”, 2001. – 576 с.
2. Кирчів Р. Маніфест української фольклористики / Р. Кирчів // Народна творчість та етнографія. – 2006. – № 3. – С. 53-60.
3. Кирчів Р. Український фольклор у польській літературі (Період романтизму) : монографія / Р. Кирчів. – К. : Наук. думка, 1971. – 275 с.
4. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства / Н. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.
5. Перетц В. Українські народні думи в новому виданні К.М. Грушевської / В. Перетц // Вибрані праці : у 3 т. / К. Грушевська. – Т. 2. – Донецьк : Норд-прес, 2006. – С. А.28-А.90.
6. Чижевський Д. Історія української літератури / Д. Чижевський. – Тернопіль : Презент, 1994. – 480 с.
7. Bielanka-Luftowa M. Znaczenie terytorium w tzw. szkole ukraińskiej / M. Bielanka-Luftowa // Pamiętnik Literacki. – 1936. – № 2.
8. Skwarczyńska S. Wstęp do nauki o literaturze : podręcznik / S. Skwarczyńska. – Т. 3. – Warszawa : Pax, 1965.
9. Starowierow M. Polskość i ukraińskość z perspektywy wspomnieniowej J. Iwaszkiewicza / M. Starowierow // Українська полоністика. – 2004. – № 1. – С. 194-207.
10. Szumlańska N. Trzy wizje Ukrainy w dorobku poetyckim Juliusza Słowackiego / N. Szumlańska // Українська полоністика. – 2004. – № 1. – С. 207-215.



**Ольга КАЛАШНИК,**  
*аспірант Інституту філології Київського національного  
університету імені Тараса Шевченка*

## **КАТАСТРОФІЧНІ ВІЗІЇ В ПОЕЗІЇ Г. ТРАКЛЯ І В. СВДІЗІНСЬКОГО**

*У статті розглядаються питання візійного часу, виявленого у творчості Г. Тракля і В. Свідзінського. Аналізуються мотиви сну, смерті, спілкування із померлими.*

**Ключові слова:** *візія, самозаглиблення, сакральне, архетип, сон.*

Істина, – писав про поезію Георга Тракля М. Гайдегер у розвідці „Мова в поезії”, – може здійснитися тільки поетично, відкриваючи нам таємні глибини мови-буття. Передавати ці „таємні глибини”, „тонкі потоки”, бути посередником між Духом і людиною, і є покликанням поета-візіонера. Таке поетичне діяння, що є у певному сенсі релігійним, безумовно, потребує відречення від усього, що в нього не вкладається. Словами „відречення”, „самозаглиблення”, „відстороненість”, „трансценденталізація” сучасники і дослідники означають життєву позицію і поетичну творчість австрійця Георга Тракля й українця Володимира Свідзінського, імена яких можна поставити поруч ще й тому, що обидва належали до одного покоління (роки народження – 1887 і 1885), а життєвий шлях їх позначений печаттю передчасної смерті. Однак факти життя нічого не скажуть про перегук внутрішніх, духовно-поетичних світів обраних митців, які до того ж є творцями нової поетичної мови ХХ ст., що тяжіє до розкутого й сутнісного вираження духовного досвіду. Тому наша синхронна типологія базується на тих характеристиках їхньої творчості, які збігаються з поняттям візіонерського переживання, „візіонерської реальності”. Зіставлення світоглядно-естетичних позицій і поетик обох

митців виявить нові грані їхнього художнього світу, а також розкриє явище поетичної візії. Такий компаративний аналіз й інтерпретація творів Тракля і Свідзінського в літературознавстві проводиться вперше. Для порівняння обираються поетичні тексти „Себастьянових снів” Тракля з одного боку і збірки Свідзінського різних років з іншого. Вірші Тракля цитуємо у перекладі Тимофія Гаврилів за згаданим виданням.

„Відстороненість”, „самозаглиблення” – цими особливостями душі пояснюється той факт, про який пишуть усі дослідники творчості митців, а саме, – що вони контрастували з літературною атмосферою, у якій перебували. Тракля зараховують до експресіоністів, однак його поезія стояла окремо, вона виходила за межі одного напрямку, руху, стилю: у ній є риси й імпресіонізму, і романтизму, і символізму, і бароковості. Як слушно зазначає Т. Гаврилів, „крик” поета не мав нічого спільного з патетикою і грою, якою характеризувалася поезія австрійського експресіоністичного руху першого двадцятиліття ХХ ст.: „Це тихий крик, який лунав з глибин і просочував безмежжя пластів життя, що говорило про його справжність як поета, істинність його картин...” [1; 39]. Траклів експресіонізм – це правдиве ословлення духовних пошуків, екзистенційних катастроф, прозрінь і самовідкриттів. У листі до сестри Траклі пише, що шукає порятунку від „тваринних інстинктів, які котять життя крізь часи” у просторі власних одухотворених мелодій і картин, у світі, повному „нескінченного суголосся” [7; 365-366].

Як і Траклі, серед своїх сучасників Свідзінський виявився найбільш зануреним у проблематику особистісної екзистенції. Його поетичні рефлексії зовсім позбавлені суспільної тематики й епатажу. Митець ніяк не вписувався в тодішню „пролетарську” літературу Харкова. „Упокоєння особистісного тремтіння в незмірному плині універсуму, – пише В. Моренець, – й визначає собою особливу трансцендентність його поетичних візій” [3; 276]. В. Стус зазначав, що поетова асоціальність і самоховання у духовний вимір світу „допомогла йому віднайти міцні підвалини земної віри” [6; 348]. І далі: „Тут мазки

художнього пензля значно густіші: овал ефемерної злагоди духу видовжений **тугою** за життям, що стало вже неможливе” [6; 346].

Саме туга (Klage), біль – слова-концепти поетичних світів Тракля і Свідзінського. Світова туга веде поетів на пошуки і переживання духовного простору, тієї візіонерської реальності, що, за Олдосом Гакслі, є антиподом розсудливості. А що більш незбагненне, ніж смерть, небуття? Візіонерське переживання смерті, її „зниконе розцвітання”, проникнення у її царину – основний мотив їхніх поезій. Щоб оприявити сутнісне, Тракль і Свідзінський занурюються у сутінок, морок, смерть. Смерть, тління, катастрофа світу і власної долі постають в обидвох поетиках через натурфілософію. Красвид стає основним інструментом передачі візіонерського переживання. Простір парку, саду, міста художньо віддзеркалює сферу душі, де відбувається незвичайне переживання інфернального характеру. Мотив туги, смерті, тління і взагалі поетична техніка Тракля знаходить свої джерела у романтиків. „Катастрофічні візії” Свідзінського також закорінені в романтизмові, і більше – в українському тужному мелосі, казках, голосіннях.

Типологічна збіжність поетів завдячує схожості тональності їхнього мовлення. Це, при всій своїй виражальній силі, притишена, погашена тональність, сповнена гіркої меланхолії і натяків, уповільнена відтінком задумливої печалі. В термінах музики – *lugubre, adagio, estinto*. У згаданій праці Гайдегер писав про Тракля: „...Поет говорить так, неначе суще з його вуст зазнає вимовляння вперше”. І далі: „Справжня поезія – це завжди певна недомовленість, кожен із окремих віршів та й усі вони не кажуть усього” [2; 42]. При всій унікальності обох поетів односпрямованість їхньої візійності і духовних пошуків виразно прозирає крізь засоби самовираження.

Є багато аспектів, що відрізняють Тракля і Свідзінського у способі подачі візії. У першу чергу – присутність авторського „я” у тексті. Тракль сам писав про бажання знеособити свій вірш, його техніка дистанційованого зображення дуже нагадує „відстороненість” письма Рільке. Однак у Рільке – це шукання абсолюту і себе десь „на краю життєвого існування”. У Тракля –

відстороненість – не споглядальницька позиція, а брання участі у цьому містичному струмуванні життя-смерті. Тому ми зустрічаємо в його поезіях образи Чужинця, Еліса, Геліана, образи мерців, що виступають як „маски” поетового „я”. У Свідзінського ж відстороненість – це глибоке і підкреслене особистісне переживання, розгорнуте у просторі світу.

Візія занепаду світу постає через красвид. Основні кольори у поетів подібні, тільки у Тракля вони більш насичені і мають символічне значення. Отже, чорний, сірий, брунатний, червоний (кривавий) і їхні відтінки – основна палітра катастрофічних візій: Свідзінський – „*війнули зорі холодом*”, „*кровавою шипшиною*”, „*коли дні сіріли мертво, як сухі торішні стебла*”, Тракль: „*збігають чорні роси, щоб жахати*”, „*поникло сонце в чорний саван*”, „*вечір у кривавих шатах пропливає над лісами*”. Сутінки, ніч (і її атрибути – місяць, зорі) – сакральний час і простір – це перехідний стан, коли „*відкривається щілина між світами*” і дух більше явлений:

<p><b>Тракль</b>  <i>На чорні бескиди          Летить хмільна від смерти,          Бенкетна буря...</i></p>	<p><b>Свідзінський</b>  <i>Потьмилася небесна синьота!          З полудня парко мглиє день –          Нагусла хмари сонна тягота.</i></p>
---	---

Хміль, сновидність, потьмарення – стан світу, що помирає. Метафорика у поетів виходить на дуже експресивний рівень, що одразу звернуло на себе увагу сучасників. Слово тут чітко накладається на бачення, кристалізуючи у собі всі можливі відтінки переживання, зокрема немовності, застиглості і великої туги, що схоплена у „тонких”, „вибухових” словосполуках:

<p><i>З гроба, де сонце котиться у          смерть, / Б'є сміхом кров –          Попід дубами          Немовно!</i></p>	<p><i>У гробі сонце. Дерево замовкло,          І, холодом у чашечках          тюльпанів          Зачинені, позастигали          бджоли....</i></p>
---	--

Візіонерський пейзаж міста також зустрічається в обох поетів. Вірш Свідзінського „*Де не йшов я, одне й те саме*”

змальовує пустку, де колись було місто з древніми баштами. Сонце стало протилежне собі – місцем з чорними плямами: „*Але скрізь було пусто. На всьому / Лід лежав, як поламане скло, / І, як місяць, обличчя сонця / Покопане смертю було.*” Також катастрофа світу представлена у Свідзінського віршами, що не є візіями, а нав'язані реальними картинами життя радянського міста під час голоду: „*Я знаю: усе вмирає. / Квітка у полі, / Дерево в лісі, / Дитина в місті. / Усе вмирає, ладо моє...*” Ці надривні рядки, зі щемлячим „*ладо моє*” не менш вражають, ніж візійний (за всіма поетикальними ознаками) вірш Тракля „*Прошепотівши надвечір'я*”, де також мовиться про смерть дитини: „*О подих смерти. У кам'яному мурі / Схилилася русява голова, / німотне дитинча, / Як місяць спав з лиця тамтого березня.*”

У сакральному просторі поезій австрійця й українця „*мешкають*” померлі, як безмовні учасники страждання і споглядачі занепаду світу, але також вічні стражі духовності і вічності. Тракль постійно звертається до них: „*Померлі, ми спочиваємо під бузиною / і дивимося за летом сірих чайок...*” („*Вечірня пісня*”). Також у „*Себастьянових снах*” ми натрапляємо на образ Чужинця, який є цікавим і багатозначним. Сутність його двоєдина, він зі світу тління і мороку, символ містерії страждання, яке розлите довкола, а з іншого боку – він, немов містик, споглядає нерозривність горіння життя і смерті: „*Чужинець білий входить в дім...*”, „*Вечірньої пори чужинець губиться у чорній падолиській руїні...*”. Символом чистоти, мешканкою духовного простору, у який намагається потрапити у своїх візіях поет, є сестра. Тінь сестри, її голос, порух постійно присутній у віршах: „*Зоряним небом всякчас лунає місячний голос сестри / крізь духовну ніч...*”, „*Сестри нестримний сум*” („*Schwester stürmischer Schwermut*”). Сестра є містком між світом явним і духовним, вона не належить до померлих, але й не належить до видимого світу. Вона – символ ніжності, неприкаяності у цьому світі тліну і смерті, учасниця поетового пошуку „*стежин смерті*”. Тому, у тих рядках, де згадується сестра, – символічні срібна і біла барви. Там де вона – смерть „*могутня*”, тобто смерть-перехід, а не конечність: „*Сестро, тебе знайшов самотню на галяві / У лісі, й південь був й урочою*”

мовчанка звіра, / І білина під диким дубом; **срібно** квітнув терен. / **Могутня смерть і полум'я у серці**" („Весна душі”).

У Свідзінського подібний образ – померлої коханої у циклі „Mortalia” (1933) зі збірки „Медобір” (дружина поета померла від тифу). У першому вірші циклу йде мова про смерть, яка ось-ось прийде до коханої. Неодмінно красвид відбиває час смерті: синій вечір, червнєве зелене поле і земля, що „*тихо лежить, прорізно вкована в вечір синій*”. У другому вірші кохана відійшла в „*безвісті темні*”, де „*бистрий вогонь не в'ється і дуб не шумить...*”. Кохану розібрано, тіло дано покірній землі, а душа – вже у тому світі. Душа благала безсмертя, та її віддано на руйнування „*хижим вітрам*” – з тоном провини звучать рядки. Поета бентежить незбагненність цього відходу. „*Як же ти перестала бути?*” – питає він й у відповідь чує: „*Хіба зелений острівок може зробитися хвилию і розпливтися в морі?*”. Через особисту драму поет глибоко занурюється у простір смерті, щоб пізнати, чи є вона тим Великим Переходом. В одному з віршів через прийом сну відбувається уявний діалог з коханою, яка стала Русалкою, в іншому – кохана асоціюється з голубкою, яку шукає ліричний герой у похмурому лісі. „*Ти лежала високо й спокійно*” – говорить поет. Тут образ коханої зроджує ще більше алюзій. Хоч сама непорушна, вона всіх „вела”: сонце текло, кріп тиснувся, іволга „голос приєднала”. Картина схожа до плачу природи над померлою у відомому вірші „Офелія” Артюра Рембо. Плинність, з одного боку, і непорушність з іншого – це характеристики іншого виміру, виміру вічності. „*Зітхнуло сонце. Повіяв подих Тиші великої*” – природа знову натякає на світ, що є більший за нас.

Про стремління поетів у потойбічний вимір, вимір внутрішній, де пізнається сутність життя і смерті, переживається кінечне і безкінечне, свідчать мотиви занурення у воду і поринання в сон.

Вода – постійний мотив поезії Тракля, який навіть писав, що „до двадцяти років я зовсім не помічав доквілля, крім води”. Цій стихії властива якась магічна непереборна сила. У Тракля вода завжди чорна: чорний дощ зволожує стерню, чорна роса, чорні сльози. Чорний – міфологізований колір, колір чогось потаємного, страшного, колір безодні:

*Темніше омивають води вільготні ігри риб,  
Година смутку, німотливий погляд сонця;  
Душа – це щось чужинне на землі. Духовно меркне.*

У процитованому вірші під назвою „Весна душі”, темні води, які доповнюють весь похмурий краєвид із брунатними деревами і чорними тінями, ще більше підкреслюють чужинність людської душі у цьому світі. Т. Гаврилів зазначає, що вода світла, блакитна, біла, індигова – ця вода „відкривається спраглому”, тій душі, що шукає своєї домівки. Такою домівкою є місцина (візіонерський сад чи парк), де відбувається зустріч із померлими. У цій місцині квіти і вода синьої барви, що є барвою небесно-духовного простору: „*Ось зацвітають їхні квіти, холодні фіялки // На фоні вечора, шумує кришталева хвиля // Індигового джерела...*” (вірш „У Гельбурні”).

Аналізуючи поезію Свідзінського, Е. Соловей вказує на постійно присутній архетип води [5; 489]. Вода у його поетичному просторі належить сфері Міфу, вона – предковічна, „міфологічні алюзії відсилають нас до архаїчних шарів культури. Первісність самопізнання розкриває у творчості Свідзінського свій колосальний поетичний та морально-філософський потенціал” [5; 493]. Справді, поетика Свідзінського насичена образно-художніми засобами українського фольклору, міфології, однак слушною є думка про самопізнання. На наш погляд, мотив занурення у воду в поезії Свідзінського означає входження у свій внутрішній світ, замикання в ньому заради пізнань і переживань вищих планів буття, зокрема й космічних:

*Я боюся, що встану і піду,  
Плескатий лист руками розведу,  
І в глибину спокусливу порину,  
І покіль віку тихо, без упину,  
Все будуть занурятися туди,  
Де хмарі стали в безмірі води.*

Глибина власного ества – спокуслива, адже через неї поет може вийти у безмір, власне туди, куди виходять митці візіонерського типу. У надрах власної душі може відбутися розчинення у світові, у природі. Тому вірші Свідзінського „сповнені самих себе”, вони існують так, як „існує дерево, камінь, вода” [6; 348].

Про самоізоляцію від буденності, асоціальність творчості Свідзінського згадували і сучасники, і наступники. Його поезія, писав В. Стус, – це „вслухання в самого себе, довірення статиці і упокоєнню, аніж рухові і „спустошливим космічним швидкостям”, консервативність, яка вирізняла його в контексті сучасної поезії” [6; 349]. Як і Тракль, Свідзінський шукає духовний простір, свій дім, рятівний трансцендентний вимір. Однак про свої пошуки він говорить не відсторонено як австрієць, а через власне „я”. Тому мотив занурення у воду може означати одночасно й вихід у трансцендентне, і переживання власної долі, як-от у вірші „Під голубою водою”:

*Під голубою водою  
Живу я, живу...  
Золотоокий рибак надо мною  
Закидає сіть огневу.*

Дивовижна метафора і асоціативна щільність вірша свідчать про те, що поезія Свідзінського далеко випередила своїх сучасників, такий початок навіть нагадує герметичні, оповиті мовчанням поезії Пауля Целана. Останній чотирирядок розшифровує перший – знову передчуття відходу (золотоокий рибак усе ж коли-небудь вполноє). Відходу – куди? Тут усе – натяк, адже йдеться про глибинне переживання, яке автор залишає у собі:

*Спопеліє, застигне смутно  
Жовтава зоря в імлі,  
**Ніч надійде нечутно,**  
**І не знайде мене на землі.***



Оскільки Свідзінський майже завжди промовляє від себе, мотив занурення у воду може бути і провидінням особистої смерті: *„А буду як сонний граніт // Над гомоном вод невтокійних”* („Настане день мій сумний”).

Мотив сну найбільше присутній у поезії Тракля. Більше того, свою другу збірку (усього їх було дві) Тракль назвав „Себастьянові сні”. Зачудований поезіями „Себастьянових снів”, Рільке написав: „Умовини цього наростання і проминання такі ж єдино неповторні, як і обставини, з яких народжується сон.... Бо Траклеві пережиття – наче відображення, що виповнюють цілий його простір, в який не проникнути, як не проникнути в простір дзеркальний” [7; 15]. Рільке точно означив сутність Траклевої творчості: сон і поезія – споріднені величини.

Примітний тут самий образ Себастьяна – святого, що снить. Це символ, який прямо не асоціюється з ранньохристиянським мучеником, якого римляни розстріляли з лука. На відомих середньовічних і ренесансних картинах тіло Себастьяна розкішне, хоч і страшно понівечене стрілами, він на них спокійний і умиротворений. Ця парадоксальна гама при спогляданні вражає. Тракль асоціює Себастьяна зі сном. Його Себастьян приймає муки і водночас снить, марить. Страждати і марити одночасно, мучитися болем і блаженно сно-видіти (снити) – це стан, що є ключем до розуміння Траклевого світогляду. Себастьян живе у міфі про себе, який для нього реальніший від власного тіла.

Отже, вірші Тракля – це мовлення крізь сон, мовлення, що своїм трагічним звучанням стає „великим посланням поета до людства”, але одночасно є, як і сон, повним самого себе, своєї таємної краси, химерності, реальності, яку важко пояснити. Така особливість Траклевого художнього світогляду єднає його з попередниками Новалісом, Гельдерліном, Гофмансталем і взагалі з німецькомовною поетичною традицією, для якої характерно споглядати і пізнавати земне і небесне через простір сну. Ось до прикладу поетичне прозирання Гофмансталя з „Герцин про минущість”:

*Ми з тих тканин, що й сновидіння, ткані,  
І очі розкриваються у них,  
мов у дітей під вишнями в смерканні...*  
(переклад Ю. Бедрика)

Сон у Свідзінського не є визначальною рисою поезій. Проте у низці віршів автор використовує прийом сну, щоб розповісти про своє видіння. Наприклад, у вірші „Мені снилось – серце моє стало” сон відкриває ліричному героєві правду про те, що він вже не належить земному світові, бо прийшли люди і „золотою сіткою обплітали” його. Тут явний перегук із віршем „Під голубою водою”, де золотоокий рибалка закидає сіть, полюючи на ліричного героя. Далі поет бачить чорнокрила, що насміхається з нього. Домівка чорнокрила – це „*гострі гори, глибокі провалля, темні звори*”. І луна в цих горах передається через паузу, що її позначає тире. Змовкання виступає головним експресивним засобом передачі трагічного дійства:

*І озвалися гори – твій!  
Глибокі провалля твій!  
Темряві звори – твій!*

Образ чорнокрила відсилає нас до міфопоетичної стихії, яка дуже активно живе у творах поета. У цьому контексті не можна не згадати образ чорнокрила, що виступає символом руйнації і зла у поемі „Золотий гомін” П. Тичини.

Наша коротка порівняльна інтерпретація поетичних світів двох митців підтверджує типологічно-універсальний характер їхнього духовного і художнього досвіду, який виявляє себе, зокрема, у вираженні інфернальних візіонерських переживань смерті заради пізнання цілості буття і сутності страждання заради життя.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Гаврилів Т. Знаки часу. Спроби прочитання. – Ів.-Франківськ: Лілея-НВ, 2001.
2. Гайдергер М. Дорогою до мови. – Львів: Літопис, 2007. – 230 с.

3. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст. Україна і Польща. – Київ: Основи, 2002. – 327 с.

4. Свідзінський В. Є. Твори: У 2 т. – Т. 1. Поетичні твори. – К.: Критика, 2004. – 584 с.

5. Соловей Елеонора. „Роботи і дні” поета” // Свідзінський В. Є. Твори: У 2 т. – Т. 1. Поетичні твори. – К.: Критика, 2004. – С. 447- 516.

6. Стус В. Зникоме розцвітання. // Стус. В. Твори у 4 томах, 6 книгах. – Т. 4. – Львів: Просвіта, 1994. – С. 346-361.

7. Тракль Георг. Себастьянові сні. Упорядкування і переклад Т. Гаврилівна. – Львів: ВНТЛ-Класика, 2004. – 400 с.

**ББК 83.3(4Вл)-8**

**Олена РАДЧУК,**

*аспірант Інституту філології Київського національного  
університету імені Тараса Шевченка*

**ОПІР ОРИГІНАЛУ І МЕТОД ТЛУМАЧА:  
„ДЖОН АНДЕРСОН” Р. БЕРНЗА В ПЕРЕКЛАДАХ  
П. ГРАБОВСЬКОГО, В. МИСИКА І М. ЛУКАША**

*У статті проаналізовані українські версії пісні Р. Бернза.*

*Ключові слова: переклад, мистецтво, Бернз, Грабовський,  
Мисик, Лукаш.*

У перекладі, коли поруч нього покласти оригінал та ще інші переклади, завжди можна розгледіти те, як творча особистість майстра долає опір матеріалу. Порівняння тлумачень поезії та й не лише її чимало дає розуму й серцю, розкриваючи зміст твору і мотиви, що ними керувалися перекладачі. Воно часом спонукає й аналітика вдаватися до спроби перевирозити бодай окремі місця з тексту, а особливо – ключові і складні для передачі іншою мовою художні деталі. Зрештою, варіація вираження, іншомовна чи й у тій самій мові, – це теж засіб витлумачити і дослідити текст, тим-то такий дослід завжди дає критиці опертя і впевненість. Мабуть, найліпшою критикою був би власний переклад цілого твору, бездоганний з погляду того, хто аналізує переклади, проте,

можливо, спірний з погляду інших критиків. Адже коли ми визнаємо за принцип допустимість множинності перекладацьких тлумачень, то маємо визнати за благо і розмаїття критичних смаків та поглядів на переклад. Що б не казали, аналіз перекладацьких версій і набутоків сам по собі ніколи не зашкодить ні авторові, ні читачеві, ні іншим перекладачам. І найперше при цьому слід враховувати дві речі, з яких ми почали, – опірність першотвору і творчу вдачу тлумача.

Сфера перекладу дуже широка і не відкидає спеціалізації на вузьких ділянках. Та хоч би як прагнув тлумач зосередити свої зусилля на чомусь одному, доля підкидає йому для роботи матеріал щораз інший, зокрема й за ступенем податливості. У кожному разі специфіка труднощів і свої орудні можливості для здійснення наміру. Художнє слово цінне тим, що воно неповторне, а цю неповторність треба іншою мовою... повторити. Перекладати „Беовульф” з мови, що й сама потребує осучаснення, трагедію чи сонет В. Шекспіра, роман Ч. Дікенза, „Алісу” Л. Керола, детектив А. Крісті, наукову фантастику і народну казку – далеко не одне й те саме. То тільки так здається, що перекладають усе те з однієї й тієї самої мови, – насправді вона розмаїта і розгалужена на підсистеми у вимірах стилю, що його ще треба перенести в переклад як художній код. Звичайна мова – так само код, який щодо художнього виступає як будівельний. Література, за Р. Бартом, – це вторинна мова [1, 283]. Отже, доводиться вирішувати, що належить власне мові, яку слід замінити іншою, а що – мові мистецтва, яку слід зберегти. А це завдання не з простих, і розв’язують його перекладачі кожен на свій лад.

Шотландський бард Р. Бернз особливий не лише темами, ідеями, настроями, образами, а й тим, що його твори для пояснення перекладають англійською мовою, адже писав він здебільшого по-шотландському. Приміром, такі переклади-екзегези будь-хто може знайти на сайті міжнародного клубу його шанувальників [www.worldburnsclub.com](http://www.worldburnsclub.com). До речі, там вміщено й англомовне тлумачення пісні, про яку йтиметься далі. Український переклад з Бернза тим і ускладнюється, що шотландська мова пісняра має глобальне англомовне тло. Її

лексикон, граматики та звучання набирають додаткового значення метамови, що цілком узгоджується з конотативною семіотикою Р. Барта і сучасних структуралістів. У її іншості – подих свободи, маніфест самобутності. Перекладач відчуває, що між мовними формами шотландськими й англійськими у поезії Бернза виникає значуща напруга, відтворити яку засобами третьої мови надзвичайно важко [2, 170].

Ще одна важлива особливість Бернза – його міцна закоріненість у шотландський народнописаний ґрунт. Він позичав у співвітчизників готову прагматику художніх знаків, щоб віддавати борг саме їм, і то з відсотками, а це теж ставить перекладачів у непросте становище. Мабуть, ніхто не визначив сили таланту Бернза краще, ніж це зробив Гете, який у бесіді з Екерманом зауважив: „Візьміть Бернза. Чи не тому він великий, що давні пісні його прашурів жили у вустах народу, що йому співали їх, так би мовити, ще тоді, коли він був у колісці, що хлопчиком він виростав серед них і зріднювався з високою довершеністю цих взірців, що він знайшов у них ту живу основу, спираючись на яку міг іти далі? І ще, чи не тому він великий, що його власні пісні зразу ж знаходили собі чутливі вуха його народу, що вони потім лунали йому назустріч з вуст жінок і в'язальниць снопів, що ними вітали його веселі приятелі в корчмі?” [3, 535].

Поза сумнівом, у цьому відгуку Гете квінтесенція творчого феномену барда. А проте чи був би Бернз таким великим, якби в його творах не полишили свій розум і свою душу його різномовні інтерпретатори-перекладачі? Адже не дарма побутує думка, що цілком пізнати поета можна лише ознайомившись з усіма тлумаченнями його творів, а надто з усією наявною множиною перекладів з нього. Ця думка наводить на вивчення усієї багатоманітності контекстів, у яких функціонує твір. Вона доводить, що загалом науці про переклад ніяк не обійтися без рецептивної естетики. Але вона раз у раз повертає нас і до джерел творчості, адже й сам поет тлумачить свої тексти, а через них – життя довкола і художні традиції. Щодо останніх, то хоч би яким новатором був поет, він сам якоюсь мірою і в певній творчій іпостасі виступає як перекладач.

Це не гра слів – йдеться про сутні тонкощі і складність речей. Ведучи мову про опірність першотвору і творчу вдачу тлумача, не заблукаймо і в суб'єктно-об'єктній діалектиці. Об'єктом поетичного перекладу (вчування, пізнання тощо), по суті, є активний суб'єкт – самобутня особа автора. Але через Бернза до України, яка знайомиться з поетом, промовляє і вся Шотландія від давнини до сьогодні. Засади перекладача мають оцінюватися, виходячи з того, що саме і кого саме він переклав, тобто об'єктивно. Однак важать і традиції, запити та смаки середовища, в який потрапляє твір. Суб'єктом перекладу з Бернза виступає не лише П. Грабовський, В. Мисик чи М. Лукаш, а й уся українська культура. Також для дослідника перекладацький процес, індивідуально-творчий чи історичний, – явище цілком детерміноване, закономірне, отже об'єктивне.

Особистість перекладача виявляється в тому, які твори для праці він облюбовує, як їх розуміє, що в них і якими мовними засобами відтінює. Власне, у системі роботи, у методі, що позначає плоди творчості і легко впізнається у фаховому колі, переходячи від тексту до тексту, а проте й змінюючись залежно від специфіки матеріалу. Отже, в методі є загальне і часткове. Вважають і так, що поет, хай навіть прадавній, сам собі вибирає перекладачів – вже тим, що він написав і як, а всі можливі тлумачення визначив своїм художнім задумом ще до його реалізації. Кажуть також, що художній твір сам знаходить собі перекладача, або що таку здатність має критичне тлумачення твору. У таких вишуканих абстракціях і фігурах логіки своя правда. Але далеко не вся. Загалом суперечність буває не лише між ідеями, але й усередині ідеї – вона є властивістю і сутністю самої ідеї.

Є перекладачі, які будь-що прагнуть самовияву, вираження своєї художньої особистості. Їх можна назвати **індивідуалістами** чи навіть **егоцентричними**. Маючи дуже виразний власний стиль, не надто розмаїтий, стійкий до зовнішніх впливів і безпомилково вгадуваний багатьма, вони шукають собі для перекладу таких авторів, які були би співзвучні їм за світоглядом і художніми засобами. Звичайно, вони чутливі до такої співзвучності і розуміють її переваги.

Розбірливість забезпечує їм унісон рідних душ, допомагаючи уникнути подвійної ролі Нарциса і Прокруста. Та нерідко вони вчувають своє й там, де насправді його годі знайти або є лише зачіпка, деталь, натяк. Тоді такого яскравого і самобутнього тлумача очікує невдача: він не може підлаштуватися під чужий стиль і чуже світосприймання, а тому всі поети, яких він перекладає, схожі на нього самого. Їх важко пізнати, бо вони не вклялися в його творчий простір.

Інший різновид перекладачів можна назвати **протеїчним**. Протеї перекладу легко переймають художню манеру будь-якого поета, засвоюють його засоби через матерію своєї мови. Їх вабить різноманіття стилів. Вони грають ним у власних віршах, шукають для перекладу поетів різних за палітрою і світоглядом. Така майстерність, що не видно майстерності, – ось їхній ідеал. „Перекладач втрачає свою особистість”, – вважав М. Гоголь. І порівнював перекладача із прозорим склом [4, 188 і 191]. Він мав на увазі російського поета В. Жуковського. Щоправда, той далеко не сповна задовольняв цій вимозі. В. Брюсов – а він під методом перекладу розумів „вибір того елемента, який вважаєш найважливішим у перекладуваному творі”, – зазначав, що В. Жуковський у всіх своїх перекладах турбувався тільки про передачу сюжету і образів, але змінював розмір, мало звертав уваги на звучання і плин вірша [5, 100].

До першого типу перекладачів можна віднести П. Грабовського, який, за сучасними мірками, тлумачив доволі вільно, часто собі на догоду, і то не завжди з оригіналів, які йому важко було дістати. У листі до Б. Грінченка він писав: „В кожному творі для мене мають вагу головна думка та загальний характер, дрібниці мені ніщо, бо я не антикварій” [6, 296]. З цього зізнання випливає, що П. Грабовський був насамперед поетом думки, перекласти правдиво він міг тільки ті твори, в яких панували роздуми на якусь тему. Усі ж інші під його пером мали шанс лише наблизитися до перекладу, бути подібними до переспівів чи наслідувань. Зокрема, дуже вільно повівся П. Грабовський з „Осінньою піснею” П. Верлена, замінивши її музику епітетами і логікою, а також з „Вечірніми дзвонами” Т. Мура, які він перекладав із пісенної російської версії

І. Козлова [7, 31–33]. Схожа доля спіткала в його тлумаченнях і музу Р. Бернза. Навіть там, де самий поетичний мотив оригіналу, здавалось би, скоріше дисциплінує тлумача, аніж дає йому розгорнутися у власних поняттях та оцінках, П. Грабовський вірний своєму методу. Ось так коломийками витлумачив він Бернзову обробку відомої шотландської пісні „Джон Андерсон”, ще й подовжив її на цілу строфу [8, 391; 9, 543]:

*John Anderson my jo, John,  
When we were first acquent,  
Your locks were like the raven,  
Your bonie brow was brent;*

*Ой, Іване Андерсоне,  
Друже мій Іване!  
Як побрались ми з тобою,  
Серденько кохане,*

*But now your brow is beld, John,  
Your locks are like the snaw,  
But blessings on your frosty pow,  
John Anderson, my jo.*

*Було личко в тебе світле,  
Як смола волосся;  
Нині зморшки тебе вкрили,  
Сивіть довелось.*

*John Anderson my jo, John,  
We clamb the hill thegither;  
And monie a cantie day, John,*

*Добре вид твій завірюхи  
Впорошили снігом...  
Але кат з ним, з отим  
людським  
Невсипуцим лихом!*

*We've had wi ane anither;*

*Now we maun totter down, John,  
And hand in hand we'll go.  
And sleep thegither at the foot,*

*Ой, Іване Андерсоне,  
Друже мій Іване!  
Вгору йшли ми, щастя  
знали,  
Не саме погане.*

*John Anderson my jo.*

*Треба під гору спускатись;  
Зійдем і спочинем,  
Та один другого в світі  
Повік не покинем.*



Як бачимо, перекладача не бентежило, що Іван на прізвище Андерсон – не надто природна сполука. Зате цілком природний тут кличний відмінок, що потягнув за собою зміну віршованого розміру, коли не сам був ним зумовлений. Слід гадати, „завірюхи” й фразеологізований „кат” були нав’язні перекладачеві його побутом засланця. Звернення „серденько кохане” дуже пасує до „друже мій”, що активізує етимологію слів „подружжя” і „дружина” – хай і між рядків, зате однозначно, завдяки дієслову „нобарались”. Дієслово ж „спочинем” у кінці має, крім буквального, ще два значення: заснемо, помремо (ляжемо в могилу) – і, таким чином, обрамлює ідею співжиття.

Варто порівняти цю українізацію з пізнішими версіями відомих майстрів перекладу та й самі ці версії між собою [10, 388; 11, 166]:

### **Василь Мисик**

*Джон Андерсон, мій друже Джон!  
Як перше ми зійшлися,  
Горів твій погляд молодий  
І кучері вилися.*

*Тепер ти білий, як зима,  
Й лице твоє байдуже.  
Та будь благословен, старий  
Джон Андерсон, мій друже!*

*Джон Андерсон, мій друже Джон!  
Удвох ми йшли на гору;  
Пережили ми разом, Джон,  
Найвеселішу пору!*

*Тепер під гору ми йдемо –  
І тіло в нас недуже.  
Що ж, разом заснемо внизу,  
Джон Андерсон, мій друже!*

### **Микола Лукаш**

*Джон Андерсон, мій друже!  
Як я тебе спізнав,  
Твій чуб був чорний, як смола,  
В очах огонь ще грав.*

*Минув той час, твій зір пригас,  
Чуб інії притрусив...  
Та дружба не схолола в нас,  
Ти голубе мій сив!*

*Джон Андерсон, мій друже!  
Як ми угору йшли,  
Чимало ми з тобою вдвох  
Розкоші зажили.*

*Тепер якось поплетемось,  
Обнявшись, униз...  
Разом і спати вкладемось,  
Ти голубе мій сиз!*

Цікаво, що В. Мисик строгіший у ставленні до друга, а М. Лукаш – ніжніший. М. Лукаш ще й конкретніший. Кучері він зробив чубом, передавши воронячий колір смоляним, тому іній на чубі увиразнює далі антитезу юності й старості. Інше протиставлення розводить перекладачів у різні біч, та лише М. Лукаша віддаляє від Р. Бернза: „*Та будь благословен, старий*” – „*Та дружба не схолола в нас*”. В. Мисик зрозумів „*climb the hill*” так, що друзі „*йшли на гору*”, хоча можна перекласти й „*ходили*”. Мабуть, такий варіант у його версії виглядав би органічнішим, якби його дозволив ритм. Навпаки, М. Лукаш узагальнює цей вираз аж до переносного значення: „*ми угору йшли*”, – і зразу ж ніби пояснює: „*розкоші зажили*”. Першотвір акцентує не статки, а настрої: *cantie* – це саме те, що знаходимо у В. Мисика, пара провела „*monie a cantie day*” – „не один веселий день”. Різниця тлумачень тут просто разюча. Та ще більша – в іншому. Між перекладами „*разом заснемо внизу*” і „*разом спати вкладаємось*” величезна відстань не лише у стилі й реєстрі, але й у глибині думки: у М. Лукаша не проглядає філософського ставлення до смерті. Його версія більше асоціюється з родиною, домівкою, затишком. Двічі це підкреслює звертання „*голубе*”. Вираз „*hand in hand*” („узввшись за руки”) він замінив на обійми. Здавалося б, до однозначної прозорості характеру стосунків тут залишається один крок, проте...

Хто ж із близьких людей обнімається? За М. Лукашем – **двоє старих друзів**, і то ніби після чарки: одне-єдине дієслово „*спізнав*”, до речі, неоднозначне й хистке, своїм закінченням чоловічого роду перевертає в ідейно-художній структурі геть усе. Виразні штрихи „*разом поплетемось... і спати вкладаємось*” довершують картину. В оригіналі, згадуючи прожите разом нелегке життя, запевняє Джона у свої вірній дружбі до могили його... ні, не друг, а таки дружина. Це можна вгадати за епітетом „*bonie*” (=pretty), за зверненням „*my jo*” (=sweetheart). Утім, треба знати, що ця народна пісня відома і як подружній діалог, і як монолог жінки, де вона лає чоловіка і насміхається з нього. Обробка Р. Бернза тим і цінна, що, живлячись джерелами,

виконує щодо них метамовну функцію. А тим самим ця алюзія і морально очищає, підносить, возвеличує. Таким чином, М. Лукаш через одне-єдине слово, і то навіть не повнозначну лексему, а граматичний рід, який у його версії виявився структурною домінантою, програв як перекладач навіть П. Грабовському з його коломийковою українізацією.

У наведених трьох варіантах перекладу можна знайти ще чимало такого, що зближує двох перекладачів супроти третього чи виявляє своєрідність кожного. Скажімо, Джон Андерсон у називному відмінку фігурує у звертанні у В. Мисика і М. Лукаша, зате чорний колір волосся героя порівнюють зі смолою П. Грабовський і М. Лукаш. Вони ж обидва на свій лад тлумачать рух угору і вниз, що сам по собі метафоричний, тоді як у В. Мисика тут більше просто пейзажу, а вислів „*нід гору ми йдемо*” сприймається радше як лексичний синонім його ж таки спокуси „*йшли на гору*”, аніж „*нід гору спускались*” П. Грабовського. Отже, уточнення „*внизу*” далі виявляється суперечливим і викликає сум’яття.

Так чи інакше, найбільшу розбіжність слід визнати у тлумаченні статі ліричного героя-адресанта. Якщо В. Мисик утримався тут від експлікації і дав невизначену амбівалентну версію, то у П. Грабовського пісню веде любляча й вірна до смерті дружина, а у М. Лукаша – старий друг. Помилку М. Лукаша обтяжує те, що він надав ставленню чоловіка до чоловіка ознак родинної ніжності й тим самим зашкодив цілісності свого тлумачення.

Утім, хиби майстрів вже тим більш повчальні, що мають місткіший контекст творчості. Та й характерна тут не так хиба, як налаштованість на пісенність. Такі віртуози перекладу, як М. Лукаш, взагалі важко піддаються будь-якому визначенню і не вкладаються в жодну класифікацію. Доцільніше було б визначати якесь явище через творчий метод самого М. Лукаша, який перекладав не просто з однієї мови іншою, а радше літературу – літературою. І тому вдавався до адаптаційної українізації так само, як і П. Грабовський, а ще більше – П. Куліш, чийм прямим спадкоємцем М. Лукаша вважають.

Активізував багатство синонімів, фразеологію, оживляв призабуті слова і творив нові. Зокрема, містке слово „лукашизм” на позначення певної категорії лексики вже здобуває собі права перекладознавчого терміна.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Барт Р. Литература и значение // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – Москва, 1989. – С. 276–296.
2. Радчук В., Радчук О. Хто він, Роберт Бернс? До проблеми перекладу // Всесвіт. – 2007. – № 9–10. – С. 164–176.
3. Левин Ю. Д. Бернс на русском языке // Бернс Р. Стихотворения: Сборник. На англ. и русск. яз. – Москва, 1982. – С. 535–558.
4. Русские писатели о переводе (XVIII–XX вв.). – Ленинград, 1960. – 696 с.
5. Брюсов В. Фиалки в тигеле // Сочинения: В 2 томах. – Т. 1. – Москва, 1997. – С. 97–103.
6. Грабовський П. Лист до Б. Грінченка. 31 серпня 1900 р. // Зібрання творів: У 3 томах. – Т. 3. – Київ, 1960. – С. 294–297.
7. Радчук В. На жертovníку мистецтва // „Хай слово мовлено інакше...” – Київ, 1982. – С. 19–40.
8. Burns, R. The Complete Poetical Works. Ed. by J. A. Mackay. – Alloway Publishing, 2005. – 639 p.
9. Грабовський П. Зібрання творів: У 3 томах. – Т. 2. – Київ, 1959. – 624 с.
10. Мисик В. Захід і Схід: Переклади. – Київ, 1990. – 543 с.
11. Лукаш М. Від Боккаччо до Аполлінера: Переклади. – Київ, 1990. – 510 с.

## **ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ПАРАДИГМА ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ**

**ББК 83.3(4Укр)5-8**

**Світлана КОЧЕРГА,**

*кандидат філологічних наук, доцент кафедри української  
філології Кримського гуманітарного університету,  
докторант Волинського національного університету  
ім. Лесі Українки*

### **АРХІТЕКТУРНІ ЗНАКИ В КУЛЬТУРОСОФСЬКИХ ТЕКСТАХ ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

*У статті висвітлюється роль і символіка архітектурних  
знаків у творчості Лесі Українки.*

*Розглядаються образи архітектурних споруд різних  
цивілізацій, за допомогою яких відбувається багаторівнева  
комунікація. Значна увага приділяється авторській системі  
архітектурних деталей.*

**Ключові слова:** *символ, опозиція, семіотичні знаки.*

У текстах Лесі Українки звертає на себе увагу оригінальна культурософська концепція, грані якої частково висвітлювалися в працях Оксани Забужко, Ярослава Поліщука, Тамари Гундорової, Віри Агеєвої, Марії Моклиці, Юлії Доброносолової, Ольги Турган, Лесі Демської та ін. Феномен цієї концепції полягає в активному використанні мистецької риторики, що заслуговує всебічного вивчення.

Як відомо, в античності вершиною мистецтв стала досконала пластика скульптури, у постсередньовічній Європі поступово провідне місце від живопису переходить до контрапунктної музики. ХХ століття тяжіло до вільного діалогу різних видів мистецтв та їх синтезу, що у письменстві зумовлює феномен мистецького синтетизму. У літературі здебільшого звертають увагу на синтез образотворчого мистецтва та музики,

але у риторичну форму слова здатні трансформуватися й інші види мистецтва, зокрема архітектура.

Поставивши за мету дослідити метамову архітектури як локусу культури у творчості Лесі Українки, ми вкотре спробуємо знайти ключ до осмислення масштабного хронотопу її художнього світу.

Архітектурна будівля – в зяанні її лакун, порожнин, форм – це „річ” цивілізації, символ епохи, у якій зосереджується, кристалізується культура, здатна вступати в комунікацію з іншими епохами. На думку В.Біблера, ретельне студіювання культури неодмінно змушує приділити увагу „аналізу зустрічі, сполучення – усередині цієї культури – власне письмових пам'ятників і пам'ятників іконографічних, архітектурних (що особливо істотно), ремісничо-віртуозних. У цих джерелах, що мовчать, культура найбільш ясно і голосно „промовляє” про свою унікальність, про свою неспівмірність з теологічними рамками” [2].

Свого часу Леся Українка писала, що з неї вийшов би добрий музика, якби не хвороба, що обмежила її радість спілкування з фортепіано. Багатогранно обдарована, вона могла б стати й архітектором, оскільки мала неабиякий хист до малювання та зарекомендувала себе ретельним обсерватором стильового розмаїття споруд різних епох і народів.

Як відомо, Леся Українка любила мандрувати і навіть мріяла здійснити подорож. То ж не дивно, що у самохарактеристиці Лесі Українки нерідко подорожні атрибути є визначальними, як-от: „princesse lointaine”, „мандрівна жидівка”, „павутинка мандрівна-летюча” тощо. „Одіссея” Лесі Українки розпочалася першими виїздами на курорти, які дозволили їй вочевидь відкрити світ інших національних культур. Наприкінці ХІХ – початку ХХ століття Леся Українка добре вивчила відомі європейські міста Відень, Берлін, Софію, оглянула Цюріх, Мюнхен, Женеву, Берн, Прагу, Варшаву. Сестрі Ользі вона, зокрема, змальовує Берлін як потрійне місто: „підземне, наземне і надземне”. Камінне урбаністичне царство цього міста дещо гнітило її „лісову душу”, проте Леся Українка все ж легко адаптувалася в ньому.

Кілька років для письменниці пройшли під знаком Італії. Лікуючись у Сан-Ремо, Леся Українка охоче подорожувала. Велике враження на неї справили Венеція („найкраща в світі, ота цариця моря й краси”), Генуя, з якої вона поверталася додому морем, що давало можливість побачити найцікавіші місця Італії та Греції. У листі до Ольги Кобилянської вона повідомляла: „Набачив усякого дива, і снігові гори, і сині та зелені озера, і Райнський водопад, і Неапольську затоку з Везувієм, і мертве місто Помпею (то щось єдине на світі, таки справді), і злотисто-рожеву Сіцилію, і святий Акрополь Атенський [...], і фантастично-гарний Константинополь...” [7: т. 11, 331].

Варто зауважити, що, за П.О.Флоренським, культура надзвичайно інтенсивно насичує побут, оскільки „тут особа п’є цілющу воду родових джерел, тут народжується почуття її гідності, звідси вона черпає радощі буття” [5, 13]. „Бродяче життя” привчило поетесу змінювати та уряджати на свій смак помешкання в Криму, на Кавказі, в Єгипті. Вона занотовує типові особливості грузинських будинків, фасади яких „здебільшого на північ, а на південь – глуха стіна”, єгипетських осель „з центральною восьмикутною залогою на кшталт атріума, з многими верандами, кольоровими шкельцями, з плискуватим дахом”. Серед перших вражень на Південному березі Криму – дача, де помер російський поет Семен Надсон, що підтверджує вірш „Надсонова домівка в Ялті”.

Ностальгія повсякчас змушувала поетесу шукати тимчасовий прихисток у будинках, де вона якимсь чином відчувала камертон рідного дому. Адже життя людини складається не лише з її думок і вчинків, не менш важливою складовою формування особистості та її самовираження є Дім. Юрій Лотман справедливо зазначав: „Історія проходить через дім людини, через його приватне життя” [6, 138], власне, дорога у велику історію завжди проходить через Дім.

Для поетеси дуже багато важив вид із вікна її помешкання. Наприклад, у листі до матері, описуючи своє єгипетське помешкання на віллі Тевфік, вона наголошує: „...Та ще й з двома вікнами на південь та на захід [...] До того ж маю завжди широкий вид на нільську долину з пірамідами, що теж чимало

для мене значить” [7: т.12, 339]. Вікно – один із важливих атрибутів художнього мислення Лесі Українки, що нерідко через недугу відчувала себе ув’язненою у чотирьох стінах оселі. Інколи її вірш є картиною в рамці вікна.

Де б не перебувала письменниця, вона прагнула, щоб її помешкання органічно вписувалося у живий куток природи, зокрема саду. У ментальності кожного українця, очевидно, невидимо процвітає шевченківський „садок вишневий коло хати”. В одному з останніх віршів такою постає в її уяві візія батьківщини:

*Тихо та любо...  
Чи се Вкраїна... Он і садок,  
батьківська хата і луки зелені...* [7: т. 1, с. 368]

Поетеса безмежно цінувала оселі, де пізнала спорідненість душ, творче натхнення. Серед них – „хата дядькова” у Болгарії, про котру, „чужу і рідну”, вона згадує у вірші „До товаришів”. Пізніше Леся Українка попросила родичів прислати фотографію будинку М.Драгоманова, зізнаючись: часом їй дуже хочеться бачити ту хату, що була для неї „школою і храмом”. Поступово образ рідної домівки виростає у поетеси до значення рідного краю, Вітчизни, а згодом стає для письменниці символом суверенної держави, котру українцям ще потрібно було здобувати. Так, завдяки архітектурній риториці поетеса вдало наповнює побутові деталі знаковим змістом, окреслює риси макросвіту та передає сокровенні ідеї свого народу.

Архітектура та її елементи виконують важливу роль і у драматургії Лесі Українки. Перша спроба опанувати жанр драматичної поеми тісно пов’язана з помешканням, яке вона знімала в Ялті. Це була загадкова вілла „Іфігенія” лікаря Костянтина Овсяного, де поетеса провела половину 1897 року. Проект двоповерхової споруди з колонами і великою терасою зробив її власник, а безпосередньо керував будівництвом, ймовірно, архітектор Микола Краснов, ім’я якого стало досить відоме завдяки проекту Лівадійського палацу. Свого часу Овсяний вивчав історію, мистецтво та архітектуру Давньої Греції, багато мандрував, бачив розкопки Помпеї. Невипадково він вибирає для побудови власної дачі елементи давньогрецької споруди. Зовні будинок прикрашали античні скульптури Зевса,



Афродіти, Аполлона, лева, причому статуї для будинку К.Овсяний сам підбирав у Греції, звідки переправляв до Ялти вантажним пароплавом [3, 214]. У першому ж листі з нового помешкання Леся Українка писала сестрі: „...Тут дуже гарно, головно, приємно, що широкий дуже вид як єсть на чотири сторони, і навіть моря чимало видко...” [7: т.11, 10].

Незабаром поетеса розпочала роботу над драматичною поемою „Іфігенія в Тавриді” за мотивами відомого міфу. Культ Діви Артеміди, у храмі якої служила врятована з жертовного олтаря Іфігенія, був спільним для таврів та греків-колоністів. Ще Геродот зазначав, що Артеміда мала свій храм та статую в Херсонесі, а неподалік святилище на мисі Парфенон. Французький мандрівник Дюбуа де Монпере Фредерік свого часу розшукував храм на Кримському побережжі, найвірогіднішим він вважав місце, де був споруджений храм святого Георгія. „... Яким театром, – писав він, – є сама скала, на вершині якої народ, що збирався мов на східцях амфітеатру, міг спостерігати за жертвоприношенням і падінням тіл в безодню” [4, 299]. 1891 року, їдучи в гості до Лесі Українки, тут побував брат поетеси, Михайло Косач, який так передавав свої враження в одному з листів: „...На мою думку, мало єсть видовищ, як це, щоб захоплювало душу і візувалось в пам’ять. Оце около 8 літ, як я був на Георгії, але й по цей [час] живо пам’ятаю усе чисто до дрібниць...” [1]. Однак у Криму частіше цю легенду пов’язують з Партенітом, що біля Ялти, стверджують, що він знаходився на вершині гори Аю-Даг. Є підстави вважати, що Леся Українка могла бачити руїни давнього храму.

„Іфігенія в Тавриді” розпочинається з ремарки, у якій поетеса описує місце подій – храм Артеміди Тавридської в Партеніті з портиком над вершиною кручі. На самій сцені вважала за потрібне відтворити великий портал з „дорійською колоною і широкими сходами” статуєю Артеміди на високому п’єдесталі. Оперуючи напрочуд точними архітектурними прикметами часопростору, авторка водночас дає можливість побачити ряд автобіографічних проєкцій. У квітучій Арголіді можна впізнати рідну Волинь, а власне в храмі – віллу „Іфігенію”, де не без впливу довкілля прийшов задум написати

„драматичну поему en stile classique”. Однак замість новітньої драми вийшов лише класичний монолог. Він став для поетеси своєрідним камертоном жанру (з використанням багатого архітектурного тла), який пізніше займе важливе місце в її доробку

Античний храм у всій своїй величі Леся Українка використала у драмі „Кассандра”. Поетеса завжди осмислювала культуру і реальність людського буття за допомогою семіотичних знаків. За традицією у Давній Греції для літургійного дійства створювалася адекватна архітектурна оправа. Основні події цього твору відбуваються на Свейській брамі, поблизу та безпосередньо в храмі, куди навіть брат Кассандри Гелен пропонує встановити отриманого в дарунок від троянців коня. Та позаяк пророчиця захищає сакральну споруду та розташовану в ній статую Палладіона, для коня Гелен пропонує збудувати новий храм – так званий „храм згоди”. Лесі Українці було відомо, що античний храм із його колонадами портиків, візерунковими антаблементами і фронтонами, що несли цілі скульптурні композиції, виявлявся цілковито зовні. Його внутрішній простір був всього-на-всього гігантською скринькою для зберігання статуї бога і храмових скарбів.

У кульмінації святиня троянців Палладіон таки буде остаточно збезчещений підступним ворогом. На думку академіка Білецького, Леся Українка не була спокушена „археологізмом”, який давався взнаки у багатьох творах, написаних на межі XIX та XX століть. Архітектурне тло у творі змальовано по-модерному ошадно, але його нерухомість оживляється постійною грою світлотіні. Остання дія твору завершується великою пожежею, падінням будови храму і несподівано алогічним твердженням Кассандри: „Нема руїни! Є життя!.. життя!..”.

Опозиція „руїна – життя” є наскрізною у творчості Лесі Українки. Однак водночас руїна подекуди є чинником, здатним дати імпульс до життя, бо вона також потребує захисту. Для поетеси незабутнім був спогад про Луцький замок, який виринає у вірші „Віче” в образі „старого замчища-руїни”. Де б не була Леся Українка, вона звертає особливу увагу на залишки

історичних споруд. Її хвилювали „вежі та німії стіни” турецького замку в Акермані. Непереборно смутне відчуття руйнації залишилося в Лесі Українки після огляду ханського палацу в Бахчисараї. Подібні емоції викликали у неї кавказькі враження: „В самому Телаві, – читаємо в одному з її листів, – багато руїн старосвітських (це була колись столиця царів Кахетії), посеред міста ціле замчище... І в кожнім куточку міста є своя руїна – то давня каплиця, то церква сторожова” [7: т.12, 276]. Руїна нерідко є фокусом конфлікту та головним сюжетним рушієм у ліро-епосі письменниці, написаному на основі біблійних мотивів („Вавилонський полон”, „На руїнах” та ін.). Зазвичай руїна на рідних теренах є свідченням ганьби переможених, повсякчасним докором для збайдужілих та нагадуванням для слабких. І співець Елезар, і пророчиця Тірца, наділені внутрішнім „баченням”, закликають невтомною та самовідданою працею будувати „в новім Єрусалимі храм новий”. Своє письменницьке призначення Леся Українка інтуїтивно маркувала так: бути „сторожею серед руїн і смутку” [7: т.2, 195].

У драматургії Лесі Українки образи архітектурних споруд, виконуючи атрибутивну функцію історичного тла, нерідко стають виразними носіями позачасових ідей. Важлива роль надається їм у творах християнського циклу, де основна сфера риторики – віра.

У драмі „Йоганна, жінка Хусова” один з головних героїв Хуса, приставник Ірода Антипи, тетрарха Галілейського – запопадливий кар’єрист, який намагається будь-яким чином вислужитися перед сановною подружньою парою „римських заволок”, зокрема готовий дати хабаря „високій гості” віллу. Гості досить брутално натякають на своє корисливе бажання отримати віллу в дарунок від підлабузника:

*Моя жона побачила за містом  
чиюсь маленьку віллу – несогіршу –  
і мовила: „Отут би я жила, –  
се наче Тускулум”* [7, т. 5, 190].

Але вілла – це не просто корупційний злочин. Для Лесі Українки домівка майже завжди є символом Вітчизни. Хуса, який з готовністю підтримує гру з завойовниками, маючи намір

отримати більшу посаду, по суті, міняє батьківщину на примарну владу.

У драмі „Адвокат Мартіан” цілий спектр образу світу уособлює оселя головного героя, що асоціюється з в’язницею. „Архітектурну” пружину сюжету органічно доповнює образна мова персонажів. Священник Ізоген, переконуючи Мартіана в необхідності залишатися на нелегальному становищі, говорить йому: „*Ти в нас тепер, немов наріжний камінь...*” [7: т. 6, 37]. Мартіан залишається незламним у своїй вірі, але стає зрозуміло, що ідея великого дому духу зможе постати лише на фундаменті руїн – родинних трагедій у маленьких домівках, які перетворюються в пустку, а потім і кладовище. Таким чином Леся Українка у цьому творі близька до тези Івана Франка: поступ не завжди будує, а часто й руйнує.

Драма „Адвокат Мартіан” засвідчує тенденцію ускладнення просторових координат творів Лесі Українки. Здебільшого авторка потребує багатоплановості, а також можливості дійства на кількох рівнях. Докладно вона описує адвокатову оселю, розташовану в місті ПUTEОЛАХ при Неапольській затоці. Не менш ретельно у вступній ремарці описаний дім і в іншій драмі – „Руфін і Прісцілла”. На першому плані – атріум, крізь який у глибині видно таблін та перистиль з колонадою. На авансцені – квадратний басейн (*impluvium*), над яким у стелі розташована незакрита кватирка (*compluvium*), що дає відчуття пориву до неба. І згадуваний письменницею хатній олтар без статуй, і настінне малювання, і погруддя філософів на високих підставках – все це буде задіяне у перипетіях сюжету шляхом підкреслення ігрового елементу культури. Архітектурний дискурс драми найщільніше проявляється у протистоянні ідеї пантеона богів Еллади (речник Руфін) та ідеї олтаря єдиному християнському Богу (речник Парвус). Коли Руфін, намагаючись врятувати від небезпеки свою дружину Прісціллу та всю громаду християн, запрошує їх провести зібрання у своєму домі, то вони вимагають від нього замалювати на стіні чудову фреску, що ілюструє міф про Адоніса та Венеру. Конфлікт християнської та поганської культур підсилюють „свіжі сліди недавно повикопуваних п’єдесталів від статуй, а де-не-де порожні п’єдестали”, що сприймаються як метафора

останньої фази античної величі Риму. Саме цей період влучно охарактеризував Й. Гейзинга: „Життя перетворилося на протікаючу в рамках культури гру, в якій чинник культу все ще утримується як форма, але священного там вже не залишилося. Глибокі духовні імпульси відстороняються від цієї поверхової культури і наново укоріняються в містерійних службах. Коли же врешті-решт християнство повністю відрізує римську культуру від її сакральної основи, вона незабаром в'яне” [8, 171].

„Руфін і Прісцилла” – єдина драма Лесі Українки, події якої відбуваються у Римі. Але тінь цього міста присутня у багатьох творах поетеси. Саме як *fata morgana* постає у драмі Лесі Українки „У пущі” казкова Венеція. Події, змальовані в цьому творі, припадають на XVII століття і відбуваються в Північній Америці. Первісна назва твору – „Скульптор” – акцентувала увагу на проблемі митця, а друга – на поцінювачах мистецтва за часів поступового збільшення диктату ідеології. Головний герой драми Річард Айрон разом із громадою пуритан опиняється далеко від краю, де він колись служив своєму хисту, але не захотів годити вельможам, власникам палаців. Однак його мистецтво виявляється незатребуваним, і навіть ворожим у спрощеному світі шукачів справедливості, які повністю покораються своїм поводитирям. Самообман пуритан особливо оголюється, коли вони вирішують будувати кам'яницю для батька Годвінсона (проповідника) – „замість хатини”, а Річард самовільно береться допомагати зводити оселю нещасній вдові. Він не цурається роботи муляра, але відмовляється втілювати в новобудовах любительський несмак Годвінсона, що пропонує архітектурні прикраси-плагіат. Посилаючись на Біблію, проповідник Годвінсон висловлює ненависть до всіх майстрів (скульпторів, різьбярів, будівничих) як Каїнових дітей і виганяє скульптора з громади. Пізніше Річард Айрон, працюючи вчителем, отримує від колег титул „невидного підмурівку храму хисту”, що не приносить йому радощів, адже він усвідомлює, що насправді згубив своє обдарування. Зустріч із колишнім венеціанським приятелем остаточно переконала митця: йому не вдалося зберегти свій талант „у пущі” – користь тут перемагає красу.

Спогади Річарда Айрона про Венецію – це поетичний гімн камінній музиці дивовижного міста, у якому філігранний талант Лесі Українки виблискує з особливим натхненням. Загалом у доробку Лесі Українки репрезентовано величезний діапазон архітектурних споруд, у тому числі культових, тюремних, житлових. Зазвичай оселя є засобом підкреслення соціального статусу героїв та їх національної приналежності: хижка, хата, кам'яниця, терем, вілла, палата, палац тощо. Варто звернути увагу на місце замку як вінця просторової ієрархії драм „Камінний господар” та „Осіння казка”. Саме в них риторична гра слів і понять виводить на рівень тексту і царину підтексту.

В обох творах надієєю є завоювання замку на вершині гори, що символізує велич і владу. Дон-Жуан спочатку підігрує Анніній нав'язливій ідеї „суворого замку” своєю провокаційною піснею, у якій омріяне ніцшеанське „гніздо орлиці” називає „замком з діамантів”, розвінчуючи прагнення донни виразною інверсією духових і матеріальних цінностей. Він кепкує над бажаннями дівчини, порівнюючи замок з „нагірною в'язницею”, але врешті-решт і сам попадає у камінну пастку. Відповідно до легенди, дон Гонзаго, якому властива антириторична прямолінійність, залишає свій постамент, щоб покарати дружину і свого вбивцю, отруєних жагою влади та розкошів. Замок стає для закоханих пишним мавзолеєм, безліч яких прикрашали кладовище в Севільї, де розпочиналася дія.

Таким чином, сюжетна лінія „Камінного господаря” позначається віхами різноманітних споруд-символів, що розташовані на різних рівнях вертикального простору. Свого часу Лосєв зауважив, що тільки чисто готичне розуміння простору могло привести пізніших теоретиків до тлумачення архітектури як застиглої музики.

Вертикальна організація простору є визначальною і в фантастичній драмі Лесі Українки „Осіння казка”, яку завжди вважали найзагадковішим твором у спадщині письменниці. Його героїня-принцеса живе на вежі, розташованій на верхів'ї „скляної гори”. Ця оселя також є замком-в'язницею, позаяк вікна у неї заграбовані і годі чекати нареченого – лицарі не можуть дібратись до принцеси по кришталевій горі. Щоправда, як антитеза до темниці без вікон і дверей, у якій опиняється

лицар, що зривається зі скелі, світлиця принцеси – скляна, світла, у неї одкрита стеля, звідкіль „видко багато неба і зовсім не видко землі” [7: т. 3, 190]. Якщо Анна з „Камінного господаря” повсякчас прагла стати господинею „орлиного гнізда”, то Принцеса, пізнавши смак самотності і залежності від волі царя, безстрашно кидається вниз, де дріб’язковість і бездуховність, що панує навкруги, розчаровує та пригнічує її небесну душу. Згодом Принцеса за власною волею починає свій похід на верхів’я у товаристві Будівничого, що прагне здійснити неймовірне: прокласти східці по кришталевій горі до недосяжної мрії. Образи „Осінньої казки” допускають багатоваріантне їх прочитання, у тому числі і гротескове, та безсумнівним його здобутком можна вважати інтенсифікацію архітектурно-образного мислення поетеси.

Архітектурний код сповна використовує Леся Українка на матеріалі різних національних культур та історичних зрізів. Містка метафоричність образів-споруд властива творам Лесі Українки з „єгипетського циклу”. Таємничість єгипетської культури, схована в застиглих архітектурних жестах, з давніх-давен приваблювала допитливих європейців. Ще юнкою Леся Українка написала для сестер підручник „Стародавня історія східних народів”, і чимало з засвоєної спадщини єгипетської культури поетеса спробувала оповити своєю художньою уявою (поезії „Напис в руїні”, „Сфінкс” і „Ра-Менеїс”). У всіх віршах з „єгипетської тріади” Леся Українка несе свою думку, закодовану архітектурною символікою, неодноразово вона вдається до змалювання процесу зведення статуй, будівництва гробниць, храмів „з важкими колонадами” тощо. В Давньому Єгипті праця зодчих вважалася священнодією. В історії збереглися імена єгипетських майстрів, що займали високе соціальне становище, а часто були ще й жерцями. Як відомо, на будівництві культових споруд, пірамід працювала величезна маса людей, на думку деяких фахівців, – майже половина працездатного населення Єгипту. У часи Нового царства були споруджені найзнаменитіші храмові комплекси – храми Амона-Ра в Карнаку і Луксорі, недалеко від Фів. Від Луксора до Карнака веде пряма двокілометрова дорога

– алея сфінксів. Ансамбль храмів дуже складний, будувалися вони протягом століть. Найхарактерніша їхня прикмета – безліч величезних колон (в одному із залів Карнака їх нараховувалося 144). Колони стилізовано зображають нільські рослини і дерева, їх капітелі виконані у вигляді закритих або розпущених квіток лотоса, листя пальми.

Квінтесенцією архітектурної тематики в творчості Лесі Українки можна вважати діалог „В дому роботи, в країні неволі”. Події у цьому творі відбуваються неподалік від давньої столиці Єгипта Мемфіса. Авторка змальовує масштабну картину зведення храму єгипетським богам, сповнену руху, різноманітних ракурсів, що передати без втрат до снаги тільки кінематографу. „...*Посеред площі величезна будова, ще не скінчена: колонади подекуди без капітелів, але поставлені по виразному плану, мури з барвистими малюнками, ще пократовані сіткою помічних ліній, велетенські постаті богів з невикінченими емблемами на головах, а декотрі ще й зовсім без голів*” [7: т. 3, 263]. Під час полудневого відпочинку двоє рабів, гебрей і єгиптянин, затівають дискусію про сенс їхньої праці. Для гебрея їхня будова – це „каміння величезна купа, поставлена стовпами, бовванами довготелесими”, тому марним він вважає жорстоке висмоктування його сил та енергії. Натомість для єгиптянина храм – це оселя богів, яких він добре знає і шанує. Людина творча, він би охоче вніс зміни до проекту, щоб побудувати храм нечувано-досконалим. Йому прикро, що при будівництві храму неможливе верховенство мистецької уяви; цар та жерці виступають головними зодчими, але людська фантазія не стоїть на місці, тому в його голові рояться еретичні думки про новітні піраміди, яких ще не бачив світ. На ту пору зодчий-єгиптянин був призначений виконувати функції охоронця священних традицій, а свобода індивідуальної творчості суворо регламентувалася. Власне, свобода митця залишалася актуальною в проблематиці літератури колонізованого українського народу, і вона особливо хвилювала Лесю Українку, якій довелось самореалізовуватися у часи гострого протистояння тенденцій народництва та модернізму в національному письменстві.



У відповідь на мрії єгиптянина про розкату творчість Гебрей висловлює своє заповітне бажання: розруйнувати храми й піраміди, порозбивати культові споруди, затопити Нілом „сей край неволі”. Знедолений Гебрей ненавидить неволю, але мимохіть він стає невольником власної ненависті. І хоч радянська критика мала сентимент до войовничих плебеїв, але симпатії Лесі Українки навряд чи можуть бути на його боці, бо все своє свідоме життя вона намагалася знайти відповідь на питання „Як світ новий з старого збудувати”, а для цього принаймні треба „тямити красу”.

Отже, архітектурні знаки у текстах Лесі Українки відіграють важливу комунікативну роль. Рецепція доробку поетеси не буде повною без прочитання цих знаків, що проявляються на різноманітних рівнях творів: композиційному, сюжетному, ідейно-образному тощо.

На жаль, витворення нової образності неминує супроводиться втратами комунікації. Деякі наскрізні художньо-архітектурні деталі у доробку Лесі Українки є доволі промовистими, але чимало з них потребують вдумливої інтерпретації. У системі художнього мислення письменниці типовими є такі місткі знаки: **камінь, наріжний камінь, підмурівок, тайник, сходи, поріг, вікно, мур, брама, вежа та ін.** Загалом багата архітектурна метамова Лесі Українки дозволяє виразно показати калейдоскопічний рух цивілізацій через домену зодчих стилів, зосередити увагу на болісному для поетеси відчутті „безхрамності” нації, руйнації її святинь, а також відкрити справжню, щемливу поезію неосілості бентежної душі фаустівської культури.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Архів Лесі Українки у Празі. Автограф: LU1/74/00.
2. Библер В. Образ простеца и идея личности в культуре средних веков (Заметки на полях книги А. Я. Гуревича „Проблемы средневековой народной культуры”) // <http://www.bibler.gu>
3. Гурьянова Н. Вилла „Ифигения” // Крымские каникулы. Сборник. – Симферополь: „Таврия”, 1981. – С. 209-220.

4. Дюбуа де Монперне Фредерик. Несколько слов о географии и древней истории Крымского побережья // Фадеева Т.М. Крым в сакральном пространстве. – Симферополь: Бизнес-Информ, 2002. – С. 298-303.
5. Етнос і соціум. – К.: Наукова думка, 1993. – 170 с.
6. Лотман Ю.М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. „Евгений Онегин”. Комментарий. – СПб., 2003. – 847 с.
7. Українка Леся. Зібрання творів у дванадцяти томах. – К.: Наукова думка, 1975-1979.
8. Хейзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры. – М.: Прогресс. Традиция. – Москва, 1997. – 378 с.

**ББК 83.3(4Укр)6-8**

**Феня ПУСТОВА,**  
*кандидат філологічних наук, доцент*

## **ХУДОЖНЯ СВОЄРІДНІСТЬ ОПОВІДАННЯ В. ГАЙВОРОНСЬКОГО "РЯТІВНА КУРКА"**

*У статті аналізується оповідання В.Гайворонського „Рятівна курка”, з’ясовується автобіографічний характер твору, художні особливості.*

***Ключові слова:** композиція, груповий образ, оповідач, хронотоп, біографічний автор.*

Така назва цієї роботи може видатися неправомірною: адже автор дав підзаголовок – "Біографічне". Проте в красному письменстві, зокрема українському, маємо багато художньо-літературних творів, основою яких є автобіографізм. І в кожного письменника він втілюється в оригінальну мистецьку форму. Щодо оповідання Гайворонського, то в цьому можна переконатися, зіставивши "Рятівну курку", що відображає поневіряння втікача від КДБ під Дагестаном, з його біографією, поданою в 1962 р. на прохання видавця до збірки "А світ який гарний..." В останньому матеріалі домінують факти

у хронологічній послідовності, починаючи з дня народження і до того, як йому (В. Гайворонському) живеться-твориться у США.

В "Рятівній курці", надрукованій 1944 року за межами України, вирізьблюється образ самого майстра слова з його естетичною свідомістю. У рік публікації оповідання Гайворонському було 38 років, а заарештований – у кінці 1933 чи на початку 1934 р., коли Сталін наказав Постишеву припинити буржуазну українізацію. Зображене в "Рятівній курці" припадає на кінець 30-х рр. ХХ ст. Навколо образу автора формується досить широкий і різноплановий художній світ з кількома хронотопами. В оповіданні освоюється екзистенційна проблема, що стосується не лише митця, а й багатьох персонажів з цього просторово-часового континууму.

Початок твору – це фінал тих подій, що вже відбулися: "Весняна путина кінчилася наприкінці травня". А далі йде оповідь про тих, хто забезпечував ловлю й заготівлю для населення багатств Каспія. Рибалки впродовж трьох місяців двічі на день виходили в море. Автор накреслює їхній груповий соціально-психологічний портрет: "...ввечері поверталися до своїх бараків неймовірно виснажені, нашвидкуруч пили чай і зразу ж засинали мертвим сном". Рибалки – мешканці гірських аулів. Вони не любили моря, риби, їхали на цю роботу лише з обов'язку, тому з великою радістю "поверталися ...до своїх осель і стрімких, скелястих, високих до хмар гір" [272].

Тут же подається групова характеристика жінок, які обробляли й упаковували оселедці, від того мали пальці з облізлою шкірою. Це переважно колгоспниці зі Ставропільщини, які теж раділи, що "незабаром будуть дома", не бачитимуть і не чутимуть "остогидлого моря", що закінчиться "нічна мука від укусів злющих, як собаки, комарів". Мали вони ще дві причини радіти: повезуть додому "крадькома насушеної риби" і "дещо з одягу та взуття, отриманого за суворою чергою в промисловій крамниці" [272].

Так складається в оповіданні концепція соціального буття трудового люду. Вияскравлюється і конфлікт, який є наскрізним: гостре протиріччя між прагненнями людини і тим, що випадає на її долю. Це зумовлює своєрідний діалогічний характер оповіді. Хоча діалогів тут обмаль, проте

естетична свідомість автора перебуває в такому контакті з усім, що його оточує. А після розповіді про путину та її учасників він зосереджується на собі. Починає з біографічної інформації: народився й почав трудове життя на Донбасі, в м. Костянтинівка, там був заарештований. Повернення в рідний край загрожує новим арештом. А тут, під Дагестаном, після кількох років блукань по Північному Кавказу й випадкових заробітків має статус "повноправного громадянина з п'ятирічним паспортом". Життя бурлаки, зауважує автор, "виснажувало психічно", "хотілося спокою". Щасливий для оповідача збіг обставин (водовоз і сторож взимку повернувся в аул із померлою дружиною) надав йому постійну роботу на цілий рік, житло і харчування. Правда, завідувач промислу Назаренко (у минулому моряк торговельного флоту) мав сумнів, що новий водовоз упорається "з норовистими волами", які до цього чули накази кумикською мовою. Але це тяглова сила покійно сприйняла українську мову "з додатком деяких специфічних донбасівських висловів" [273]. Маючи непереборний потяг до творчості, оповідач зазирає в недалеке своє майбуття: "...Кров моя вимагала домішків чорнила. Мене не турбувало питання: навіщо писати? Хіба на те, щоб спалити, бо при першому ж, навіть випадковому обшукові, крім пописаного паперу, він викличе підозру, а це потім доведе до обов'язкового арешту" [274]. Проте зізнається зі смутком: "Та я й паперу не мав". Приємно було цьому бурлаці почути від начальника промислу – дагестанця можливу перспективу: "вивчивши рибацтво", він зможе "дослужитися й на завідувача якогось промислу". Це позитивний штрих до портрету автора: скрізь він працював сумлінно, інакше не міг.

Після цього об'єктом естетичного освоєння у творі стає сам автор. Конкретизується простір літнього періоду життя і психологічні нюанси: "А я почав призвичаюватись до самотності й набувати собі знайомство в тваринному товаристві..." Це були лисиці й шакали, які трималися "на певній запобіжній відстані", і чайки, що насмілювалися брати хліб з рук людини. Але великі надії щодо подолання самотності оповідач покладав на героїв задуманої повісті "Кляте море". Бо ж проклинали його і городяни, і сезонні робітники; тільки давні мешканці Каспійського узбережжя

любили море "за все гарне й погане". У цей момент сповіді виникає новий хронотоп: художнім часом є той же період путини, а простором – творча уява автора.

Письменник зізнається: "Я бачив достеменно своїх героїв, бо вони в більшості були прототипами моїх недавніх товаришів праці" [276]. Свідомість чи інтуїція підказує авторові: основою сюжету стануть дві любовні історії, спостережені в дійсності, одна з яких трагічна. І враз творчі розмисли обриває сумне авторське переконання, сформоване важким попереднім життям: "Завжди нас спіткають несподіванки саме тоді, як ми упевнюємося, що все йтиме за нашим бажанням. Одна гарна несподіванка на дев'яносто дев'ять прикрих" [276]. Дошкульні прикрощі впали на голову митця: раптово з'явилася гарячка з дуже високою температурою, яку напевне збив би часом, коли б це був просто грип. Фельдшер у найближчому селищі назвав хворобу тропічною малярією і дав направлення в лікарню Махачкалі. Цей заклад Дагрибресту (пояснює оповідач) мав "лиху славу": "до цієї лікарні потрапляли, як правило, такі волоцюги, як я" [280]. У художній простір від моря до скелястої гірської стіни Дагестану вклинюється хронотоп дороги. Час вимірюється 20-ма кілометрами, які мусить пройти оповідач, а художній простір – це його фізичне і психічне, контрольоване ним самопочуття без трагічних ноток: "йшов я поволі, збайдужілий до гадюк, що розбуджені моїм чалапанням, без особливої приємності покидали доріжку. Не дошкуляло чомусь мені й немилосердне сонце. Не відчував я й спраги. Навіть губи не вкрилися осугою. Ступав і ступав, усвідомлюючи, що від руху залежить моє існування. Якщо сяду спочити, то вже не підведуся. Той спочинок буде остаточним і довічним" [277].

Час прибуття на базар Махачкалі конкретизується заходом сонця, картина якого малюється в притаманній для В.Гайворонського художній манері: "Сонце ось-ось мало б нанизатися на гостре верховіття однієї з багатьох стрімких гір, а в кращому випадку десь між тими горами захватися в затишній ущелині..." [277]. Антропоморфізуючи природне явище, автор доводить: він зберіг ще спроможність такого мислення, але виснажений гарячкою організм вимагав пиття. Проте ні жаданої мінеральної води, якою багатий Кавказ, ні навіть ситра

хворий не знайшов. Спроба випити "склянку найліпшого вина" закінчилася одним ковтком і сумним висновком: "мої справи кепські".

Досить тривалий період перебування в лікарні оповідач заповнював лише оцінкою свого самопочуття, що погіршувалося безкінечно: "схопив ще й дезинтерію", з великим зусиллям піднімався з ліжка, щоб доволоктися до вбиральні, спираючись "найчастіше на плече чергової медичної сестри". Фізичний стан погіршували й антисанітарні умови: "живцем їли мухи", "гуділи навіть і вночі, як вентилятори"; хворі "чаділи від смороду", що йшов від салотопні, розташованої поблизу лікарні, яку, за словами оповідача, "безпомилково можна порівняти з пеклом" [280]. Проте, естетична свідомість автора, його органічна звичка до аналітичного спостереження розкривають внутрішню сутність тих людей, які його лікують. Ця неймовірна в таких умовах здатність не покидає автора навіть тоді, коли і він, і чуйна медсестра вже переконані: його як безнадійного перенесуть в сусідню маленьку палату, де пацієнти закінчують свій життєвий шлях. Але в цьому має ще сумнів молодий лікар Ахундов: "Мила людина", усіх підопічних "намагався підтримати щирим словом, а також кислим молоком" [280]. Оповідач ще здатний іронізувати: крім ліків (йому давали від тропічної малярії), кожному пацієнтові приписувалася індивідуальна кількість склянок кислого молока, щоб ним вилити хворобу, "як виливають селяни водою з нір ховрахів" [279]. А медсестра Марфа Братченкова викликала безмежну вдячність: до нього виявляла "материнські почуття" та вочевидь і національні, бо вона, українка з Кубані, чула, що хворий марить українською мовою. Можливо, і тому вдалася до рішучих дій: заборонила пити кисле молоко, хоча хворий пив його із задоволенням, замінивши відваром із кизику. Гарячка зникла, проте організм був повністю знесилений, тому хворий без найменших емоцій чекав перенесення його тіла в сусідню палату. Але лікар слухав у пацієнта серце і залишав тут, продовжуючи давати ті ж самі ліки й кисле молоко.

Життєва філософія оповідача і в цей передсмертний момент знаходить нове підтвердження: в цю лікарню, в окрему палату для привілейованих пацієнтів несподівано потрапляє

якийсь начальник із Дагрибтресту, і до нього викликають професора з Ростова. Медсестра Марфа, порушуючи норми поведінки зі своїм начальником Ахундовим, підвела цього фахівця до свого підопічного. В описовий епізод про те, як повівся професор біля непередбачуваного хворого і як реагували на цю подію Ахундов та Марфа, вклинюється дуже важлива репліка гостя, звернена до всіх присутніх: "У цього козака черевний тиф... його організм виснажений до неможливого. Підтримуйте курячим бульйоном. А ти тримайся, козаче... Серце міцне, одужаш" [283].

Будь-якому реципієнтові цього твору слово "козак" підказує: професор – українець. А знавець історії пригадає, що все узбережжя Азовського моря аж до міста Шахти Ростовської області було заселене українцями. Це могли бути нащадки чумаків, які їздили на південь за сіллю та рибою, і загалом нащадки того козацького народу, що його витіснили з Придніпров'я царі, починаючи з Катерини II.

Далі оповідач дізнається, що встановлення правильного діагнозу викликало радість у Марфи і страшний гнів до неї Ахундова: привівши без дозволу ростовського професора до свого підопічного, вона виявила фахову неспроможність свого начальника.

У розповіді автора заявляється новий персонаж – комірник Шадієв, який і мав забезпечити виконання нечуваного тут ніколи рецепту: купити курку для одного пацієнта. Цей епізод набирає комічного забарвлення. Смішно виглядає ззовні завідувач господарством лікарні, смішна його поведінка й безцеремонна прямолінійність. Оглянувши уважно хворого, він сказав: "Канешно тебе нужна курица. Без курицы ты памрош" [284]. Аж на третій день Шадієв зміг купити й урочисто показати хворому курку; приніс і пляшку вина, бо за його переконаннями "курица требует хорошово вина". Але кінцівка курячої епопеї сумна. Оповідачеві не довелося й куштувати вина: він отримав кухлик каламутної теплої рідини, на смак "приємної" із запахом курятини. Проте медикаментозне лікування допомогло.

Хворого, хоча й без високої температури, виписали з лікарні абсолютно безсилим. І ті двадцять кілометрів, які він у гарячці подолав за один день, тепер пройшов за два. До самого

свого промислу оповідач не зафіксував ніяких дорожніх вражень, ніщо не пробуджувало його творчої уяви. Коли ж оговтався у своєму помешканні, то все ество біографічного автора стало сприймати оточення. Виникає новий часопростір: "Уже у всьому і скрізь відчувалась осінь. Майже щодня докучали скажені вітри. Біснувалося море. Женучи чорні хвилі з білими гребнями трохи не під самий поріг мого житла. День і ніч перегукувались птахи, що ключами тягнулися через море. І все мене радувало" [285]. Але оповідач сповнений радості не тільки від того, що видужав і добрався до свого житла. Його переповнюють значно глибші й важливіші внутрішні зворушення: "Я бачив навколо себе життя. Я відчував себе живою людиною" [285]. У такому усвідомленні автором буття проблема побутової екзистенції піднімається на рівень духовної, філософського узагальнення. Вдумливий читач осягне глибокий зміст цих двох думок: незважаючи на фізичну слабкість, письменник збагнув, що зберіг свою органічну потребу і спроможність працювати не лише на хліб насущний, а й задля свого творчого покликання, реалізації свого таланту митця.

Після такого сприйняття естетичної ідеї назва оповідання набуває переносного змісту. Рятівна курка – це символ таких моментів у житті людини, коли вона здатна подолати будь-які труднощі, бо в ній прокидаються, працюють на її зростання, розвиток приховані можливості. "Рятівна курка" – символ віри суб'єкта мовлення, В.Гайворонського, у свій завтрашній день. Віра формально втілилася в життя. Але для нього особисто вирішальне значення мало й перебування в рідному краї. Туга за ним виявилася сильнішою за можливість працювати на користь українського письменства за кордоном.

#### ЛІТЕРАТУРА:

Гайдарівський В. Рятівна курка // Циркачка. Оповідання. - UKRAPRESS. – USA. – 1986. – С. 272-285.



**Володимир КУЄВДА,**  
кандидат психологічних наук,  
завідувач лабораторії історії психології  
Інституту психології ім. Г.С. Костюка АПН України

## НАЦІОНАЛЬНІ ПСИХОТИПИ У ТВОРЧОСТІ Т. ШЕВЧЕНКА

*У статті порушуються питання зв'язку психічних типів творчості Т. Шевченка з національними первнями.*

**Ключові слова:** психологічний образ, етнопсихологія, психіка, образ матері, образ слави.

Потенційний розвиток теоретико-методологічного інструментарію гуманітарних наук зумовлює необхідність застосування нових підходів у дослідженні феномену Тараса Шевченка, насамперед психологічно-світоглядного аспекту його творчості. Поглиблене розуміння спадщини Кобзаря вже давно перейшло межі описовості й настійливо вимагає занурення у найглибші пласти психічних первнів – індивідуальних першопочатків зародження та формування психічної структури самого автора. До цього спонукає, сказати б, „айсбергова домінанта” у творчій манері митця, при цьому видима, доступна для усвідомленого сприйняття „надводна частина”, викладена виражальними засобами надзвичайно високого ступеню символізації на рівні самобутнього тайнопису, зрозумілого лише читачеві текстів та інтерпретаторові малярських творів, який володіє кодом українського етнічного буття, національної культури. Власне, декодифікація є брамою проникнення не стільки в текст, скільки в контекст викладу, а тому засобом об'єктивації найтонших нюансів втілення справді авторського задуму, а не його гіпотетичних інтерпретаційних варіантів навіть сумлінних дослідників.

Звідси завдання вичленення й систематизації типово національного у Т. Шевченка має розглядатися як *віднайдення типових інваріантів* – органічних чинників загального

українського психологічного образу, втіленого у вигляді стрижневих інтегрованих засадничих символів як матриці системи *світовідчуття та світогляду*, а також означення, каталогізація та класифікація конкретних персонажів та психологічних типів, уособлених у представниках інших національностей. Дослідження останніх у літературознавстві мало б слугувати своєрідним інформаційним субстратом для психологічних розвідок, але ця широка тема, здається, залишається обійденою у шевченкознавстві.

Розуміння національно (етнічно) психотипового як базово-нормативної, усталеної психічної моделі, що існує лише у межах етнонаціональної реальності, відрізняється від літературознавчого поняття образу і в психологічній науці має достатньо усталене визначення [1]. Виражаючи взаємозв'язок людини – суб'єкта психічної активності з довкіллям як середовищем формування своїх уявлень про світ, у якому вона самореалізується, і себе в ньому, етнопсихотипове неодмінно містить у собі всі ознаки належності до етнонаціональної моделі традиційності. Це спосіб, форма буття, що існує поза волею і свідомістю людини й визначає її поведінку, загалом спосіб життя. Виступаючи імперативом спадкоємності під впливом ідеалістичного настановлення суми витворених століттями ідеалів „...традиція (тут – суспільно-психологічна закономірність, навіть закон, що забезпечує міжпоколінну спадкоємність – В. К.) виконує важливу дисциплінуючу роль, зокрема важливу при відомій анархічності вдачі. Авторитет ідеалу є багато сильніший від авторитету конкретної одиниці (підкреслення наше – В. К.) а протиставлення колишньої свободи, що уможливилювала самовияв і своєрідні форми життя („вольності“), сучасній неволі є чинником, скріплюючим традиціоналізм (тут традиційність – В. К.). *Цей традиціоналізм став підставою національного відродження за Шевченка і завдяки Шевченкові*” [2, 90]. За В. Яневим, одним із чільних українських етнопсихологів, саме традиційність забезпечує людину сукупністю ментальних характеристик і визначає її етнічну належність.

Викладене положення є ключем розуміння не тільки стрижня етнопсихотипу, а й визначальних характеристик мотиваційних джерел самого Т. Шевченка та творених ним

типових образів, які не пишуться, а „стають на папері”. Такі психотипові доміанти виявляють себе у неусвідомлюваних психічних виявах, налаштуваннях, схильностях, домаганнях, життєвих настановленнях, мотивації поведінки, звабах, симпатіях, пристрастях, тощо. У такий спосіб формується аксіологічна система індивіда, збереження й розвиток якої становить сенс життя людини, визначає провідні життєві домагання, а поведінкова модель співмірна таким цінностям – є стрижнем типового національного.

Реалізуючи своє право вибору, людина опиняється в соціальній, етико-моральній іпостасі у межах поляризованих векторів – від поборника вищих національних вартостей, серед яких свобода, честь, праведність і подібне є позаконкурентними та позадискурсивними й до відступництва, зради, виродження. Саме такими широкими параметрами окреслюється палітра художніх типів Шевченка, діапазон полярного протистояння рушійних і життєдайних сил.

Завдання типологізації образів було б збідненим, якби його звузати лише до людських постатей, які у Шевченка аж ніяк не рясніють щедрими портретними цільностями. Більше того – самі ці постаті виявляються неповноцінними, будучи ізольованими від *типових засадничих образів-понять: України, Матері, Лицаря-козака, Кобзаря, Великого луку, Матері-Січі, Хортиці-сестри, батька-Дніпра, Високої Могили*, що з вітром „в степу розмовляє” *Слави, Долі, ворогів та воріженьків*, які є по-своєму типовими, надзвичайно насиченими змістом символами у традиційному сприйнятті українцем, де антропотип і натурфілософський образ-тип зливаються воедино. Щоб пересвідчитися в цьому, досить відтворити фольклорні джерела їхнього тлумачення у народній пісні, де від чумака „...пішла Доля луками, Широкими степами – гей-гей, не вмів шанувать!”.

Наведені приклади засадничих образів-символів належать до наскрізних у творах поета і, на перший погляд, не є складними для прочитання й тлумачення. Здійснюючи надскладну місію творчо-інтелектуальної ретрансляції „духу і букви” фольклорних вчень до свідомості свого народу через „писану мудрість”, Шевченко серед іншого зберігає одну з її провідних засад – статус одухотвореності природи, світу

довкілля, віра в які є предметом віросповідності не лише у давні часи, але й сьогодні складає сутність традиційно-побутових знань, вірувань, змістом поширеної системи звичаєвості.

Сучасні дослідники стверджують, що „довкілля прямо, чи опосередковано впливає на мозок і лише діяльність різних центрів мозку чи сумісна, чи послідовна, або з певними пріоритетами, скеровує усю людську діяльність упродовж всієї генези від антропоїдів до первісної людини...” (3, 84). Їхні символізовані концепти становлять перший базовий рівень типізації, а психологічні образи – тотожні найвищим життєвим цінностям. Саме вони, ці образи, стали джерелами формування не лише естетичної, а й етичної системи українського народу. У шевченкознавчих розвідках порушується тема космологічних метафор-архетипів, що конституують усі основні космічні стихії – землю, воду, вогонь, повітря. Такі прапервні утворюють семантичні гнізда корінних образів, випромінюючи духовно-біологічний, позасвідомий інтимний зв'язок художника з Природою. Зазначається, що архетипна метафора як релікт універсально-колективних первнів людської психіки та образ етноміфологічного канону має значно вищий ступінь функціональності в художньому тексті, аніж індивідуально-контекстуальні виражальні засоби, оскільки володіє потужним сугестивним зарядом – інтенцією вражати, навіювати, захоплювати (4, 148).

Такою, передусім, уявляється *Україна*, яка для Шевченка є живою істотою, митець стверджує, що заради любові до неї „проклену святого Бога, за неї душу погублю!”, його та її доля як і неволя є нероздільними. Усю ненаситність своїх нерозтрачених інтровертованих почуттів автор звертає до Батьківщини, подібно як в інших сюжетних колізіях – до коханої дівчини, яку він обдаровує любовною ніжністю й відданістю, безоглядно спустошує для неї всього себе до останку. Ця любов така ж нерозділена, як любов матері до збездещеної доньки, або почуття до тієї недосяжної у маревах дівчини, на пошуки якої не вистачило життя.

Натурантропоморфний синкретизм України і матері, самоусвідомлена розчиненість Шевченка у такому духовному субстраті, вщерть насиченому духовноафективним комплексом

відчувань, приводить мислителя до вибудови *незної досі філософсько-психологічної моделі україноцентризму*.

Повною мірою усвідомлюючи смертельну небезпеку для своєї землі, народу, він обирає провідну ідею етноцентризму як останнього рятівного шансу, беззастережно вивищуючи його на рівні абсолютної самоцінності. Перейнятість любов'ю до такого абсолюту помножує і без того його високий поріг чутливості, невтомності пізнання, осягнення світу, перейнятість долею і болями знедолених і покривджених. Така надчутливість забезпечує опанування трансцендентних вимірів, можливість інтуїтивного, прямого, нічим не опосередкованого пізнання сутності найвищих субстанцій. У цьому акті Шевченко полишає свою самість, найпекучіші земні потреби смертної людини з тим, щоб трансцендентувати їх і, злившись з Україною, полишивши все малозначиме і суєтне, проявитися в її лоні найістотнішими, життєвизначальними потугами.

Таке проникнення в сутність світового порядку уможливорює творення універсальної картини світу з виведенням законів гармонії й ентропії, Бога-творця у його стосунках з Україною і людиною, опредмечених суспільними структурами в умовах протиборства добра та зла, унормованого етико-моральними нормативами тощо. Нелюдська напруга набуває ознак іманентності як неодмінної ознаки лицаря, що підніс зброю за святу справу визволення України. Вона набуває стану зміненої свідомості, виливаючись у марева, видива (поема „Сон”), містерії („Великий льох”), молитовні заклинання: „Свою Україну любіть, Любіть її... Во время люте, В останню тяжкую минуту За неї господа моліть” („Чи ми ще зійдемося знову?”)

З огляду на означений вище статус інтуїтивізму у творенні Шевченкової України, доречно відзначити впевнене утвердження у сучасній психології поняття „емоційного інтелекту” як реалізації пізнавальних потреб через відчуття, на рівні емоційного резонансу, що може істотно доповнити і поглибити розуміння сутності України у творчому просторі Шевченка.

Імовірно саме тут слід шукати джерела пророчих потенцій мислителя і його українського месіанізму. З такого погляду можна пояснити дифузність, симбіотичність двоєдиного

простору „Шевченко-Україна”, який вибудовує матрицю дешифрування Кобзарєвого тайнопису.

Шевченкова Україна є складовою дихотомної понятійної пари „Україна-імперія” на рівні контрастно поляризованого психологічного конструкту, у якому вона – життєдайне середовище, джерело народження й підтримання життя. Україна-Мати у трикомпонентному часопросторі вміщує колективний образ народу – в минулому, сучасному та майбутньому, усвідомлюючи зміст історичної пам’яті на рівні невичерпної криниці універсального досвіду, усічення якого є смертельно небезпечним. Постійне авторське звертання до історичної пам’яті народу створює стимулююче національну свідомість, контрастне поле для рефлексій в межах „минуле” як належне і нестерпне „сучасне”. На тлі цього строката й багатоліка візія *імперського спрута*, постійний переслідувач і гнобитель України, є підступним і жорстоким хижакком, хоча її присутність частіше безугавно відчувається, ніж реалістично виявляє себе. При тому, це знаходить своє вираження від найменших, часто не помітних з першого погляду деталей, до широких пасажів гніву і прокляття. Це латентне почування живе у поета і в кожного українця передчуттям загрози біди.

Багатопроявність і широка семантична означеність психологічного образу України у процесі творення екстраполоється на широкий спектр граней художньо-філософськи осмисленої реальності. Тут самобутньою синонімічною паралеллю, іманентною моделлю України проявляється *психотип матері*. Вона присутня у всьому мисленнево-мистецькому просторі автора, маніфестує авторським баченням українську родину, на думку окремих дослідників, як переважно матриархальну, посідаючи найпомітніше місце у структурі родини.

Зазвичай особливість побожного ставлення Шевченка до образу матері психоаналітики пояснюють психобіографічними обставинами: втрата у дев’ятилітньому віці своєї матері, а пізніше любої сестри Катерини, що для вразливого та допитливого хлопчика, який звик до ласки й любові, стало карбом самотності. Любов до матері і сестри відтепер могла бути відрефлексована й виявлена тільки в спогадах і в мріях,

коли об'єкти любові були вже позамежово ідеалізованими й недосяжними. „З цього часу і наступила інтроверсія лібідо, – стверджує О. Халецький, – мати і сестра були вже не в „поза”, а в „ньому самому”, у його спогадах, у його прагненні любити їх, нестримному домаганні знайти їх знову. З цього періоду ми знаємо про Шевченка, що він став „замкненим у самому собі”. В цих умовах єдиною розрадою могли служити спогади і фантазії. Від життя потрібно було бігти усередину себе, тяжкі життєві обставини змушували хлопця ще більше занурюватися у самого себе, поглиблювали інтроверсію, вони постійно повертали назад ту частину лібідо, що вже проклала собі шляхи від „я” до зовнішнього світу [5, 31]. Ймовірно, саме у таких психічних станах усвідомлення невідворотності втрат приховано джерела авторського тлумачення божественної місії матері як найтипівішого в її образі.

Широкі сюжетні пасажі та ситуативні штрихи, що виявилися у поезії Шевченка, уможливають об'ємне, рельєфне відтворення цієї провідної постаті. Синкретизм України і матері настільки органічний, що лише контекст допомагає зрозуміти, що йдеться таки не про матір-людину: „Чи ти рано до схід сонця Богу не молилась? Чи ти діточок непевних Звичаю не вчила?” медитує автор у „Розритій могилі”, наголошуючи на особливим статусі звичаю у навчально-виховній системі народу. Загалом для поета мати – накопичувач і живильне джерело народної мудрості, моральності. Лише соловейко, як символічний для України репрезентант естетичного, може часом завадити матері навчати.

Носій стереотипізованого досвіду – мати є чітким відзеркаленням етнічних уявлень, всеосяжного універсуму Кобзаря, проявленого в традиційності навіть у тих випадках, коли, здається, стандартизуються природні, загальні для будь-якого народу дії, якщо лише вони мають соціальну значущість. Перейнятість матері долею дитини одним лише виявом такої перейнятості магічно міняє все дитяче єство. Досить лишень матері подати голос, заговорити, як „серце б'ється, любо... І світ божий як Великдень, І люди як люди” („На вічну пам'ять Котляревському”). Так гармонія душі матері переливається в гармонію душевну дитини, етнізуючи, уподібнюючи її собі.

Для Катерини, яка ”де жартує з москаліком, Там і заночує...” чим переступає звичай, вищий моральний закон, „батько й мати – чужі люде, Тяжко з ними жити” („Катерина”). Отже мати виявляє несхибність і твердість навіть до рідної дитини в ім’я збереження вищих цінностей і в цьому сенсі через особисті страждання обстоює лад авторського універсуму й України як макроуніверсуму.

Тут простежується глибока доцільність традиціоналізованого ладу у забезпеченні самозбереження людини. Сучасна медична психологія стверджує пряму психосоматичну залежність між душевним почуванням і фізичним здоров’ям. У ситуаціях стресу, яким неодмінно супроводжується акт гріховності, словосполучення „у мене закипає кров!”, „холоне кров у жилах” не є метафоричними утвореннями, а вербалізацією реального фізіологічного стану, коли не лише міняється тиск і розподіл крові, але й міняється сама крові: підвищується вміст цукру і жирів, посилено виділяються в кров гормони, нарощується ступінь її згортання й готовності до захисних реакцій, тобто підвищується температура, збільшується кількість білих кров’яних тілець тощо [6, 191]. Отже, мати – жертвна берегиня роду зі сльозами ледве-ледве через силу вимовляє доньці „Що весілля, доню моя? А де ж твоя пара? Де світилки з друженьками, старости, бояре?” („Катерина”). Святість звичаєвості рівнозначна божественності її сутності, мірилом гріховності і самої честі, що важить більше за саме життя. Система відправлення весільних обрядодій і безсумнівне пошанування символіки належать до сенсотворчих життєвих чинників кожної людини, нехтування якими рівнозначне нащербленню самого життя, порушенню традиційності.

У такому контексті збройний оплот України – козацтво – є подвижником одвічної материнської місії, оборонцем споконвічних святинь народу. Козацтво і Шевченко – це двоєдина цільність, яка може ілюструвати етнімічні сполучення на зразок „козацький народ”, „козацький край”, „козацький дух”, „козацька вольниця” тощо. Безсумнівний ідеал чоловіцтва, козацьке лицарство у романтичному запалі митця являє себе виключно героїчним зразком для наслідування й



захоплення, це приклад духовної та фізичної досконалості, легендарних морально-вольових якостей, безмежної відданості Батьківщині, українству і несхибності, твердості до їхніх ворогів, що постає в різній мірі розгорнутості постатей від Гамалії до старого фастівського полковника („Чернець”). Такі провідні риси козацтва не обійшли перекручувань. Інколи аж до зворотного. Висхідною мотивацією козацтва у всіх його історично диференційованих проявах (наприклад, гайдамаки) було священне право на захист власного життя і власного майна, родини, землі, Батьківщини. Козак не агресор чи завойовник, оборона і помста за кривди – ось провідна спонука козацького руху за Шевченком. Тому закиди Шевченкові як апологету святого обов'язку активності патріота проповідей патологічної потреби постійного пролиття крові в ім'я творення священної історії свого народу, буцім підміни християнської любові до ворогів своїх ненавистю до них як мірила заперечення Бога [7, 242] є щонайменше безпідставними, антиукраїнськими.

Незважаючи на пійетне, побожне ставлення до козацтва, незрадливий Шевченків реалізм і критичність, постійно наснажуваний зболеним серцем за долю рідного народу, демонструють його глибоку обізнаність з історичними і політичними колізіями, історичну самосвідомість, неабияку вправність аналітика. І тоді вже від поета ми чуємо не лише докір (все було б по-іншому, якби „дружно на ворога стали”), а й прямі звинувачення в розбраті, втраті історичних шансів на благородний реванш. Прямий осуд за нездатність одностайно стати „та з фастівським полковником Гетьмана єднати”, тоді б не перекинувся до Петра І Гнат Галаган, „прилуцький полковник поганій” („Іржавець”).

В полоні пекучих роздумів над історико-духовним символом, Трахтемировим, Шевченко самих гетьманів за наслідками їхньої діяльності ставить поруч з ворогами, прокляті тут „гетьмани, усобники, ляхи погані” („Сон. Гори мої високі!..”). Не всі видатні постаті в історичних колізіях оцінюються Шевченком однозначно. Суперечливе, амбівалентне ставлення до Богдана Хмельницького з одного боку „нерозумного сина”, а з другого – „батька Богдана”. У Шевченка не знайти знакової для долі України постаті гетьмана

І. Мазепи, проте ледь помітними деталями він виявляє свою однозначну оцінку у протиставленні того з Б. Хмельницьким – „Собор Мазепи сяє, біліє”, а „Батька Богдана могила мріє”. Зрозуміло, що йдеться не про деталі краєвиду, хай навіть уявного – можна твердити про досить точну передачу засобами полікомпонентної символіки ролі двох історичних постатей в долі України в оцінці автора („Сон. Гори мої високії...”).

Вагомість для автора цієї теми спонукає його відступитися від історичних деталей в ім'я історичної правди, вдаючись до художньої типізації. Нині немає документальних підтверджень про постриг у ченці Семена Палія, але у поезії „Чернець” він являється нам саме у такому статусі, можливо, задля центрального моменту – коли стихають Божії слова і в келії, неначе в Січі, братерство славне ожива, тоді „сивий гетьман, мов сова, Ченцеві зазирає в вічі”. Настановче медитативно звучить звернена до С. Палія порада покаятися, бити поклони і плоть старечу усмиряти, та серцеві не потурати „воно ж тебе в Сибір водило, Воно тебе весь вік дурило, Присти ж його і занехай!”. Цей психологічний прийом пробудження совісті зазіранням у вічі розставляє історичні та моральні оцінки представників двох політичних опозицій у тодішньому козацькому середовищі і є індикативним щодо позиції автора.

Невдачі визвольних змагань та їхні трагічні наслідки породжує гіркі, здається, аж до занепадництва, мотиви, які можуть зчитуватися капітулятивно, витлумачені як здача зброї: „Пішов козак, сумуючи, Нікого не кинув: Шукав долі в чужім полі Та там і загинув... тяжко-важко умирати У чужому краю...” („Думка”). Проте філософсько-психологічне тло подібних картин вказує, скоріш, на глибину напруги, межові стани у трагічному двобій козака, який, попри все, залишається недосяжним у своїй величчю і безсмертним у пам'яті народній.

Особливе місце серед таких зображень відводиться Долі як особливій, фактично персоніфікованій поетом, духовній субстанції, у спілкуванні з якою на рівні міжособистісних взаємин („ти взяла мене маленького за руку..., ти сказала..., ти збрехала..., ми не лукавили з тобою” („Доля”), „Моя ти доле молодая! Не покидай мене. Вночі. І вдень і ввечері і рано Витаю зо мною і учи, Учи неложними устами Сказати правду..., а як

умру,.. хоть єдиную сльозину в очах безсмертних покажи”), попри формально монологову форму зчитується глибоко проникливий діалог, їхня взаємопов’язаність і залежність. І тут поет засвідчує своє проростання з народної традиції, де доля постає міфологічною істотою, уособленням щастя, чи неолі, нещастя [8]. Доля-міфологема відрізняється своїм функціональним призначенням на різних стадіях творчості автора [9], має універсальний семантичний вияв – вона поводить людини поза її волю „Того лама, Того нагинає; Мене котить, а де спинить, І сама не знає...” („Мар’яна-черниця”), спонука до філософських ціннісно-орієнтаційних розмислів „Доле моя, доле! Де тебе шукать? („Гайдамаки”: „Галайда”). Зрештою цей міфологічний образ становить у поета окремий семантико-творчий блок, який поширює свою присутність далеко за лексично означені ним межі.

Окремого розгляду вартий образ-символ Слави, спрощене тлумачення якого здатне лише заплутати розуміння творчості Кобзаря, бо ніяк не узгоджується з його реальними життєвими домаганнями розуміння „слава заповідь моя” як прагнення широкого визнання, популярності на рівні життєвої мети, хоча на тлі, скажімо, Пушкінового „я пам’ятник себе воздвиг...” воно може й не видаватися таким контрастом. Проте варто заглянути до синонімічного ряду, як з’являються підстави наблизитися до справді поетового змісту. Вочевидь поверхове тлумачення поняття „слава” як синоніму популярності, свідчення наслідків загального схвалення чи осуду (дурна слава) є похідним від вигуку на означення бойового поклику, утвердження, домагання свого, перемоги, піднесення на належний рівень на знак вагомості, істинності („Слава тобі, Гамалію На весь світ великий.., Що не дав ти товариству Згинуть на чужині!”), етимологічно „православ’я” – утвердження закону Права пізніш у християнстві трансформоване у „Слава Богові”, „Слава Ісусу! – Навіки Слава!”). У такому контексті і поезія „Слава” набуває іншого звучання – „задрипанка, шинкарка, перекупка п’яна”, яка „з п’яними кесарями По шинках валялась” є завадою не до популярності, а до утвердження життєвих праведних домагань автора.

Впродовж всієї творчості Шевченка психологічний образ слави корелює з історичною пам’яттю, опредмеченою могилами

як одухотвореними творіннями, ставлення до них – відповідне. Розрита могила – глум над історичними святинями, пам'яттю роду, спаплюженою честю. У своїх щоденниках він зазначає всю необхідність і корисність проведення археологічних розкопок, але тут же зауважує почуття прикрості від розкопування Савур-могили, відчуваючи якусь дивну, навіть нерозумну прив'язаність до безмовних, нічого не промовляючих могил, які піддають нарузі.

Базові збірні образи як своєрідні метасимволи одухотвореного світу ідеального несуть велике життєвизначальне навантаження. Як виразники способу буття і життя, уособлення „свого”, „рідного” на рівні життєвого ідеалу вони означають і розкривають сутність психологічного простору, у якому живуть і діють Шевченкові герої. За своїм змістом і взаємовпливами вони не є індиферентними – крізь призму авторського світовідчуття й розуміння дійсності цим типовим метасимволам надається відповідного семантичного спрямування, яке корелює з типовими характерами, мотивацією і змістом поведінки персонажів. Вони *постійно звіряють свої дії* і є досить виразно поляризовані на засадах ставлення до життєвих цінностей, народної долі, України. Незважаючи на велику кількість самотніх і помітних постатей у мистецькому доробку Шевченка, всі вони вписуються у систему життєвих орієнтацій автора, несуть цілком певне сенсотворче навантаження, об'єднуючись за ознаками типового у спільності життєвих цінностей, орієнтацій, домагань.

За вчинковою теорією В. А. Роменця кожен суб'єкт психічної активності виявляє свою індивідуальну психологічну сутність у процесі діяльності як сумі вчинків. Універсальний і єдиний у своєму роді осередок людської діяльності – вчинок – виражає спосіб існування людини у світі, виступає постійно діючим фактором історичних форм прогресу [10, 401]. Він виражає будь-яке відношення між особистістю і матеріальним світом, довкіллям. Це відношення можна правильно зрозуміти, якщо до змісту поняття „особистість” ввести все те, що вже набуто, олюднене, освоєне людською індивідуальністю – знання, уявлення, усвідомлені закони, чинні в конкретному етнічному середовищі, а в ситуації Шевченкової України – ще й

пануванням звичаєвого права, яке, з певними обумовленнями, було пріоритетним по відношенню до офіційних імперських циркулярів. Тому вчинок – це спосіб особистісного існування у світі, все, що існує в людині і олюдненому світі, є вчинковим процесом і його результатом.

Вчинок формує і виявляє найістотніші сили особистості, як і самого „великого світу”, тому він має розглядатися на рівні всезагального філософського принципу, який допомагає тлумачити природу людини і світу в їхньому пізнавальному та практичному відношеннях. Чотирикомпонентна структура вчинку (ситуація = мотивація = дія = післядія) дає можливість наскрізно зчитувати увесь процес психічної активності людини, пояснювати й адекватно розуміти, тлумачити її поведінку. До прикладу, сукупність життєвих обставин (ситуація) спонукають (мотивують) Сову з однойменного твору піти „в найми за хліб черствий” (дія) і гірко співати трагічну розв’язку свого життя (післядія).

Пояснення поведінки людини через вчинкову діяльність буде неповним поза детермінантами її становлення і обставин, що формують певні ситуації. Практично всі герої у Шевченка співвідносяться зі статусом підневільної Батьківщини, де чиниться наруга над святим і торжествує зло, Еволюційно сформовані уявлення про святе пов’язуються з усталеним способом життя і буття, звичаєвістю, ментальними домінантами, втіленими в українських титульних рисах щирості, праведності, волелюбності, душевності та ліризму тощо. Вони складають сутність особистісного життєвого домагання людини й цілком відповідають законам одухотвореної Природи. Пантеїстичний ґрунт, філософсько-космогонічне тлумачення абсолютного ідеалу у творах Шевченка присутнє повсюдно і корелює з предметом віри та віросповідності, які не є відмінними від світогляду, богорозуміння. Органічне переплетення його з постулатами християнського вчення певно і становить відомий феномен „народного християнства”, що цілком узгоджується з його гостро критичними судженнями в адресу православ’я.

Такий ідеал символізує полюс належного, протилежне йому – гріховного. Авторитет ідеалу є набагато сильніший від авторитету найвищої посадової людини, чим, можливо,

пояснюються індивідуалізм як національна риса. Культ одухотвореної Природи ще у другій половині XIX ст. за свідченням Арсенія Сілецького, автора книги, присвяченої віруванням і звичаям народу в XIX ст., і виданої у Києві 1886 р. ще мав високий статус [11, 3]: „Християнство, що навалилося на нас не поступово, а зненацька, не проникнувши у свідомість народу, здійснило якийсь химерний розумово-релігійний хаос, дику суміш вірувань і понять. Народ офіційно молився християнському Богові, але не полишав і своїх дібров (тут – місць відправи язичницьких обрядів – В. К.), слухаючи християнське богослужіння у храмі, він нишком здійснював в них свої язичькі містерії. Церковність не змогла винищити язичької обрядовості, не змогла витерти з пам'яті народної всього того, що стосувалося старої віри, вона надала їм лише особливого колориту, істотно видозмінила їх ззовні” (тут і далі підкреслення наше – В. К.).

Більше того, автор стверджує, що такі вірування побутували до кінця XVIII ст. і мали свою належну адміністративно-юридичну дію. „У судових процесах того часу визнається можливість чародійних зносин з нечистивими, або чортом, як факт, що не підлягає сумніву, не кажучи вже про менш істотні прояви знахарської, відьмацької сили, віра в яку, якщо й втратила свою, так би мовити, громадянськість, збереглась у народній масі у вигляді різноманітних забобонів і повір'їв” (11, 4). Поза волею духовної влади в особі церкви аксіологічна система, етико-естетичні ідеали проникли у всі сфери духовного життя, у т.ч. у християнські відправи, мистецтво, про що зокрема йдеться і в спеціальних тематичних дослідженнях. Без таких уточнень реальних релігійно-світоглядних поглядів у масовій свідомості складно сподіватися на об'єктивне розуміння творчості Шевченка.

З урахуванням викладеного, персоналізовані психотипи у Шевченка можна групувати за ознакою відданості святим життєвим ідеалам праведного життя, побожності, тобто відповідності до *ієрархії життєвих цінностей* з абсолютним ідеалом на вершині. Відповідно, *героїчна особистість становить стрижень полюсу* таких поборників, до яких належать звияжці гайдамаки у яскраво романтичному

обрамленні, що пояснюється свіжістю ще дитячих вражень про Коліївщину. Вже тут оформлюється філософсько-політична й світоглядно-естетична концепція автора, його органічний зв'язок з народними героями, його „дітьми”, „синами”, своїми „орлами”.

Ярема Галайда, за власним зізнанням автора „вполовину видуманий” належить до „громади у сіряках”, „у постолах”, типові провідні психологічні риси яких у типових побутових і суспільно-політичних обставинах становлять зміст „видуманого”. Це *тип вибухового героїзму*. Ретельно виписана ситуація – детонатор повстання – переконлива і всеохопна: люди письменні „сонце навіть гудять”, бо не відтіля сходить, не так світить; залишені від гетьманства „високі могили... та й ті розривають”; для благополуччя і слави „співай про Матрьошку Про Парашу, радість нашу...”; до найдрібніших побутових деталей бачимо, як „...жид поганий Над козаком коверзував”. Разючий контраст колишнього стану і нинішнього (Була колись Шляхетчина, Вельможная пані; Мірялася з москалями, З ордою, з султаном, З німотою...) множить напруження. У такій ситуації невід'ємною складовою людини гнівно повстає персоніфікований у символах живий світ доквілля, здається не могла не розвернутись висока могила, і пороги „ревуть, стогнуть, розсердились, Щось страшне співають”, за рабську покору і многотерпимість навіть „...Дніпро на нас розсердився, Плаче Україна”. Поганьблено ідеальний світ. Таке прижиттєве пекло за глибиною та розмахом руйнації, страждань здатне зрівнятися хіба з уявним образом пекла Данте [12]. Саме це є вершиною детонуючого протистояння. Конфлікт життєвого настановлення чесного, сумлінного українця і реального буття з тріумфом лакейства, продажництва, а тому й владою ворогів – непіддатливий до врегулювання, тому кожен праведник повстав, „жінки навіть з рогачами Пішли в гайдамаки”.

Органічна єдність Шевченка і гайдамаків поєднує їх у часопросторі, притчевість і спонукальність до дії позиції автора свідчить про намагання *повернути до свідомості українця історичну героїку задля майбутнього*, він журить і повчає гайдамаків, як малих нерозумних дітей, розважливо й продумано готуватися до виступу задля гарантованого успіху.

Галайда ліричний, витончений душею, побожно ставиться до Оксани-титарівни: „серце моє, зоре моя”, рай настане, як виріжуть ляхів гайдамаки. Докір автора і спонукання Яреми до дії опосередковане – це звернення до козака як такого: „розковать Козак сестру свою не хоче, сам не соромиться конать В ярмі у ляха... горе, горе!” на тлі занедбаної слави і звитяги славних гетьманів, полковників. Галайда молитовно звертається до батька Дніпра за співучастю у святій справі помсти: „... Прокинетесь доля; козак заспіва: „Ні жида, ні ляха”, а в степах України – О боже мій милий – блисне булава!”. Звістка про долю Оксани у відчаї і розпуді породжує некерований вибух „Дайте ножа, дайте силу Муки ляхам, муки”. Можливо, тому психологічний тип Яреми є представником найширших, найхарактерніших настроїв у народі. Він постає чи не найповнішим у своїй розгорнутості, об’єктивності психічних станів, проявів свідомості, розкриття мотивації своїх дій як рядового учасника Коліївщини.

Гонта і Залізняк, *тип провідників героїчного козацького гатунку*, ватажки гайдамаків, за текстом не є такою мірою промовистими (інформативними), тут особливе навантаження має підтекст. Не розтрачений у часі психокомплекс козака є визначальним у їхній поведінковій моделі. Тут розсудливість, розважливність, безумовна відповідальність, жертва особистим заради загальної справи поєднані з індивідуальною безстрашністю, доблестю є визначальними.

Розвиненість вольової сфери, зосередженість, здатність витримувати психічні напруги проглядаються у скупих мазках художника слова: серед загального велемов’я колони гайдамаків (у тексті „козацька ватага”) усібно зосереджений „Залізняк попереду Нашорошив вуха”. Далі метафорично переданий душевний стан ватажків, які „...люльки закурили. Страшно, страшно закурили! І в пеклі не вмюють Отак курить. Гнилий Тікич Кров’ю червоніє Шляхетською, жидівською” скоріш відчувається, вгадується в авторській невимовності, зумовлюючи читача до напруги розуміння, проникнення в авторську уяву. Провідники повстання усвідомлюють ризикованість свого вчинку, не гублять духу, в особливому стані примареної кривавищем свідомості у танці навприсядки ідуть



по базару аж „земля гнеться”, а рефреном загального настрою звучить „ушкваримо, мій голубе, Поки не загинем!” Провідники у Шевченка не полишені суперечностей, жага помсти засліплює свідомість, і вони не зупиняються навіть перед смертю Оксани, запідозрюючи її в тому, що „преподобиться з ляхами”. Врятовану дивом Оксану, повінчану з Яремою, „щоб не сердить отамана”, той же Ярема покидає. Незаперечна відданість життєвому ідеалові, непримиренність до ворога не зупиняє Гонту і в трагічному стані, в муках сумління він вбиває своїх дітей з любов'ю до них і сповнений жертвовності перед присягою („... не я вбиваю, а присяга”). Перегуком з народним голосінням несеться воляння Гонти по здійсненні священного вбивства. Сюжет таємного поховання „горем битим” Гонтою своїх дітей, „щоб ніхто не бачив, Де він синів поховає І як Гонта плаче” здійснюється за козацьким звичаєм. Накриваючи „червоною китайкою Голови козачі”, навіть у трагічному стані, що межує з божевіллям, батькові невимовно болить, що не може покласти дітей за звичаєм до „... нової постелі. Без васильків і без рути...”, переживає це як нехтування святим. Культ честі і тут є панівним – він щиро шкодує, що не його діти ховають, просить їх молити Бога, хай він „на сім світі Мене за вас покарає, За гріх сей великий”. Повнота постатей провідників гайдамаків істотно доповнюється семантичним тлом поеми, її емоційно-сенсовим настановленням, інтонацією, тембром звучання.

Серед *козацьких героїчних типів* стоїть талановитий „отаман завзятий” Гамалія з однойменної поезії. Він, як і більшість персонажів в інших творах, виявляє себе в дії, означеній межами походу на турків – невірників визволяти. Отаман з гайдамаками – єдиного життєнастановчого коша, козацького братства. Демонстративне нехтування багатством, його вартісна нікчемність на тлі вищих життєвих цінностей є провідною спонукою в діях Гамалії – не таляри-дукати у кишнях турків ведуть їх у смертельно ризикований морський похід, а щоб „різати, палити, Братів визволяти”, не дозволити „у неволі вольним козакам”, де „сором тут, і сором там вставать з чужої домовини”.

Неперевершений майстер персоніфікації духу доквілля Шевченко у такий спосіб виписує Гамалію, що він є прямим

продовженням, сказати б, емоційного стану, налаштованості збірних символів запорізької вольниці: „лиман Дніпрові тую журбу-мову на хвилі подавав... „Чи спиш, чи чуєш, брате Луже? Хортице! сестро? Загула Хортиця з Лугом: ”Чую! чую!””. Нездоланність духу козака і його втілення в дії на тлі ницості турецьких ідеалів та матеріальних благ – так якнайзагальніше можна підсумувати постать Гамалії. В одному ряді з ним можна поставити Івана Підкову з однойменної поезії, Тараса Трясила, епізодичні постаті С.Наливайка, І. Сулими та інших.

Героїчний тип за Шевченком є борцем за ідею, переконання, віру, допускаючи найрізноманітніші праведні методи досягнення мети. Таким є Ян Гус, чеський мислитель, видатний діяч Реформації, натхненник національно-визвольного руху чехів у поемі „Сретик”, тип *героїчного поборника душевної чистоти*, опертої на канонічне християнське вчення, він не уявляє себе поза цим світом божим, тому просить господа „язви мира ізціли. Не дай знущатися лукавим І над твоєю вічної славою, Й над нами, простими людьми”. Розідрана публічно булла – символ протесту проти нечестивого Риму, але не вчення Христа. Побожно обстоюючи християнський світолад, Гус свідомо кидає смертельний виклик католицьким ієрархам, які запалили Гуса, „та Божого слова не спалили”. Введення в обіг твору масиву історичного, етико-морального, матеріалу, ідеї слов’янського єднання виводить цей персонаж за рамки суто релігійного конфлікту, резонуючи з тогочасними найзлободеннішими проблемами пошуку шляхів справедливого облаштування суспільного життя. Певним рефреном філософського осмислення вищого життєвого сенсу, за який шевченкові герої жертвують життям на різних рівнях осмислення і відчуття цього сенсу може бути сформульована у „Тризні” ідея призначення справжньої людини „Без малодушної укоризны Пройти мытарства трудной жизни... Прочеть все черные страницы, Все беззаконные дела... и сохранит полет орла и сердце чистой голубицы! Се человек”.

Хоч Прометей („Кавказ”) не є означеним національно як „вічний” образ світової літератури, філософії, психологічний феномен, проте його символ – *Дух нескореності* перед небесними і земними богами за своїм універсалізмом готовий до

втілення у будь-яке національно-культурне тло. Опредмечення поля діяльності Прометея кавказьким колоритом („чурек і сакля” тощо), спонукає читача від абстрактного сприймання до конкретно національного.

*Дівоча і жіноча долі* та їхні типажі у Шевченка посідають одне з найпомітніших місць, проте таке означення надто широке для наскрізної теми його творчості. Так, лише у баладному циклі їй присвячено „Причинну”, „Тополю”, „Утоплена”, „Лілею”, „Русалку”, „Чого ти ходиш на могилу?”, „Коло гаю в чистім полі”, „У тієї Катерини”, героїв якої можна виокремити у *баладний дівочий* тип. Наскрізно перейняте психологією фольклорного світовідчуття середовище перебування в романтичному забарвленні становить якийсь окремий світ ірреального, міфологічного витвору. Русалки у „Причинній” – це дівчата, малі діти зі своїми трагічними долями, мати, яка за життя була відьмою. Вже тут розмито межі реального і фантастичного, „світ фантастики стає ніби екраном, на якому фіксується і відповідно освітлюється художником реальне, соціально обумовлене життя особи на землі, між людьми” [13]. Ще у дитячому періоді неформленого конкретно-логічного мислення всотана автором чуттєва картина світу розмитих, але гостро вразливих образів, визначила загальний тип одухотворених істот і реальних людських постатей. Щедро насичене традиційними символами середовище дії персонажів надає їм своїх ознак, прикмет, властивостей (дуб, символ чоловічої статі, мужності, сили; калина – дівоча незайманість і Україна тощо). Перевтілення у квітку, пташку, система ворожінь впереміжку з чар-зіллям створюють особливий психологічний стан утаємниченості, загадковості, підпорядкованості й навіть залежності від одухотвореного світу природи.

Безправна доля дівчини, жінки-матері у соціальному середовищі пекла перейнята особливим боєм автора. Його Катерина – наскрізний тип *поглумленої жіночої святості*, який під різними іменами проходить через усю творчість поета. В умовах піїтетного ставлення до дівчини, жінки найменше відхилення від узвичаєного стандарту обходження з ними завдавало психічних травм, згвалтування ж, статус покритки

остаточно витискав людину на узбіччя життя. Душевна чистота, щирість, безсумнівна віра у непорушність святості звичаєвого права не спрацьовують; незахищеність ним у взаєминах з представниками іншого типу культури, та ще й в імперському статусі москаля, де щирість, честь дівчини в іншій ціні, де діють інші етичні норми поведінки, призводить до драматичних розв'язок. Збезчещення накладає потворний відбиток спантеличення на саму свідомість, поведінку людини з комплексом неіснуючої провини. Вимоги сформованого ще в давнину звичаєво-правового життя українців, на якому значною мірою тримається правове співжиття у сучасному суспільстві (14, 37), були суворі – від неї відцуралися усі: її милий Іван, рідні батько й мати. Проте авторська позиція не викликає у читача осуду, навпаки – співчуття до скривдженої та гнів до кривдників. Гірко й скрушно автор зауважує моральні передумови трагічного для Катерини кроку – вона вже уявляла себе „московкою, забудеться горе”, проте відступництво, зрада своєму є карною і, колишучи „московського сина”, покритка спиває до дна чашу страждання і такою ж мірою – поетового співчуття й співпереживання, що виливається в рефлексійні стани, узагальнюючі філософські осмислення з властивим авторові фатумом долі: „вміла мати брови дати, Карі оченята, Та не вміла на сім світі Щастя-долі дати”

Вболівання з приводу таких типових ситуацій вилилося в малярські образи, масштабність тематичного охоплення яких вимагає окремого розгляду. Створена художником 1842 року однойменна картина (олія), одна з найвиразніших з погляду національного колориту й актуальності проблеми, містить у собі цілий спектр тогочасного українського життя, адресного психологічного проникнення в тонкощі проблеми.

На полотні – сцена після прощання Катерини з москалем. Після написання поеми Шевченкові, ймовірно, все ще важко було розлучитися з дорогим йому образом, тому він втілив його у малярській формі. Як і у поемі, центральна постать Катерини домінує над усім полотном, її доля, горе творять зміст, а все інше – епізодичні деталі, які, проте, надають семантико-психологічної структури всьому творові. Полотно, як і поема, промениться любов'ю до стражденної героїні.

Власне, йдеться про малярську паралель психологічного образу Катерини, особливий варіант зображального тлумачення психотипу, який, містячи свої переваги перед текстом як виражальний засіб, не повторює, а розвиває образ; творений через кілька років після тексту ще й поглиблює, збагачує його.

Талановитий дослідник малярської спадщини Кобзаря Дмитро Антонович так вдало передає сутність цього твору, що бачиться доцільним передати його виклад. „З делікатною ніжністю, – передає він, – окреслено перса, плечі і руки, а поверх їх натурально та з надзвичайним смаком розміщено складки широкої білої сорочки; утовщення стану виведено з грацією дерев'яних швабських скульптур, рельєфна голова із засмученим обличчям – без найменшого підкреслення. Лише невеликий нахил голови вперед, очі спущені дотолу та ледве помітний перебіг на устах видають горе покинутої дівчини з тонкою мистецькою правдою, без домішки найменшої мелодраматичної ефектації. Одне гармонійне ціле з виразом обличчя складає непевний, тонко відчутий рух обох рук, що нерішуче підіймають кінці запаски. Рух голови й рук – пов'язані з рухом цілої постаті; від голови розвіваються по вітру нервовим тремтінням дві стрічки, третю – зав'язано на персах. Досить великою стопою Катерина твердо ступає по землі, хоч у ході її відчувається також природна грація і м'який ритм. Надто близько до центральної постаті збоку сидить на землі царинний дід, що стругає дерев'яні ложки; з погляду композиційного не зрівноважує цієї постаті непропорційно малий собачка, хоч його силует мальовничо робить дуже гарну пляму; в глибині скаче москаль у позі підкреслено-романтичного „злочинця”. Стиснутий пейзаж збільшує враження переобтяженості композиції: з одного боку – могила з вітряком на ній, з другого солом'яний курінь царинного діда, мальований стовп, і тяжкою темною кулісою звисають дерева. Але ця переобтяженість – не випадкова, не надумана, а навпаки, вона потрібна, щоб, стиснувши з усіх боків центральну постать Катерини, зробити її при всій її елегантності, монументальною, такою, щоб вона справді домінувала над

цілою композицією. Смуга соняшного світла скоса опромінює постать Катерини, цікаво вирисовуючи одні частини постаті й затемнюючи інші, і ці самі проміння мають дати ефектну пляму на білій одежі чоловіка з ложками, його брилі, що затемнює обличчя, і нарешті цей самий сніп світла має розбиватися яскравою плямою об курінь” [15, 81-82].

Про вагомість, зрідненість образу Катерини з автором свідчить Шевченкова неспроможність вивести її з активного психічного обігу навіть після вивільнення (творчого розродження) на полотні, а також потреба продовжити життя образу у малярській формі, творити серію.

Такою є композиція образу Катерини у ворожки – зовсім інакша, статична, представляє інший, наступний у житті Катерини епізод після розлуки з москалем, коли Катерина в тривозі за москалем і за своєю найближчою долею звертається до ворожки, про що так само немає навіть згадки в поемі. Відомо, що потреба прогностичної підтримки, а ворожіння є, передусім, такою потребою, виникає як компенсація тривожності, стану невпевненості в завтрашньому дні тощо і передає акценти психічного стану Катерини. Ворожіння як спосіб корекції психічного стану поширений у Кобзаря – Ярина в очікуванні Степана (поема „Невольник”) „не Бога Святого ходила благати, А нищечком у ворожки Про нього питати”, та так натоптала цілу стежку.

Пояснення трагедії материнства у „Сові” стоїть осібно від інших жіночих доль, вимагає характеристики розвитку психічного стану, що приводить до божевілля. Сова не покритка, вона вдова а єдиний сенс її життя, син „... і письменний, і вродливий – Квіточка дитина! Як у бога за дверима Вдова панувала...”. Лихо вкрадається багато проявним – сина не просто заголили в солдати, він виявився крайнім, єдиним із багатьох незахищеним вдовиним безправ’ям. Сову, ймовірно, не випадково автор не означає іменем, тим самим наперед налаштовуючи читача на сприйняття якогось нереального, примарного образу. Свято віруючи у праведність світу, захищеного

допоки незрадливим звичаєвим правом, вдова обвалью переживає ілюзорність віросповідного ідеалу, життєвої сенс оформи, оголюється порожнеча життєвих цінностей. Це не здатне вміститися у межі здорового глузду, свідомість зміщується до патологічної ніші, де від нелюдського душевного болю людина захищається бар'єром примарності, ілюзорності, своєрідної психічної анестезії. Можна говорити про художнє представлення „анатомії божевілья”, за яким стоїть психотип розіп'ятої у праведності жіночої душі.

Безвихідь гріховного шляху з неодмінною розплатою за відступництво. гріхопадіння, безальтернативність праведних ідеалів належить до метапроблем Шевченкової творчості. За народним вченням, розплата має бути неодмінною. Такий у „Княжній” трагічний, жертвовно-гріховний тип дівчини, звалтованої батьком. Драма розпочалася з порушення вищого закону буття – „неначе писанка село... сам Бог витає над селом” перетворюється в руїну, князь гуляє, гуляють гості, „... а голод стогне на селі... тисячами гинуть голодні люди... пани й полову жидам продають. Та голоду раді”, з божевільною мрією розпусників за таких умов показати себе „у... Парижі чи інде”.

Князь пустився берегів, знехтував найсвятішим – життєвим ідеалом належності, праведністю, моральністю, потонув у розгулі і пиятиці, наслідком чого є повне банкрутство, смерть занедбаної дружини, трагедія власної доньки. Молитовне звертання автора до безталанної княжни гіркотно передбачає її тяжку покуту за „гріхи на сім світі, Гріхи батькові”. Князь розчиняється в хворобах, княжна черницею безслідно полишає цей світ.

Розвиток психотипу Катерини знаходимо у поемі „Слепая”: вперше подано зразок внутрішнього бунту, спалаху непокори на тлі розкриття розбещеності, сваволі кріпосництва, злочинів дідича-кріпосника і помсти йому кріпачки Оксани – *свободолюбивої особистості, налаштованої і здатної до боротьби.*

Окрему групу психологічних типів уособлюють покривджені, знедолені люди, сироти. Конфлікт між сиротою-козаком і багатіями у „Думці” („Тяжко-важко в світі жити”) можна тлумачити своєрідним узагальненням проблеми. Образ вибудований на протиставленні долі „сироти без роду” з долею „багатого губатого”, якого дівчина шанує, а над „сиротою сміється, кепкує” та інших подібних життєвих ситуаціях. Він є *типом смиренної, приреченої особистості з настановленням на життєву поразку*, це антипод борця, тип уособлення *примиренства і покори*. Подібні психологічні образи постають у поезіях „Вітер з гаєм розмовляє”, „Думка” („Нащо мені чорні брови”), „Вітре буйний, вітре буйний”, „Тече вода в синє море”.

Незважаючи на неймовірні картини людського страждання, плачу, стогону, синтезований образ праведної людини (не лише українця) є оптимістичним і не тільки внаслідок постійного спрямування його до належної самооцінки, рішучого виборювання національного, а тому соціального права на власну повноцінну самореалізацію будь-якими методами. Аналітичний розум Шевченка дошукується до коріння зла, яке виливається у серію ворогів, свідомих, чи не свідомих своєї ролі – „не так тії вороги, як добрії люди...” є джерелом всеосяжної кривди.

Ідилічні картини буднів „руна гуляє, божа мова... І сонце гляне – рай, та й годі! Верба сміється, свято скрізь!” є демонстрацією міцності й незворушності душевного ладу, незглибності одвічних святинь традиційного буття і тому „лютий злодій”, здається, не в змозі порушити, чи зруйнувати таку духовну твердиню. Але „було так перш”, а тепер на калині вітер лиш „одинокє гніздечко гойдає. А де ж дівся соловейко?” Таким символіко-риторичним запитанням можна відкривати одну з найболючіших тем Шевченкового світу – світу зла. Воно многолике, замасковане й демонстративно-цинічне, бруталне й по-лисячи підступне, що залазить у душу „глибоко-глибоко”. „гірше ляха свої ж діти її розпинають” („І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє”).

Те, що заведено називати відступництвом,



продажництвом, має непросту психологічну природу і вимагає окремого розгляду не для зміни його оцінки у життєвому вимірі, а глибшого розуміння й реального, надійнішого застереження, убезпечення від його руйнівних впливів.

Відступника ми бачимо у Шевченка в різних вимірах, найпоширеніше – відхилення від *усталеного способу життя, порушення системи звичаєвості, моралі*. Зауважмо, що до позитивного типу людей („добрих”) відносяться передусім особи щирі, совісливі, сумлінні, праведні і подібні, одне слово такі, що співвідносяться з тотожними українським етнічними ментальними ознаками; саме за такими характеристиками людина наділялася статусом повної правоздатності.

Такі морально-психічні настановлення виявляли себе, плекали і гартувалися у середовищі родини як зразки і обереги сімейної честі, доброго імені декларувалися публічно. Вони служать базою для вибудови певного ціннісного поля, психологічного простору з конкретним опредмеченням і атрибуцією [16]. Мотиви таких порушень найрізноманітніші, у т.ч. безпросвітні злидні, безправ'я, рабський стан, або навпаки – розгульне життя, зваблення фальшивими цінностями, кар'єризм.

Як у багатьох творах, так й у „Відьмі” *відступники – зажерливі, бездушні, паразитуючі* типи, лукаві пани, не означені національно, живуть неправдою „Братами торгують Та сльозами кривавими Сатану частують”, Лукія втрачає дітей, бо „пан дочку на хорта проміняв, а сина в карти проіграв”. Жертва відступника, Лукія, від страждань божеволіє, ототожнюється з відьмою і лише повернення до природного способу буття, навіть, здавалось би, у циганському середовищі, повертає їй душевний спокій, рівновагу, сенс життя. За автором, психічна реанімація, життєвий порятунок навіть з божевільного стану лежить у площині традиційних цінностей, природовідповідного віросповідного ідеалу.

Здирство однокровних зверхників, глитаїв різних мастей, лакиз постає з особливою пристрасстю митця, нищівно сатирично. Парадокс полягав у тому, що часто люди, одержавши навіть закордонну освіту, зваблені чужоземними принадами вироджувалися у ренегатів, а в щоденному житті набували нелюдської пихи і рефлексу здирників, ставали

тиранами кріпаків, навіть найближчих родичів, це тип *просвіщеного тиранства*, який шкуру здирає „з братів незрячих, гречкосіїв”, Україну „гірше ляха свої ж діти” розпинають.

Шевченко не приховує своєї люті, усвідомлюючи всю глибину моральної прірви, куди заводить людину зречення своєї національної, родової сутності, що оформлюється у нього у тип знеособленого пристосуванства. У формі гротеску, нищівного сарказму він колоритно виписує такі персонажі, ними рясніють „Сон”, „І мертвим, і живим...” та інші поезії. Вже стала хрестоматійною авторизовано-символічна відповідь „говорить умію, Та не хочу” на зверхньо-іронічне запитання знеособленого лакизи „з циновими гудзиками”, здивованого появою в петербургському оточенні героя „Сну”: „так як же ты й говоришь не вмиеш По-здешнему?”. Розтлінне відступництво не має меж – за ширмою псевдопросвіщеності той же лакиза розмінюється за „полтинну”, щоб провести до царського палацу. Поруч, в одному гурті нищості зринають нікчемні прихвостні, „дрібнота”, різномасті „небораки”, „тупорилі віршомазі”, братія, що своїм призначенням мають „драти і з батька, і брата”, землячки, що „по-московській так і ріжуть, Сміються та лають, Батьків своїх, що змалечку Цвенькать не навчили По-німецькій...” ті, що нишком у куточку гострять ніж на брата. Узагальнюючим є авторське судження про таких дітей України, які „чорнилом політі, Московською блекотою В німецьких теплицях Заглушені!”

Надзвичайно складною видається психологічна природа відступництва на релігійному ґрунті. У Шевченка достатньо чітко сформульоване ставлення до цього питання як безглуздя „Наробив ти, Христе, лиха! А переіначив Людей Божих?! Котилися І наші козаці Дурні голови за правду, за віру христову, Упивались і чужої, і своєї крові!..А получчали?.. Ба де то!”. У цій же поезії автор ставить аксіологічна проблему віри, дошукуючись і в її змісті причини лихоліття – розмірковуючи про причини, чому киргизам „лучче жити, ніж нам на Україні” він сам і відповідає „а може тим, що киргизи Ще не християни?..” („Сон” („Гори мої високі!”)). Залишаючись на позаконфесійних засадах, поет скрушно висновує „ще як були

ми козаками, А унії не чуть було, Отам-то весело жилось!.. Аж поки іменем Христа Прийшли ксьондзи і запалили Наш тихий рай... А сирот іменем Христовим Замордували, розп'яли... Отак-то ляше, друже, брате! Неситії ксьондзи, магнати Нас порізнили, розвели, А ми б і досі так жили". Не менш категоричної однозначно оцінюється православ'я. Під час проїзду через м.Чебоксари Шевченко у щоденнику робить запис: "Если не больше, то по крайней мере наполовину будет в нем домов и церковей. И все старинной московской архитектуры (підкреслення наше – В. К.). Для кого и для чего они построены? Для чувашей? Нет, для православия. Главный узел московской старой внутренней политики – православие" (17, 182). Навіть цих наведених прикладів достатньо, щоб пересвідчитися у позиції автора, а, відповідно, творчих персонажів. То ким є ці „зрадники віри”, єдинокровні брати? Безсумнівно, у Шевченка це тип *жертвних, світоглядних і віросповідних ошуканців*, до яких його ставлення виливається у глибоке психічне потрясіння, перейнятість пошуками шляхів виходу з трагічної ситуації братовбивства.

Окрему групу становлять творчі образи з числа представників інших національностей. Відразу ж зауважимо – оцінкове ставлення поета до них формується не за національною ознакою, а за сутністю вчинків. Так, російські люди і москалі, царсько-імперські вельможі розводяться чітко, як і поляки, серед яких, як і серед росіян, Шевченко мав багато щирих друзів, розводяться з ляхами, схизматами, конфедератами. Отже, для автора ворогом є той, хто чинить зло.

Показовими у цьому плані є три душі в образі трьох пташечок з містерії "Великий льох". Перша символізує душу, що карається тим, що вповні перейшла дорогу Б. Хмельницькому, коли він їхав до Переяслава присягати московському цареві. Друга – за те, що вона в Батурині напоїла коня Петрові І після повернення його з Полтави. Третя – що немовлям усміхнулася Катерині ІІ. У другій частині містерії – „Три ворони” – українська, польська й російська вихваляються навперейми своїми злочинами щодо своїх народів. Вони вирішують об'єднатися, щоб поховати нового Гонту. „Три лірники” – остання частина містерії – символи українського

духовного каліцтва, влучно явленого у зоровому образі: „Один сліпий, другий кривий, А третій горбатий”. Вершиною цинічного гумору є намагання лірників співати про славного Богдана, брутально обірване розлютованим ісправником з криками „Я вам дам Богдана, Мошенники, дармоеды! и песню сложили Про такого ж мошенника...” Надзвичайно складна структура містерії, ускладнені алегорії, система символів, розшифрування якої потребує ґрунтовного студіювання історичного матеріалу потребують її спеціального міждисциплінарного дослідження. Однак навіть на теперішньому рівні психологічного проникнення в текст можна твердити про чітко орієнтовані, семантично насичені, багатопланові філософсько-психологічні конструкти, які структуровано-символічно акумулюють результати великого пласту історичного досвіду нашого народу у справі національного визволення, орієнтують у системі життєво-ціннісних координат, у притчевій формі представлені як всеосяжні стратегеми.

Ще раз повернімося до малярської спадщини Шевченка, щоб проникнути хоч частково до його інтроспективної лабораторії. З цього погляду продуктивним є порівняльний аналіз виписаних ним двох портретних зображень знахаря – один як ілюстрацію до однойменного оповідання Г. Квітки-Основ'яненка, а другий – для видання „Наши, списанные с натуры русскими”, 1841 р., виконана в літографії. На прохання Г. Квітки-Основ'яненка Шевченком було проілюстровано такий текст: „Хто б не йшов, хоч за найпильнішим ділом побачивши дядюшку Радивоновича, як би далеко він не був, навіть у лютий мороз, чи то хлопчик чи лисий дід, усі поспішають зняти шапку, зарані сходять із стежки, що нею йде знахар, швидко дивляться, як він підходить, і коли він до них наблизиться, віддають йому уклін, що вже й не можна нижче, і з нетерпінням сподіваються до себе уваги” (15, 106). Історія з призначенням двох варіантів портретів виглядає не зовсім зрозумілою, не прояснює її й стаття „Знахар” у Шевченківському словнику (18, 242). Ілюстрацією до статті подано варіант, що був, скоріш за все, призначений не для оповідання Г. Квітки-Основ'яненка і ось

чому. Наведений уривок з оповідання показує типове українське середовище зі значимістю постаті знахаря в ньому. Підкреслена повага, виявлена у найпромовистіших деталях традиційного етикету, піїтетне ставлення до сільського авторитету – символу мудрості, потаємних можливостей зцілення, належної моралі. Такій характеристиці цілком відповідає образ на першому портреті, однак він чомусь вміщений відірваним від тексту статті, на сторінці 81 таблиці VII словника. Текст же ілюструє зображення іншого етнопсихотипу, який відповідає уявленням росіян про нас. Чим відрізняються між собою зображення з погляду етнопсихологічної належності? До сказаного в коментарі до уривку з оповідання слід додати низку істотних деталей. Найперше, вираз обличчя знахаря виявляє внутрішнє зосередження, погляд не розпорощується на метушні довкілля і спрямований близько перед собою, голова, як і сама постать динамічно подана вперед, смушанка на голові по-діловому, не показно присаджена, вуса – типові українські, пишні й довгі, патериця у руці виявляє активність, рух, комір сорочки зацібнтий. Важливим є тло, суто українське: тин з глечиками, звичні обриси хати, з-за тину виглядають українські типажі.

Зображення на другому портреті за психологічним наповненням істотно відрізняється від уявного з оповідання. На літографії – панич, на якого, скоріш, вдягнуто українські строї як не органічні йому. Про це свідчать такі деталі: сама постава дихає погордою, не особливо прихованим хизуванням собою, значимістю своєї персони, патериця не зчитується такою динамічною, постать менше нахилена, комір сорочки розцібнтий, деталі одягу передано виразніш, демонстративніш, з наданням вагомості, голова поставлена рівно і не виражає руху, смушанка вирізняється не лише фізичною вивищеністю, а й елементами парадності, подана назад, вираз обличчя з погордою, що особливо підкреслюється зображенням очей, зверхністю їхнього виразу, який губиться за манірно опущеними повіками, тонкі, стиснуті губи обрамлюють такі ж тонкі „в ниточку” вуса, загалом, йдеться про надмінну, горделиву, яка ніяк не вписується в гармонійне психологічне середовище, описане в оповіданні. Можна лише здогадуватися, що вкладав

автор у другого, не українського психотипа – чи то представника російського панства з елементами імперського зверхництва, чи виродженого українця з серії братчиків поеми „Сон”.

Типи ворогів України представлені москалями, ляхами, жидами, турками і татарами, національно неозначеними типами.

За поняттям москаля у Шевченка стоїть представник імперської влади з усім комплексом притаманних йому рис. Вони настільки колоритні, а їхніми прикметами рясніє мало не кожен твір, що передати їх у межах стислої статті неможливо. Стилий психологічний портрет виявляє такі основні риси: ментальні характеристики, що вирізняються на тлі українця заниженим порогом чутливості до світу і, відповідно, до людей, черствістю душі, завищеною самооцінкою, нещирістю, цинічною жорстокістю, феноменом імперського ставлення до всього українського, потоптанням українських національних святинь, поглумлення історичної пам'яті, нехтування будь-якими моральними нормами, принципами, виявом підступності, прагненням підкупу, заманювання в пастки різного типу (кар'єрою, багатством, віроломством і недотриманням угод тощо), попранням честі української дівчини, жінки, дикунські, по відношенню до українських, звичаї родини, коли навіть матір своїх дітей кинуту напризволяще, гвалтування рідної доньки, розпуста і транжирення багатства, пиятика, плазування перед чужоземним, низьких рівень традиційно-побутової культури, прагнення показного в побуті, бундючність і пихатість, нелюдське ставлення до іногородців і багато іншого. Комплекс кривд від москалів, явлених Шевченком у творах, віддзеркалює практично всю широку палітру українсько-московських взаємин в історичному зрізі й тогочасні. Ієрархія типажів імперського хижака – від царя і до рядових солдатів, паничів. Наведені у матеріалі цитати з творів, які не призначені для висвітлення образу москаля, хоч і опосередковано, проте виразно ілюструють наведені характеристики.

Другими за активністю представниками ворожої сили є ляхи. Вони особливо рельєфно вирізняються на тлі поляків, тобто того ж народу, точніше його частини, але зовсім інших орієнтацій у ставленні до українців. Полякам як однодумцям,

друзям присвячено багато теплих, щирих слів, ліричних відступів, присвят. Інша справа – ляхи, нещадні гвалтівники, які вогнем і мечем плондрують Україну, піддають тортурам народ, маючи його за бидло. Міжконфесійні протистояння замішані на релігійному фанатизмі й помножені на високо мірність шляхти набирають потворних форм, і тому провідна риса ляхів нічим не відрізняється від москалів. Колесування, паля, диба, четвертування, спалення – такі знаряддя тортур є символами у ставленні до українців, їхнє смертельне нашествя, здається, незбориме – „як та галич поле криє, Ляхи, уніати” („Тарасова ніч”).

Маючи багато спільного у методах кривд з москалями, ляхи виступають у різних іпостасях – від короля до рядового конфедерата. Прокляття автора „Гайдамаків”, що впливає і обґрунтовується сюжетними колізіями поеми, є оцінковим і промовистим, якого іменем матері на вітер кидати гріховно: „Будь проклята мати І день і година” коли з’явилися на світ кати конфедерати. Ляхи-конфедерати розносять оселю титаря, закатовують його, пропадає з ними Оксана.

Сцена жорстокостей катування титаря під стать найстрашнішим середньовічним зразкам, описана в деталях вона дає можливість змоделювати масштаби злочину й глибину варварства, нелюдськості ворога до України. Ідея помсти, неодмінної розплати провісно витає над сплондрованою землею, „На гвалт України Орли налетіли; вони рознесуть Ляхам, жидам кару”, а слідом за нею грізне попередження „Шануйтеся ж, вражі ляхи, Скажені собаки: Йде Залізняк”.

Крізь аналітичні роздуми автора, його розмірковування над причинами братовбивчої бійні, життєвої потреби порозуміння й замирення проступають риси вже не ворога, а, скоріш, жертви-поляка, яким гендлюють як гарматним м’ясом „за що люде гинуть? Того ж батька, такі ж діти, – жити та брататься! Треба крові, брата крові... „Уб’єм брата! Спалим хату!...” „старих слов’ян діти Впились кров’ю. А хто винен? Ксьондзи, єзуїти” („Гайдамаки”). Автор вірить у неминучість торжества рідної землі, у переможне завершення визволення народу, тому настановче закликає брати уроки з трагедії двох народів „Щоб і діти знали, внукам розказали, Як козаки шляхту

тяжко покарали За те, що не вмiла в добрi панувать” („Гайдамаки”).

Третя ворожа сила уособлена спiльниками москалiв i ляхiв, це жидаи. Як представники iстотно вiдмiнного вiд українцiв типу культури, мислення, життєвих домагань, моралi, ментальних ознак, передусiм етнiчної замкненостi по вiдношенню до iнших народiв, камерностi релiгiйної форми у Шевченка вони постають хитрими, пiдступними, жадiбними до грошей, багатства, жорстокими поплiчниками рiзного типу ворогiв, головна мета яких по вiдношенню до українцiв – визиск, економiчне закабалення, паразитування, тому бачимо символiчне окреслення такого зловорожого тандему, де ворог приишлий розташовується пiд дахом ворога мiсцевого „ночували ляшки-панки В будинках з жидами” („Гайдамаки”). Конфедерати розбрелися по Украiнi „... та й забули Волю рятувати, Полигалися з жидами Та й ну руйнувати. Руйнували, мордували, церквами топили... А тим часом гайдамаки Ножи освятили”.

Чи не найповнiше, на рiвнi окремих сюжетiв, постать жида являє себе у „Гайдамаках”. Тут у повному складi сiм'я жидiв: ненаситний до грошей Лейба у вражаючiй сценi-символi „жидюга Дрижить, iзiгнувшись Над каганцем: лiчить грошi Коло лiжка, клятий...”, бо на лiжку мов „квiточка в гаю Червонiе...” молоденька дiвчина... несказанно гарна нехрещена...”. Стара Хайка, дружина Лейби, „лежить долi, В перинах поганих”. Лейба має за наймита i для „витирання нiг” сироту Ярему, „попихача жидiвського”, що „вирiс у порога...”, типове звертання до нього: „Яремо! Герш-ту, хамiв сину?”. Список обов'язкiв наймита, детально описаний автором, є запаморочливим.

У своїй зверхностi хазяїна Лейба – ненаситна п'явка, несамовитий у своїй блюзнiрськiй зневазi до Яреми, але перед сильнiшим – це плазун, огидна у своїй ницостi людина. На батоги конфедератiв вiдповiдає готовнiстю на все: улесливо обходити їх, навiть хреститися, наспiвувати, не вмiючи пiсеньок, серед яких одна варта зачитування: „Перед паном Хведором Ходить жид ходором, I задком, I передком Перед паном Хведiрком” У своїй жадобi до грошей вiн терпить тяжкi



знуцання конфедератів, але гроші не віддає. Підступний Лейба під страхом залишитися без грошей приводить конфедератів до Вільшани по Оксану, де у її батька можна награвувати грошей, дарма, що то не його гроші, а, як впливає з тексту, громади. Таким чином, ляхи закатовують титаря-батька, дівчину забирають з собою на розваги.

Навіть смертельна загроза не в змозі змінити жида, зменшити своє безмірне паразитичне прагнення наживи „і лях, і жидовин Горілки, крові упивались... ляхи заснули, а іуди Ще лічать гроші уночі, Без світла лічать бариші, Щоб не побачили, бач, люде” („Гайдамаки”). Способи наживи жидів є неприйнятними й огидними для українця, серед них – лихварство, позичка грошей для визискування через відсотки. У різні часи спеціальними указами у російській імперії така діяльність заборонялася, проте відроджувалася, вдосконалюючись у своїх формах.

Користуючись розпутністю пана, який довів до голоду своє село, подібно тому, як і в Україні лютує голод, а князь”... байдуже, п’є, гуляє Та жида з грішми виглядає. Нема жидка...” Його дружина, Княжна, яку матір’ю своєю в селі звали, усе село за неї молилось, намагається якимось вирівняти, залагодити становище, її поява сприймається „немов сонечко зійшло над обікраденим селом”, „а тим часом жиди в селі З грішми появились” і все пішло прахом („Княжна”).

У плетиво глитая, насноване жидом, потрапляють знедолені, у стані відчаю та скрути, люди. Такою є обездолена вдова, Сова, яка у розпуці „пішла в найми, за хліб черствий Жидам носить воду” („Сова”).

У Шевченка наскрізним предметом осуду, обурення, глузування є змови, нечисті угоди з жидами, продажність жидам. Внаслідок хитрих маніпуляцій і паразитичного збагачення руках жидів поступово опинялися не тільки багатства людей, а навіть церкви, на що поет гірко зауважує „запродана жидам віра, В церкву не пускають!” („Тарасова ніч”). Ставши монопольними власниками шинків, корчмів жиди споювали людей, закабалювали їх боргами, робили їх невільниками, пускали по світу.

Так, з корчмою пов'язуються три великих „злості”: пияцтво, гра в карти або кості й пристанище волоцюг, підозрілих людей. Доречно зауважити, що з часом корчма стала потужним руйнатором не лише духовних цінностей і моралі народу, а й фізичного винищення людини [16]. Шевченкове метафоричне „шинкар знає, наливає І не схаменеться” з „Гайдамаків” є влучною ілюстрацією цієї тези дослідника.

У зв'язку з цим у середині ХІХ ст. на Галичині УГКЦ започаткувала і розвинула потужну освітньо-пропагандивну кампанію боротьби з пияцтвом, у т.ч. проти злочинної діяльності корчмарів, як різновиду лихварів, здирників. Цей церковно-громадський рух проводився під гаслом „Хрест побідив поганство – Хрест побідить п'янство”, біля церков встановлювалися меморіальні плити з такими написами. Одна з них збереглася біля церкви м. Зборова на Тернопільщині.

Проблема українсько-єврейських стосунків того періоду достатньо висвітлена у наукових джерелах, документах. Відомий дослідник її Іван Лисяк-Рудницький у статті „Українські відповіді на єврейське питання” серед численних скарг українців на євреїв зазначає, що „першою скаргою була економічна експлуатація українських мас єврейськими купцями та посередниками. Єврейський коршмар із лихварем, які тримали в кабальному становищі цілі села, – це не стереотип, що його вигадала антисемітська пропаганда, а факт української соціальної історії... Очевидно, ділова мораль єврейського суспільства в Україні прощала шахрайство, яке викликало обурення” [19, 121].

У когорті ворожих сил у поета значаться турецькі й татарські яничари як символи віри бусурманської, одвічні вороги християнські, людолови і людомори, спустошники землі української. Невольничча доля полонених козаків на галерах, у полоні османському у тематичних творах поета вибудовують яву про цих споконвічних ворогів України.

З великим серцем, душевним теплом, хоч і скупими штрихами, відгукується Шевченко у літературних творах про киргизів, казахів, туркменів, волохів, представників кавказьких народів. Вони значно інтенсивніше подані у малярській

спадщині митця, але без належного ілюстративного супроводу їхній аналіз неможливий.

Питання типологізації провідних психологічних національних образів, яке за кінцеву мету мало б створення галереї національних психотипів творчого світу Тараса Шевченка, перебуває на етапі становлення. Попереду складна робота з каталогізації та класифікації типового як такого у всій творчості Кобзаря. Викладений тут пілотний психологічний огляд типових національних образів, має бути поглиблений їхнім структурно-психологічним аналізом із застосуванням компаративістських підходів, з введенням належної кількості контекстних масивів інформації, як засобу творення історико-психологічного простору формування образів, насамперед, базового тла національних ментальних характеристик, без чого їхні повноцінне відтворення та інтерпретація неможливі.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Куєвда В. Т. Праісторичні чинники формування етнопсихотипу в контексті методологічних проблем етнопсихології. Проблеми загальної та педагогічної психології // Збірник наукових праць Інституту психології ім. Г. С. Костюка АПН України / За ред. Максименка С. Д. – К., 2001. – Т. III, ч. 2. – С. 46-60.
2. Янів Володимир. Нариси до історії української етнопсихології / Матеріали упорядкував і підготував до друку д-р Микола Шафвал. – Мюнхен, 1993. – 225 с.
3. Сніжко В. В. Природні психоетнічні настанови українців. Проблеми загальної та педагогічної психології // Збірник наукових праць Інституту психології ім. Г. С. Костюка АПН України / За ред. Максименка С. Д. – К., 2001. – Т. III, ч. 2. – С. 82-88.
4. Тимошенко Ю. Космологічна метафора-архетип у Шевченковому поетичному світі / Тарас Шевченко і європейська культура // Збірник праць Міжнародної тридцять третьої наукової шевченківської конференції. – Київ-Черкаси, 2000. – С. 148-152.
5. Халецкий А. М. Психоанализ личности и творчества Шевченко // История психоанализа в Украине. – Харьков: Основа, 1996. – С. 230-240.

6. Пезешкиан Н. Психосоматика и позитивная психотерапия: Пер. с нем. – М.: Медицина, 1996. – 464 с.: ил.
7. Звьянцковский В. Я. Николай Гоголь: тайны национальной души. – К., 1994.
8. Потебня А. О доле и сродных с нею существах // Древности. – Т. 1.
9. Колотило Т. Міфологема долі в ранній творчості Шевченка. Тарас Шевченко і українська культура ХХІ століття. – Кам'янець-Подільський, 2000. – С. 89-96.
10. Роменець В. А. Вчинок і світ людини // Основи психології / За заг. ред. О. В. Киричука, В. А. Роменця. – К.: Либідь, 1996. – 632 с.
11. Сілецький Арсеній. Колдовство в Юго-Западной Руси в ХУІІІ веке. Как судили и рядили в Січі Запорожській. – Изд-е ред. "Кіевской Старини". – К., 1886. – 46 с.
12. Китова С. Про Дантове і Шевченкове пекло // Тарас Шевченко і європейська культура // Збірник праць Міжнародної тридцять третьої наукової шевченківської конференції. – Київ-Черкаси, 2000. – С. 288-296.
13. Нудьга Г. А. Українська балада (з теорії та історії жанру). – К.: Дніпро, 1970. – С. 115.
14. Івановська О. П. Звичаєве право в Україні. Етнотворчий аспект. Навчальний посібник. – К.: ТОВ „УВПК „ЕксОб”, 2002. – 264 с.
15. Пластична творчість Т.Шевченка / Повне видання творів Т. Шевченка, Т. 12. Вид. Українського наукового інституту. – Варшава-Львів, 1937 р. – 451 с. 160 репрод. Зміст: Дмитро Антонович: Шевченко як маляр, статті В.Січинського й П.Зайцева про граверську, різьбарську, архітектурну творчість, тексти й документи.
16. Яковенко Н. Паралельний світ. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні ХVІ-ХVІІ століть. – Київ: Критика, 2002. – 416 с
17. Шевченко Тарас. Повна збірка творів (у трьох томах). – Т. ІІІ. Драматичні твори. Журнал. Листування. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1949. – 519 с.
18. Шевченківський словник. У 2-х томах. Т. І. – К.: Головна редакція УР, 1978.
19. Лісяк-Рудницький Іван. Історичні есе. В 2-х томах. – К.: Основи, 1994. – Т. І. – 530 с.

**Володимир МОВЧАНЮК,**  
*старший науковий співробітник відділу шевченкознавства  
Інституту літератури імені Тараса Шевченка  
НАН України*

## **ФІЛОСОФСЬКО-ЕТИЧНЕ ПОСЛАННЯ ШЕВЧЕНКА. МЕДИТАЦІЯ „ДУРНІ ТА ГОРДІЇ МИ ЛЮДИ”**

*Стаття присвячена аналізу етичної складової Шевченкової концепції людини на матеріалі окремого твору. Автор торкається філософського аспекту проблеми.*

**Ключові слова:** медитація, етика, концепція людини, композиція, гріх.

Творча думка великих поетів несе в собі елементи філософського світобачення, жагу осягнення світу, переживання його неосяжності, вічності, змінності. Філософський зміст їх творів корелює з духовними шуканнями доби, до якої належать їхні творці. Людство крок за кроком рухається вперед, і на його шляху виникають нові проблеми і завдання, що хвилюють творчі уми. Тому вони відчують постійну потребу діалогу зі світом, діалогу з людиною чи національною спільнотою. Діалог може бути не обов'язково прямий. Він навіть може мати форму рефлексії, роздуму.

З філософів давніх часів виразно діалогічним мислителем був Сократ. Свої етично-філософські ідеї він викладав у формі діалогу, бесіди з людьми, серед яких перебував. В Україні такий філософський стиль практикував і розвинув Григорій Сковорода. У новій українській літературі ця лінія знайшла своє продовження у поетично-філософському стилі Шевченка. Згадки про Сократа у його творах засвідчують добру обізнаність з життєвими принципами великого мудреця. У повісті „Капитанша” Сократ не випадково згадується у контексті роздумів про життєві цінності, що їх сповідує Шевченків герой. У філософському, а водночас автобіографічному, вірші „N.N. – О думи мої! О славо злая!” ім'я Сократа стоїть поряд з Ісусом

Христом. Про них Шевченко говорить як про носіїв справжньої слави. Сократ у своєму стилі життя постає як мудрець, мораліст, що виявляє активне бажання навчати людей любові до істини, акцентує важливість людського самопізнання. Потяг до учительства, сповідування ідеалів правди і внутрішньої людської свободи найповніше проявилися не тільки у літературній, але й в малярській творчості Шевченка.

Поетичне філософування етичного плану в Шевченка виразно виявляє себе вже в перших його поезіях, баладах, поемах. Особливою красою і глибиною філософського бачення світу вражають медитативні фрагменти поем „Катерина” і „Гайдамаки”. Їм характерне глибоко особистісне екзистенційне переживання трагізму людської долі, у його підходах до суспільних проблем превалює етичний критерій. Шевченко бачить людину через призму етичних імперативів і категорій добра, істини, правди, любові. Досить часто предметом поетових роздумів була, якщо можна так сформулювати, „колективна особистість” („люде”, „люди”). Цей особливо характерний Шевченків образ є узагальненням, що представляє певні типи морального судження чи моральної поведінки. Образ „чужих людей”, „людей-ворогів”, „добрих людей” із поеми „Катерина” та інших творів став предметом глибокого з філософсько-етичних позицій аналізу в статті „Духовна драма Шевченка” (1976) відомого поета, літературознавця і політичного діяча, шістдесятника Івана Світличного. Глибина поетичного осягнення трагічної абсурдності людського чину в суспільних і особистісних вимірах у рядках поеми „Катерина” („Отакє-то на сім світі / Роблять людям люде! / Того в’ яжуть, того ріжуть, / Той сам себе губить... / А за віщо? Святий знає”) вражає. Тим більше, що написані вони 24-річним поетом, який щойно визволився від принизливого рабського стану Енгельгардтового кріпака. Отже, йдеться про природний дар філософського бачення світу, який і зробив Шевченка геніальним поетом-мислителем, поетом з апостольським покликанням просвітителя „людей незрячих”. Глибинні етично-психологічно мотивовані поетичні форми Шевченкових послань до людей, народів і загальнолюдської спільноти ще належить вивчати. Філософську медитацію „Дурні та гордії ми люди”

пропонуємо у нашому прочитанні. Цей надзвичайно цікавий з погляду філософської герменевтичної інтерпретації вірш, Шевченко написав на засланні, орієнтовно в січні-квітні 1849 в Раїмі. Єдиний чорновий автограф твору зберігся в альбомі Шевченка 1846-1850 рр. (ІЛ. – Ф.1, – №108. – арк.. 27 зв.). Під час арешту поета 23 квітня 1850 альбом з автографом вірша був відібраний і пролежав в архівах III відділу Департаменту поліції аж до 1907. Вперше надрукований у журналі „Україна” (1907. – № 7-8, публікація Я.П.Забіли), а наступного року у виданні: „Шевченко Т. Кобзарь. 2-е вид. (Спб., 1908 ), впорядкованому В.М.Доманицьким. Така його текстологічна історія, такий довгий шлях до читача, очевидно, не випадковий. Своїм метафоричним притчевим змістом він і справді, як нам здається, адресований до читача другої половини 20 століття. Принаймі предмет окремого літературознавчого дослідження ця поетична медитація стала тільки у працях Ю.Івакіна, у „Статті одинадцятій” його „Нотаток шевченкознавця” [2] і в монографії „Поезія Шевченка періоду заслання” [3].

„Поезія „Дурні та горді ми люди” органічно вписується у контекст медитативної лірики періоду заслання, для якої характерна виразна домінанта психологічних і творчих рефлексій, глибоких екзистенційних переживань, що загалом стало плідним ґрунтом посилення філософсько-поетичного струменю, – обсервацій над проблемами людського буття у світі, духовно-етичною сутністю людини.

Це твір філософський як за масштабністю поетової думки, його мудро іронічною дистанцією щодо зображуваного світу, образно-символічним наповненням, так і за художньою метафоричною структурою й стилем: поетичним синтаксисом, ритмічними та інтонаційними чинниками. Чотиристопний ямб, яким написано вірш, його астрофічна побудова (він складається з двох строфічно й образно-тематично відокремлених фрагментів 1-17 рр., 18-38 рр.), а також паузи, переноси (enjambement) й широко розгорнуті синтаксичні періоди, дозволяють поетові створити неповторний, відповідний до характеру роздумів й їх дидактичного підтексту сповільнений темпоритм дедуктивного розгортання думки.

Філософська іронія автора, особливо у першому фрагменті, м'яка і стримана (без пози зверхності як це характерно для романтиків байронічного типу), зігріта душевним смутком, що відбиває й особистісну ноту (займенник „ми” у першому рядку) твору, складає його ліричну основу. Думка-переживання, що тяжіє до широких із дидактичним підтекстом узагальнень, відбиває багатий досвід життєвих обсервацій автора, зокрема, й гіркий досвід його засланських років, де Шевченко зіткнувся з моральними хворобами тодішнього російського „православного суспільства” (Щоденник, запис від 25 червня 1857). Підставою, а, можливо, й поштовхом до роздумів над моральною недосконалістю людини, поруч із об'єктивними спостереженнями, були й особисті гнітючі переживання та сумніви щодо спроможності вистояти й зберегти чистоту душі серед морального бруду казарми (див. вірш „Чи то недоля та неволя”, 1850), принизливого солдатського „нежиття”. Мотиви прискіпливого душевного самоаналізу помітні у ряді творів того періоду. Те, що це особливо хвилювало Шевченка, бачимо і в щоденникових записах, де поет підсумовує гіркий досвід випробувань десятирічного заслання: „Все это неисповедимое горе, все роды унижения и поругания прошли, как будто не касаясь меня. Малейшего следа не оставили по себе, [...] Мне кажется, что я точно тот же, что был и десять лет тому назад. Ни одна черта в моем внутреннем образе не изменилась. Хорошо ли это? Хорошо. По крайней мере, мне так кажется. И я от глубины души благодарю моего Всемогущего Создателя, что он не допустил ужасному опыту коснуться своими железными когтями моих убеждений, моих младенчески светлых верований” (Щоденник, запис 20 червня 1857).

Предмет, а, отже, й тема роздуму, виразно окреслюється у першому заголовному рядку медитації. Тема людини (хоч автор і не вдається до цього абстрактно-філософського поняття, а говорить про „людей”) налаштовує читача на бесіду філософського характеру. Але те, що поет починає цю поважну розмову позірно буденним, іронічним тоном, називаючи людей „дурними та гордими”, стає очевидним, – йдеться про щось пережите й осмислене, що увібрало в себе особисту житейську



мудрість, як і про глибинну творчу потребу повчальної бесіди з тими, яких поет „бачить” гордими і нерозумними. Елемент дидактизму в цьому вірші не є свідомо запрограмованим, він органічно властивий творчій природі і творчій системі Шевченка, у внутрішній мові якого є відчуття читача як „аудиторії” і як співрозмовника.

Внутрішня структура твору, зумовлена стилем авторського роздуму вголос (у ньому присутнє „ми”), набирає форми дедуктивного розгортання вже відомої, прореченої на самому початку тези: „Дурні та горді ми люди / На всіх шляхах, по всій усюді...” Парне римування цих початкових рядків ущільнює думку, висловлену в них, виділяє її як вихідну тезу роздумів, – своєрідний філософський засновок. Акцентована у такий спосіб, проте не завершена в межах цих рядків фразово й синтаксично, ця думка-теза далі обростає новими аргументами у смисловому полі розгорнутого синтаксичного періоду (1-12 рр.) наростаючою інтонаційною лінією сурядних речень, анафорично виділених на початку рядків (4, 5, 8) сполучником і й сполучниками і, та в середині рядків: „А хвалимось, що ось-то ми / І над землею, і водою, / І од палат та до тюрми / Усе царі, а над собою / Аж деспоти – такі царі, / І на престолі і в неволі...”. Цю ж інтонаційно наростаючу лінію, що триває аж до 12-го рядка продовжує рядок 9-й, яким вводиться нова підтема, новий аргумент: „І все то те по добрій волі, / По волі розуму горить...”, доповнений порівняльною конструкцією „Як той маяк у синім морі / Чи те ... в житейським.” Максимально сповільнюючи темпоритм вірша, логічні паузи цього 12-го рядка, посилені фігурою переносу (enjambement), виразно акцентують новий виток мислительної аргументації, введений ще одною порівняльною конструкцією („Само так / У нас у костяній коморі / Горить розумний той маяк...”), та вже у цілком метафорично-символічному ключі логічно вивершує думку, висловлену у філософсько-дидактичному засновку перших двох рядків. Переходи від одного типу римування до іншого (парне – у 1,2,8,9 й 15, 16), перехресне – у 3,4,5,6,11,12,13,14, та неримовані, що також порушують інерцію вірша, рядки: 7, 10, 17-й, творять картину вільного, не скутого одноманітною ритмічною схемою руху думки.

Так, розгортаючи логічний ланцюжок свого розмислу, міняючи ракурси зображення людини то через призму іронічного образу „царя” „І над землею і водою”, то через призму метафорично-символічних образів розуму, волі, кістяної комори, вогню, Шевченко творить філософську, релігійно-етичну концепцію людської нерозумної гордині у її найвищому, глобальному вияві. Йдеться про зумовлений гординою „блуд”, який веде людину до хибної думки, що вона є царем природи („І над землею і водою”), а також і володарем власного буття („...а над собою / Аж деспоти – такі царі...”). Скептичне ставлення щодо цього поет виявляє за допомогою іронічної гіперболи. В словах „дурні та гордії” вгадується біблійний підтекст, у якому гординя людська трактується як один зі смертних гріхів. Сутність цього гріха у нехтуванні Бога як творця і володаря світу. Гординя людська у тому ж біблійному трактуванні є, власне, синонімом людського само-засліплення, нерозумності, зарозумілості. Тому і в Шевченка „дурні та гордії” йдуть як поняття однопорядкові, що доповнюють характеристику явища. Шевченкова іронія над людською зарозумілістю (Ю. Івакін прочитує це як поетів гіркий саркастичний докір „людям, що вони даремно вважають себе володарями розуму, носіями „небесного огня”, „царями” над собою” й „над землею і водою” [4, 161-162]) виглядає як пророче передбачення цивілізаційних тенденцій, коли все нові наукові відкриття і технічні винаходи людство сприймає як кроки до оволодіння світом, як „підкорення,, природи, космосу. Ця думка починає входити у свідомість європейської цивілізації, зокрема, наукової еліти з працями англійського вченого і філософа Френсіса Бекона (1561-1626), що дивився на науку як ефективне знаряддя підкорення природи людиною. Наскільки ці амбіції людства виявилися безпідставними, стало очевидним наприкінці 20-го століття, – часу великих техногенних катастроф і всепланетної екологічної тривожності.

Конкретна логіка тексту (про біблійний підтекст слова „гордії” ми вже сказали), як вона розгортається далі, пропонує і ще один ракурс бачення людини – морально-психологічний. Не поставивши крапки у своїх іронічних міркуваннях про людину як царя над „землею”, „водою” (цей образ „царя” („Как царь

ума”) фігурує в значно раніше написаній поемі „Тризна” (1843), а особливо „над собою”, поет обґрунтовує свої сумніви морально-психологічними аргументами: „І все-то те по добрій волі, / По волі розуму горить...”. З наступного уточнення-порівняння („Як той маяк у синім морі / Чи те ... в житейськiм”), і ще одного порівняння-доповнення, що вільно достосовується до попереднього: „Само так / У нас у костяній коморі / Горить розумний той маяк, / А ми оливи наливаєм / Та байдуже собі співаєм – / Чи то в годину, чи в напасть.”, стає очевидним, що мова йде про людський розум. Цей широко розгорнутий метафоричний образ „розуму”, доповнений символічним змістом порівняння „як той маяк”, даний для орієнтації у життєвому морі, стає головним об’єктом філософсько-поетичного зображення. Це символи духовного начала в людині. Духовне в людині (поет називає його „огнем небесним”) трактується ним як взаємодія волі і розуму („... по добрій волі, / По волі розуму горить...”). Зауважимо, про ці два найважливіші чинники духовного буття людини – волю і розум, Шевченко писав 1847 року і в поемі „Княжна” („Боже! Боже! Даєш волю / І розум на світі, / Красу даєш, серце чисте, / А не даєш жити!”). Розвиток авторської думки поступово розгортається від найзагальнішого образу людини у її гордині до все конкретнішого аналізу її морально-психологічних чинників. Моральну невимогливість, байдужість, схильність до самообману, інертність поет оригінально відтворив сюжетно розгорнутою метафорою, картиною глибокого психологічного змісту: „...Горить розумний той маяк. / А ми оливи наливаєм / Та байдуже собі співаєм – / Чи то в годину, чи в напасть.” Виділивши цю частину твору (1-17 рядок) строфічно, поет свідомо означив її як окремий завершений у своїй логіці й „аргументах” образ людини, – образ „крупним планом”, філософський (тут можна говорити про філософську метафору), закорінений у глибини біблійного тексту, й відкритий у перспективу цивілізаційних тенденцій. Мовою Шевченка людство одержало тут один із самокритичних своїх портретів.

Друга частина медитації, починаючи від звернення „Орли, орли ви сизокрилі...”, тематично досить далека від попередньої. Поет здавалося б звужує об’єкт своїх інтелектуальних

спостережень, опускаючись, як може на перший погляд здатися, до рівня буденного. Тут перед його внутрішнім зором постають типи, до яких він себе не вписує, тому замість „ми” у першій частині вірша, з’являється дистанційоване „ви”. Ведучи мову про „людей, які капітулювали перед обставинами й втратили в собі людське” [3, 72], поет, хоч на перший погляд і здрибнює тему „до побутової повчальної сатири на досить ординарних негідників” [3, 73], але не руйнує закладеного у першій частині філософського підтексту. Образ вогню – розуму, що „горить ... у костяній коморі” із першої частини органічно переходить у другу, розширюючи свій зміст новими аргументами. Цей образ згладжує тематичні перепади вірша, зв’язуючи й ущільнюючи його послідовно розгорнутою ідеєю про людину як вільну у своєму моральному виборі, – а, отже, й вразливу. Те, що Шевченко у першій частині вірша метафорично говорячи про „кістяну комору”, зобразив як психологічну, а в широкому значенні й суспільну тенденцію („А ми оливи наливаєм / Та байдуже собі співаєм...”), маючи на думці моральну невимогливість, інертність людської волі й розуму, у другій частині – як майже закономірну деградацію, коли в людині погасає її „огонь небесний”. І хоча поет говорить тут про людей, які легковажать („Орли, орли ви сизокрилі, / Поки вам лихо не приснилось, / Хоч невеличке, хоч на час! / А там...”) – думка, яку він „розігрує”, спираючись на умовну, можна навіть сказати, експериментальну ситуацію, набуває логічної викінченості, афористичності: „Огонь небесний той погас, / І в тую костяну комору / Полізли свині ізнадвору, / Мов у калюжу, та й сопуть”. Це колоритно намальоване „дійство” – яскравий зразок Шевченкового філософсько-поетичного стилю. Засобами широко розгорнутої насиченої символікою метафори поет відтворює складну діалектику морально-психологічних явищ, особливо акцентує начала „розумного і морального в людині” (5, 39). Подібна модель Шевченкового образу людини у її крайніх, протилежних духовних вимірах відтворюється у медитації „Мені здається, я не знаю”, написаній також на засланні 1850 року („Мені здається, я не знаю, / А люде справді не вмирають, / А перелізе ще живе / В свиню абощо, та й живе, / Купається собі в калюжі...”).

Концепція людини у медитації „Дурні та горді ми люди” лише філософським аспектом далеко не вичерпується. Важливим для Шевченка завжди є і соціальний аспект. Він підспудно присутній і в першій частині вірша, але помітніший він в образах прикінцевої частини твору, у дійстві, яке експериментально „розігрують” герої, іронічно названі поетом у зверненні „Орли, орли ви...” Сприймати зображене поетом „дійство” як побутову картину, побутову сценку, як це потрактує Ю.Івакін у згаданих працях, немає підстав. Адже ж це картина не реальна, а гіпотетична, уявлена, прогностична. Поет і далі говорить про людей, у яких „Огонь небесний той погас”, тобто про тих, які тим самим понизили себе до тваринного рівня. Такі люди, на думку поета, і за законами суспільства заслуговують на „кайдани” („І добре роблять, що кують / На руки добрії кайдани...”). Бо втративши внутрішню волю, що є свідченням зв’язку людини з моральним імперативом даним від Бога, такі люди втрачають право на свободу. Цей мотив звучить і в поезії „Пророк” (1848).

Картина кривавої різні, яка завершує твір, теж цілком логічно прочитується в метафоричному контексті його цілісної образної структури. Портрет людини тут не „здрібнюється до побутової повчальної сатири на досить ординарних негідників” (3, 73), навпаки – від’ємні сторони людини тут художньо гіперболізуються – набувають притчевого звучання. Поет малює не реалістичну картину, а гіпотетичну, показує негативні сторони людської поведінки як потенціально можливі при послабленні її духовного начала. Тракткування цієї метафоричної структури в контексті притчевих художніх моделей підтверджується тяжінням до цього жанру в малярській творчості Шевченка. Виразні паралелі до змісту другої частини медитації „Дурні та горді ми люди” простежуються у графічній сюїті „Притча про блудного сина” (1856-18570). Ю.Івакін писав про це досить розгорнуто ще в „Нотатках шевченкознавця”, вказуючи на виразні паралелі між образами другої частини медитації та окремими малюнками серії: „почнемо з першого (умовно) аркуша серії – „Програвся в карти”. Тут „лихо” – програш, що його герой заливає горілкою. На малюнку – не випадкова деталь: позаду „блудного сина” – свиня. Два

наступні малюнки сюїти – „В шинку” і „У хліві”. На другому з них п’яний герой спить у хліві, поклавши руку на свиню. Ці аркуші викликають у пам’яті рядки вірша: „під лавою в шиночку/ Сховається у холодочку” й „І в тую косяну комору / Полізли свині ізнадвору”. На згаданих малюнках свиня, звичайно, це щось більше, ніж просто побутова деталь. Цей образ набуває тут символічного значення, характеризуючи духовну деградацію людини...” [4, С. 163]. Цілком очевидно, що зміст поетичної медитації „Дурні та гордіі ми люди” не зводиться до її другої частини. Художня модель людини витворюється цілою образною системою твору, перша частина якого дає максимально узагальнений історіософський її образ. Власне таке, пропоноване нами концептуально філософське трактування людини у Шевченківській медитації знаходимо і у працях інших дослідників. Л.Плющ, вважаючи, що Шевченко творить у цьому вірші „свою власну сучасну філософську поетику” на основі використання „архаїчної поетики шаманського міфу” і шаманської символіки, вбачає в заключних рядках твору всесвітній символ – „здогад про всесвітню різню, яка б виникла, якби Бог дав волю „царям природи” (6, 33). Така інтерпретація багаторівневої образної семантики вірша можлива. Вона також узгоджується з авторською іронією над гіпертрофованою претензією людини на панування „і над землею і водою”.

Наскрізму художню логічну єдність твору посилює композиційна й віршова структура другої частини твору, що у її визначальних конструктивних принципах гармонійно кореспондує з першою. Вихідна теза, з якої розгортається образно-тематичний асоціативний ланцюжок, як і на початку вірша, афористично викладений у двох парно римованих рядках. Виділені таким чином, проте не завершені фразово, вони стають початком нового синтаксичного періоду (18-26 рр.). У межах цього періоду після парно римованих 18-19 рр. йде рамкове римування (20-23 рядки), далі знову парне (24-25 рр.); 26-й, що завершує синтаксичний період, – неримований. Ритмічна пауза витворена цим неримованим рядком, дає можливість переходу до нової підтеми, що означається іншою схемою римування. 27-й рядок („І добре роблять, що кують...”) починає наступний семантичний період (27-34 рр.), в межах

якого маємо два перехресно римовані катрени. Після них знову парне римування 35-36 рр., яке дозволяє виокремити й акцентувати особливо важливу у притчевому сюжеті картину всесвітньої різни: „А потім ніж – і потекла / Свиняча кров як та смола...”. Цей завершувальний штрих підсилюється відсутністю рими у наступному 37-му й неповному 38-му рядку, який анафорично перегукуючись із початком 35-го, акцентує на його часовій проекції („А потім...”), – перспективі моральної деградації, що приведе людей до Апокаліпсису.

У цьому „воістину пророчому” (В.Діброва) вірші Шевченко „розкрив перед здивованими нащадками всю свою міфологічну глибину і прозорливість” (7, 62, 79-80). Це прозорливість художника-мислителя, котрий володіючи як інтуїтивним пророчим баченням майбутніх цивілізаційних тенденцій, так і потужним аналітичним мисленням, демонструє великі можливості художнього аналізу моральних, психологічних, інтелектуальних основ людини.

Така логічно й художньо згармонізована взаємодоповнюваність композиційно й строфічно відокремлених частин вірша, як і витончена інтонаційно-синтаксична організація, дають підстави розглядати його як цілком завершений твір. Його художня довершеність і є найпереконливішим спростуванням думки про незакінченість твору, висловлену Ю.Івакіним у згаданій нотатці й повторену у монографії „Поезія Шевченка періоду заслання”. Шевченко, на його думку, „не тільки не закінчив твір, а й недоопрацював написане: не всі слова й рядки остаточно лягли на своє місце й прояснюють думку автора. І, мабуть, якби Шевченко завершив вірш, той мав би істотні відміни від чорнового тексту” (4, 161). Втім, як видно з цього чорнового автографа, Шевченко вніс у нього три істотні виправлення, що позначилися на його художньо-стильовій і змістовій спрямованості. Внесена у першому рядку заміна сполучника „і” на „та” посилила авторський акцент на слові „горді”, що, на нашу думку, є винятково важливим концептуальним акцентом на все зростаючій гордині Людини як царя „і над землею і водою”. Дуже істотний стильовий акцент у змістову структуру ідеї твору вносить заміна 9-10 рядків. Замість „В світлиці розуму і волі / Огонь премудрості горить”, що демонструє стиль книжної

лексики, Шевченко після рядка „І все-то те по добрій волі” написав „По волі розуму горить, / Як той маяк у синім морі...” Про змістовий аспект цього образу як частини складної розгорнутої метафори вже йшлося. Але суть заміни не тільки в акцентуванні вольових етичних характеристик розуму, а й в тому, що ця заміна працює на характерний індивідуальний Шевченків стиль філософської медитації. Заміна книжної лексики спрощує текст, робить його більш розмовним, характерним для усного діалогічного філософування в душі Сократа, якого Шевченко кількаразово згадував у своїх поетичних і прозових творах. Очевидно, що те враження незавершеності твору, що його Ю.Івакін виніс від свого прочитання чорного автографа, було зумовлене й складністю прочитання його метафорично сформульованих думок, й істотними змістовими відміностями між першою і другою строфами вірша („не всі слова й рядки остаточно лягли на своє місце й прояснюють думку автора” (4, 161). Але чи, взагалі, будь-який, а тим більше такий насичений білійною, культурно-історичною й народною символікою, поетичний твір передбачає цілковиту ясність авторської думки? Очевидно, що й сам автор не завжди зможе однозначно сформулювати ідею написаного, бо це результат складного процесу творення мистецької цінності, коли в стані Божественного натхнення працює мистецька інтуїція. Написаний твір набуває здатності самостійного побутування й постійного саморозкриття у сприйнятті нових поколінь його читачів. Безперечно слушними й дуже тонкими є спостереження Ю.Івакіна щодо генетичного зв'язку малярської серії картин „Притча про блудного сина” з медитацією ”Дурні та горді ми люди”, особливо з образами деградованих ”орлів”, з символічним образом свині на кількох аркушах тієї притчі, але як цілісний твір медитація промовляє щось більше, присутніше. Зрештою, тут доречно послатися на міркування Г.-Г.Гадамера: „У будь-якому разі, якщо твір мистецтва щось нам каже і якщо цим сказаним він зумовлює все те, що ми повинні розуміти, то ця його здатність – не метафора мистецького твору, а його добра й реальна суть. Але саме в такій функції твір мистецтва і виступає предметом герменевтики” (8, 9). Притчеві, метафорично-символічні твори за своєю естетичною формотворчою якістю є особливо



промовляючі, активні у діалозі з реципієнтом. Цей Шевченків твір, який поет з тих чи інших не відомих нам причин не переписав до „Малої книжки”, можливо передчуваючи його адресованість наступним поколінням, є блискучим підтвердженням тези Г.Гадамера, що „дійсність мистецького твору і його висловлювальна сила не можуть обмежуватися лише первинним історичним відношенням, у межах якого і спостерігач, і автор твору справді були сучасниками. Здається, до властивостей твору мистецтва слід радше зарахувати його здатність мати власну сучасність, врахувати те, що такий твір лише дуже умовно містить у собі свої першоджерела, і надто те, що такий твір відображає істину, яка жодним чином не збігається з тим, що, власне, мав на увазі його духовний творець. І чи вважатимемо ми твір неусвідомленим творінням генія, чи розглядатимемо його як джерело поняттєвої невичерпності, створеної реципієнтом, – щоразу естетична свідомість може стверджувати, що твір мистецтва дає інформацію сам про себе” [8, 7]. Цей Шевченків філософсько-поетичний твір маючи своє самостійне життя (у заарештованому альбомі він пролежав більш як півстоліття) вступає в діалог з читачем 20-го, а тепер уже й 21-го століття, вписуючись дуже актуально й універсально не тільки в контекст одвічних філософських, богословських, соціологічних та інших дискусій про людину (як і в контекст інтелектуальних пошуків сучасної Шевченкові романтичної філософії), про суперечність людської природи, у якій поєднуються духовне і матеріальне, темне і світле, небесні та земні первні, а й у контекст сучасного світу, сучасного постмодерного світовідчуження, з його колективною екзистенційною стурбованістю перед постаючими глобальними екологічними загрозами.

Медитація „Дурні та горді ми люди” художньо новаторський твір, зразок метафорично-філософського притчевого моделювання, що розгортає цілісну художню концепцію людини, аналізуючи її крізь призму релігійно-етичних критеріїв, морально-вольових та інтелектуальних первнів.

## ЛІТЕРАТУРА:

1. Шевченко Т. Повне збір. тв.: У 12 т. – Т. 2. – К., 2001.
2. Радянське літературознавство. – 1975. – № 3.
3. Івакін Ю. Поезія Шевченка періоду заслання. – К., 1984.
4. Івакін Ю. Нотатки шевченкознавця. Літературно-критичні нариси. – К., 1986.
5. Мовчанок В. П. Медитативна лірика Шевченка періоду заслання // Радянське літературознавство. – 1986. – № 11.
6. Плющ Л. Шаманна поетика Т.Г.Шевченка // Філософська і соціологічна думка. – 1992. – № 7.
7. Діброва В. Поет як структура рідної стихії // Сучасність. – 1997. – № 7/8.
8. Гадамер Г. Г. Естетика і герменевтика // Гадамер Г.Г. Герменевтика і поетика. – К., 2001.

**ББК 83.3(4Укр)4-45**

***Ніна УРСАНІ,***

*кандидат філологічних наук,*

*доцент Донецького національного університету*

## **ОБРАЗ ДОЛІ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ XVIII СТОЛІТТЯ**

*Стаття присвячена образу долі в акровіршах поетів XVIII ст. у І. Бачинського, О. Падальського, І. Пашковського, Ф. Кастевича. Автори не тільки змальовують трагедію людської долі, але висловлюють різне бачення цього поняття.*

***Ключові слова:*** християнство, доля, лірика.

Впродовж XVII ст. в українській літературі формується поезія інтимних почуттів і переживань, пов'язаних із різноманітними перипетіями життя людини. Ця поезія розквітла на повну силу у XVIII ст. Це – вірші й пісні, що дійшли до нас у так званих співанках – рукописних збірниках, які виникали із записів аматорів цієї поезії і пісенності. Тексти відомі з

публікацій О. Брюкнера, М. Возняка, М. Грушевського, Г. Нудьги, В. Перетца, І. Франка.

Більшість учених, серед яких і Ф. Колесса та В. Щурат, акцентують увагу на тому, що у XVII – XVIII ст. фольклор переважав у взаємовпливах літературної та народної пісні. Ця проблема розглядалася і у працях К. Квітки, Л. Ревуцького, М. Рильського тощо.

В українській ліриці, як частині фольклору, втілено світоглядно-соціальні й естетико-художні переконання українців. Один із перших збирачів народної пісні М. Максимович писав, що в українських піснях звучить душа українського народу і нерідко – його історія. Учені одностайно відзначають, що взаємовплив літературних і народних пісень мав плідний характер. Кращі поети створювали на основі фольклорних пісень високохудожні твори.

У фольклорі та літературі XVIII ст. з'являються нові творчі принципи відображення дійсності. На зміну символічним образам, мотивам приходять реалістичні. Відповідно до цих умов образи набувають людської конкретизації. Життя на землі постає переповненим неминучими хворобами, війнами, несправедливістю, горем, бідною. Причиною цьому є первородний гріх Адама та Єви, які не лише розірвали духовний зв'язок із Богом, але накликали прокляття на землю. Герої ліричних пісень оплакують як власну долю, так і долю людства, висловлюють надію на Боже покровительство.

У творчості письменники часто звертаються до таких понять, як неминучість, доля, фортуна, талан. Всі вони є синонімами до слова „фатум”, яке можна трактувати як „збіг обставин, невідворотність чогось, що наперед визначає людську поведінку, зокрема трагічні наслідки дій. Ідея фатуму поширювалась за античної доби, позначилася на міфах та на літературі... Християнське віровчення протиставило фатуму концепцію Божого промислу” [11, 525].

Більш детальні пояснення цього поняття знаходимо у працях фольклористів та етнографів. Так, у 60-ті роки XIX ст. професор О. Потебня надрукував статтю „Про Долю та споріднених з нею істот”, що ґрунтувалася на народних казках, легендах, ліричних піснях, прислів'ях, а також лінгвістичних

висновках. Учений розглядав різні назви Доли: „щастя”, „притча”, „лихо”, „біда”, „горе” тощо; з'ясовував процес формування народних уявлень. Не менш цінними є дослідження академіка А.Н. Веселовського про Долю в його „Розвідках у галузі руського духовного вірша” з додатковою статтею „Декілька нових даних до народних уявлень про Долю”. Важливим доповненням є статі М. Васильєва „Антропоморфічні уявлення у віруваннях українського народу”, М. Довнар-Запольського „Жіноча доля в піснях пінчуків”, П. Іванова „Народні оповідання про Долю (Матеріали для характеристики світобачення селянського населення Куп'янського повіту)”, а також праці Крауса, Боровиковського.

Доля є в кожній людині, це – її щастя або нещастя. П. Іванов називає три її різновиди: природжена Доля – душа предків, Доля – янгола, Доля – душа людини, або її двійник. В. Богданов вважає, що Доля не має характеру божественності, а являє собою лише втілене співіснування людини. Вона сама не шукає людину, а остання мусить намагатися знайти її, оволодіти нею. За народними віруваннями, хто відшукає свою долю, тому в усьому таланить, і той швидко багатшає; а хто не знайде, то з його починань нічого не виходить [2, 191].

Розрізняють у фольклорі долю активну („хороша”) та пасивну, яка „заспана, запухла, обстріпана, неряшниця” [2, 192].

Подекуди в Україні долю називають ще „таланом”. Добре тій людині, в якій він „невсипуший”, бо вона працює, щаслива. А в кого „талан” спить, то вона бідна.

Варто відзначити переважно елігійний характер світської лірики XVIII ст. Її автори скаржаться на сирітську долю, вбоге життя, соціальну нерівність, вимушену розлуку з родиною, життя на чужині, на злих людей. Тут ліричний герой відмовляється від аскетизму, відкриває потаємні бажання і почуття.

Але митці не тільки змальовують трагедію людської долі, але й висловлюють різне бачення цього поняття. У цьому плані цікавими нам видаються вірші під назвою „Піснь світова”, які зустрічаються у творчості Іллі Бачинського, Олександра Падальського, Івана Пашковського, Федора Кастевича. До речі, про життя цих авторів майже не залишилося відомостей, а їх

імена стали відомими завдяки тому, що твори були написані у формі акровірша.

У цій ліриці соціальні проблеми переломлюються крізь призму індивідуальної долі. У творах змальовано насамперед соціально-побутові явища і процеси: несправедливість „цього світу”, антагонізм між „владами” і „людьми”, між „многошними” і „неімущими”, лиходійство, несправедливий суд, гірку сирітську долю, злиденне і самотнє життя, бурлакування на чужині. Таким чином, доля людини осмислюється вже не як істота, двійник людини, а як її життєвий шлях, на якому людина шукає щастя.

Про результати таких „мандрів” розповідається у „Пісні світової” Іллі Бачинського. Вперше її надруковано у виданні В. Перетца „Историко-литературные исследования и материалы” в 1900 році [15, 171-172]. Автор змальовує почуття ліричного героя, який перебуває за межами рідного краю. Це вже погляди зрілої людини, з досвідом:

*Чи не глупий розум стався,  
Що в чужину я забрався [1, 48].*

Поезія сповнена мотивом суму за скоєне. Ліричний герой не бачить виходу зі складної ситуації:

*І мні тоскно, жаль не малий,  
Скорбі многі мя обняли,  
Отця й матір оставив-єм,  
А сам од них заблудив-єм [1, 48].*

Таким чином, перед нами постає образ світу у вигляді лабіринту, який часто зустрічається в поезії бароко. Доля ліричного героя подібна до долі Дедала, „який бувши в заточені, за море засланий в лябаринт, з якого вийти було трудно... а сидіти нудно...” [18, 32]. Знайти вихід з „лабіринту”, розгадати Божий промисел занадто складно для людини. У „Пісні світової” на перший план виступає трагічність „малого світу” у „світі великому”:

*Леч в чужині мушу жити.  
З кривними ся не видіти,  
Хоч умерти – не видати.  
В чужім краю зоставати [1, 48].*

Розлука з рідним краєм, родиною осмислюється як великий гріх. Ліричний герой відчуває провину, бо не зміг поховати батьків:

*Отець, мати представився,  
А мні серце роздвоїся.  
Бо жаль серцю й скорб главі,  
Що без мене повмирали [1, 48].*

На чужині важко знайти своє місце: „чужина не родина”, „ані честі, ні поваги, тільки достати зневаги”. Єдиний порятунок – це віра. В молитві ліричний герой знаходить шлях до порятунку із лабіринту, в який він потрапив. Проте у цьому випадку мовиться не про окремо взяту вітчизну, родину. Перед нами людина, яка знаходить своє місце у вічності. Ісус Христос постає учителем, спасителем:

*Сльози мої, Христе, прийми,  
Житіє чисто дару ми.  
Ах, од гріхов ізведи мя,  
К спасенію настави мя [1, 49].*

Хресна мука Спасителя є найвищим взірцем для кожного, хто прагне Царства небесного. Тут немає явно вираженого мотиву „співрозп'яття”. Ліричний герой споглядає світ, в якому „...в силу гріхопадіння перших людей, все створене Богом, втратило свою розумну ціль” [19, 40].

Ілля Бачинський утверджує ідею Богорівності Христа. Його ліричний герой надіється на рятівну жертву, як і ліричний герой Дмитра Туптала у творі „Камо, сладкій Ісусе, с хрестом грядеши?” [18, 294]. Ліричний герой в поезії І. Бачинського скоряється долі:

*Правой стежи настави мя.  
А я должен одвіт дати,  
Тебе, Творця, вихваляти [1, 49].*

Таким чином, весь життєвий шлях людини складається так, аби вона змогла досягнути марнотність матеріального світу і готувалася до життя вічного. Подібні моральне спрямування звучить і в народному епосі:

*Не хочу я щастя-долі,  
Ні худоби, ані волі,  
Ні багатства временного,  
Хочу багатства вічного [7, 54].*

Цікавою є поезія Олександра Падальського „Піснь о світі”, знайдена і опублікована І. Франком у 1889 році у виданні „Киевская старина”, за рукописом Теодора Поповича Тухлянського, виготовленого у середині XVIII століття. І. Франко високо оцінив цей твір за образне відтворення в ньому людської долі. Найраніший відомий текст пісні О. Падальського виявив М. Возняк [3, 231-232]. Існує також варіант пісні із Закарпаття, вміщений у Пряшівському рукописному пісеннику середини XVIII століття [3, 287-289]. У різних джерелах цей твір має різні назви: „Піснь о марності світовій”, „Піснь о плачливом стані вищого студента”, „Піснь о марності світу”.

Сповнений глибоких переживань про власну долю, ліричний герой твору нарікає на бідність:

*...Світ марне, як коло точиться.  
Літа марне плинуть, як бистрії ріки,  
Часи молодії, як з дощу потоки,  
Все то марно минаєт [13, 63].*

Як зазначає, М.І. Костомаров, з ліричних пісень видно, що українці схильні до споглядання і роздумів [6, 63]. Саме такі риси характерні для цього твору. Ліричний герой сприймає світ як „мізерний”, „бездольний”. Біднякові важко знайти своє місце в суспільстві. Почуття суму переплітається з бажанням швидкої смерті:

*Літше би ся було нігди не родити,  
Ніжли мізерному на сем світі жити,  
Альбо, вродившися, скоро в землі гнити,  
Щоб бездольному на світі не жити [13, 63].*

Мотив трагічної самотності є провідним у поезії. Ліричного героя ніщо не пов'язує із соціумом. Його переживання сконцентровані навколо власної долі, а тому він вважає, що всі щасливі, крім нього:

*Вийду межи люди, стою та думаю,  
Що люди гуляють, як риба в Дунаю.  
Ах, тяжкий мій жалю [13, 63].*

Людина мріє про зміну місця, про надприродну силу, навіть про певні фізіологічні зміни, які могли б стати запорукою її щастя. Пошуки долі в її розумінні були б продуктивнішими із висоти орлиного польоту. Ліричний герой залежний від „світу

марного”, який керує щастям, одних людей „садить в дорогії шати”, а інших „водить в нестерпимих латах”, „задає ран серцю”. Важливим критерієм земного щастя є багатство, а значить і доля. В той же час такі люди не розвиваються духовно:

*Рожнії мови о мізерном мають,  
Котрії на світі нєндзи не знають* [13, 64].

Проте і бідняки нічого не знають про щастя, бо „в кишені нічого не мають”. Тобто людина не може досягнути, зрозуміти світ, в якому вона живе. Таким чином, автор наголошує, що людство спокутує наслідки „первородного гріха”, „відказавшись від Божого керівництва, людина існує в ілюзорній свободі. Надалі історія людства розповідає, що, хто лише хотів стати Богом, залишився людською істотою” [16, 40].

Ліричний герой розмежовує світ земний і небесний. Він усвідомлює, що в земному гріховному світі щастя та радості йому не знайти. Його переповноє почуття жалю до себе. Він не відчуває морального права звертатися до Бога з проханням про допомогу:

*І сам я не знаю, до кого я маю  
Свій жаль уносити, би мя мог утішити  
В тяжкім моім жалю* [13, 64].

Мотив мучеництва яскраво проявляється у творі. Ліричний герой таким чином спокутує первородний гріх. Він не озлоблюється, а покійно сумує, тужить, свої біди пов'язує із тим, що перебуває у світі „бездольному”, „мізерному”. Його надії звернені лише до Бога. Він готовий хвалити Творця. Таким чином, людина, хоч і має вільну волю схилитися до того, до чого вона хоче, проте не так абсолютно, щоб могла досягти бажаного без Божої допомоги і милості [16, 361].

Як зазначає Л. Ушкалов, „...вся сфера літератури поставила під ту пору щонайперше величання Бога... „Вѣчная хвала Бозская”, яка, згідно з християнським богомисленням, є остаточною метою людського життя, присутньо окреслювала під ту пору також сенс поетичної творчості” [19, 22].

Трагедія долі розкривається і в творі Івана Пашковського „Піснь світова”, який вперше був опублікований у виданні М. Возняка у 1912 році [4, 52-53]. Загалом, цим автором було укладено цілий рукописний збірник, до якого увійшли 56



українських і польських пісень та 90 пісень духовного змісту. Це була своєрідна антологія популярної на той час пісенності. Очевидно, у річищі пісенного матеріалу розвивалася й творчість самого поета. Про те, що він є автором „Пісні світової”, засвідчує сам текст твору, написаний у формі акровірша. Вважають, що І. Пашковський написав його у 1764 році. Народна образність, легкість форми сприяють легкому запам'ятовуванню тексту. У творі переплітаються і кохання, і соціальна нерівність, і сирітство, і жіноча доля.

Сирітська тематика була популярною в українській художній літературі. Це зумовлено тим, що в усній народній творчості було складено чимало пісень. Поети бароко, орієнтуючись на фольклорні твори, прагнули образно відтворити одну зі складних соціальних проблем того життя.

У цьому випадку причиною самотності у світі постає бідність. Сирітська доля теж посиляє людині безліч випробовувань:

*Ах, нам, сиротам, бідним голотам,  
Трудно в світі милості знайти [14, 69].*

Дівчина-сирота може вибирати між трьома життєвими шляхами:

- а) „Тільки нас ізводять, а інших знаходять”;
- б) „Шкода нам багатих шукати, ність враз зо панами ровняти”;
- в) „Ти, Боже, керуєш і милість справуєш” [14, 69].

Суть плинності життя людини влучно передано через образи квітів, які покрасувались у світі красою, в'януть, як і дівоча краса. Лірична героїня в поезії І. Пашковського намагається розгадати Божу волю, мріє знайти свою долю. У цьому випадку – чоловіка. Взаємини між людьми будуються з дозволу Творця. Через випробовування людина досягає мудрості, блага. Розуміючи це, дівчина говорить:

*Виростає квіт, а вже ж то той вік  
В дозрілом квіті маю знайти.  
Если Бог позволит,  
Ваша милость згодит  
І ку собі мня враз  
Привернет [14, 69].*

Бог дає порятунок стражденним тоді, коли вони самі цього прагнуть. У цьому і є прояв людської свободи. На протигагу первородному гріху постає первородна справедливість і каяття. Бідна людина звертається до Бога з проханням змінити її становище в соціумі, а потім вирішує відректися від земного світу, таврованого первородним гріхом. Вибирає долю для душі у житті вічному:

*Ти, Боже, керуєш  
І милість справуєш,  
Од тебе вся дана  
Мні буде [14, 70].*

Як бачимо, автор послідовно обстоює ідею „Божої санкції”. Людина має примиритися з Богом, покладаючись на його премудрість і милосердя. Перебуваючи у скрутному становищі, лірична героїня гостро відчуває плинність усього земного. Тож людина відчуває себе мандрівником, а гріховний світ сприймає, як лабіринт, з якого потрібно вийти в інший чистий світ.

Герої ліричних пісень відмежовуються від гріховного шляху, прямують до вузького, але рятівного. А тому характерними рисами для них є смиренність, богобоязливність, віра.

Вкусивши забороненого плоду, людина втратила безсмертя. Про короткий вік людини пише Федір Кастевич у поезії „Піснь о світі марном” – одному з найпопулярніших творів давнього українського віршування, що вміщувався в усіх рукописних збірниках у XVIII ст. Він друкувався у працях В. Перетца, В. Гнатюка, Ю. Яворського, М. Возняка та ін. Народний варіант цієї пісні увійшов до видання Я. Головацького, датованого 1878 роком [2]. У цьому вірші доля названа „фортуюю”, яка в контексті рівносильна фатуму. Ліричний герой у зрілому віці осмислює наслідки гріха Адама та Єви, про який говориться в книзі „Буття”: „Ти прах і в прах перетворишся” (Бут., 3, 19).

Прихід смерті лякає його. А тому він звинувачує фортуна, називаючи її „зрадливою”, а юність „фальшивою”. Старість не лише людину прихилає до землі, але і нагадує їй про наближення смерті. У руслі народнопоетичної традиції автор

передає переживання з приводу швидкоплинності життя через звернення до юності, буйного вітру:

*Ей, орлова юність, обнови́ся нині,  
Потіш чоловіка в припадло́й годині.  
О, вітри буйні, з сторо́н повійте,  
Юно́сть молодості моє́ї принесе́те* [10, 73].

Автор намагається переконати читача, що юність і молодість є найбільшим багатством для людини. І як би вона не любила світ, прийде час, коли із ним потрібно буде попрощатися. Саме в такий момент в житті ліричного героя почуття суму заповнило його серце. Але він не зневірився, у важкі хвилини звертається до Всевишнього, називає його „справедливим”. Фізичні зміни сприймає як фатум: „Бим хвалив тя завше, ах, я нещасливий...” [10, 73]. Смерть виступає своєрідним „кредитором”: „В старості моїй сам ся осуджаю” [10, 73]. Життя – це розкіш, яка триває недовго. Образ смерті персоналізований: вона приходиться з мечем і „пересікає” серце.

Важливим є той факт, що автори ліричних поезій осмислюють долю, звертаючись до тогочасної соціальної дійсності: заробітчанства і важкого життя на чужині; соціальної нерівності; сирітського життя тощо. І хоча у кожного із героїв свій життєвий шлях, та їх об’єднує єдина мета – пошук долі. Виявляється він триває все життя. Кожен мріє про щастя і розуміє його по-своєму, але, як виявляється, кожен із героїв помилявся у його пошуках. Так, щастя має бути не на чужині, а з родиною (у творі І. Бачинського). У поезії О. Падальського ліричний герой розмірковує про ймовірність щастя, коли б у нього були орлині крила, то віднайшов би „фортуну”. У вірші І. Пашковського героїня мріє про подружнє щастя. А у пісні Ф. Кастевича прослідковується думка, що юність і молодість – це для земної людини щастя і розкіш.

Людина перебуває у світі „бездолному”, „чужому краї”, „зеленому падолі”. Все земне виявляється сумним, безрадісним, марним. Не потрібна ні суспільству, ні родині, вона приречена на самотність. Ліричний герой – „бідний”, „сирота”, „убогий”, „мізерний”. Він зазнає зневаги, осуду з боку багатців. А тому його переповнює почуття суму і жалю до себе, які передано такими засобами: „мні тоскно”, „жаль немалий”, „скорьб”,

„жалість в серці”. В усіх акровішах розповідається про трагедію людини без долі, образ якої змальовується по-різному. Так у „Пісні світовій” І. Бачинського ліричний герой залишається без долі, бо заблукав на чужині. У О. Падальського він народжується без долі і марно проживає вік. Тут доля персоніфікується: „Доле, де ж ти била, коли моя мати мене родила?” [8, 63].

У поезії доля (фортуна) змальовується у руслі народнопоетичної традиції: вона є оберегом. Водночас вона служить людині, тоді остання „живе без турбот”, „панує”. Але, оскільки „марний світ” керує щастям на землі, то воно дістається не кожному.

У творі Івана Пашковського провідною є інша думка, популярна у народних віруваннях, що доля – це друга половинка: для жінки – чоловік, а для чоловіка – жінка.

У поезії Ф. Кастевича доля – „фальшива фортуна”. Земний шлях людини подано через такі етапи, як: „фальшива юність” – „молодий вік” – „припадлива година” (старість) – „кінець віка” (смерть). Таким чином, на наш погляд, у творах домінує думка, що справжню долю людина може мати лише у житті вічному. А тому в кінці життя людина смиренно просить Бога: „У світі жиючи, ужил свій удел” [10, 63].

Відмежовуючись від світу гріховного, марного, ліричний герой очищається через сльози. Саме тому автори звертаються до опису сцен плачу: „Плачте, очі, сльози лийте” (у І. Бачинського); „Криваві сльози у очей моїх плинуть” (у О. Падальського); „Сльози проливаю” (у Ф. Кастевича).

У віршах звучить не лише надія на Бога, але й з'являються обриси майбутньої долі людини у Царстві Небесному. Ліричний герой просить Творця дарувати „житіє чисте”, керувати його життям, жалості до світу „бездольного” на землі, чекає часу, коли буде „давати відповідь”.

Отже, людина має життєве призначення перейти від зовнішнього, неістинного світу до внутрішнього, істинного, що треба розуміти не як окремий акт пізнання, а як справу всього життєвого шляху. Зло, що існує у світі, автори лише констатують. Життя – це шлях до самопізнання. Пройшовши випробовування, людина стає на шлях доброго, досконалого.

Цікаво, що герої „світових пісень” не шукають благ матеріальних, а лише духовних. Таким чином, у поезії бароко доля людини набуває ширшого значення, ніж земний шлях. Християнське віровчення з концепцією Божого промислу розширює межі долі у житті вічному.

### ЛІТЕРАТУРА:

1. Бачинський І. Піснь світова // Українська література XVIII ст. – К.: Наук. думка, 1983. – С. 48-49.
2. Булашев Г. Доля // Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. – К.: Довіра, 1992. – С. 190-204.
3. Возняк М. Матеріали до історії української пісні і вірші. – Т.1. – Львів, 1913. – С. 231-232.
4. Возняк М. З культурного життя України XVII – XVIII ст. // ЗНТШ, 1912. – Т. 109. – С. 58-69.
5. Генік-Березовська З. До питання про пізню українську барокову поезію // Генік-Березовська З. Грані культури. Бароко. Романтизм. Модернізм. – К.: Гелікон, 2000. – С. 37-50.
6. Головацький Я. Народные песни Галицкой и Угорской Руси. – М., 1878.
7. Грицай М.С., Бойко В.Г., Дунаєвська Л.Ф. Українська народна творчість. – К.: Вища школа, 1985. – 358 с.
8. Грицай М.С., Микитась В.Л., Шолом Ф.Я. Давня українська література. – К.: Вища школа, 1985. – 415 с.
9. Кастевич Ф. Піснь о світі марном. Українська література XVIII ст. – К.: Наук. думка, 1983. – С. 63.
10. Костомаров М. Об историческом значении русской народной поэзии // Костомаров М. Слов'янська міфологія. – К.: Либідь, 1994. – С. 44-107.
11. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. – Т.2. – К.: Академія, 2007. – 621 с.
12. Падальський О. Піснь о світі // Українська література XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1983. – С. 63- 65.
13. Пашковський І. Піснь світова // Українська література XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1983. – С. 69-70.
14. Перетц В. Историко-литературные исследования и материалы. – Спб., 1900. – С. 171-172.
15. Романець В.А. Історія психології XVII століття. Епоха просвітництва. – К.: Либідь, 2006. – 997 с.

16. Кречотень В. Передмова // Українська поезія. Середина XVII століття. – К.: Наук. думка, 1992. – С. 5-23.

17. Туптало Д. Камо, сладкій Ісусе, с хрестом грядеши? // Українська поезія. Середина XVII ст. / Упоряд. В.І. Кречотень, М.М. Сулима. – К.: Наук. думка, 1992. – С. 294.

18. Ушкалов Л. До тебе взиваю, Ісусе прекрасний // Ушкалов Л. З історії української літератури XVII – XVIII ст. – Харків: Акта, 1999. – С. 10-27.

19. Ушкалов Л. Ідеї та форми української барокової поезії // Ушкалов Л. Есеї про українське бароко. – К.: Факт, 2006. – С. 20-79.

20. Яворський С. Материали для истории старинной песенной литературы в Подкарпатской Руси. – Прага, 1934. – С. 287-289.

**ББК 83.3(4Укр)-022.4**

**Тетяна ЛУГОВА,**

*старший викладач Горлівського державного  
педагогічного інституту іноземних мов*

## **РЕФЛЕКСІЇ РОМАНТИЧНОГО ІСТОРИЗМУ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОМУ ДОРОБКУ М.С. ГРУШЕВСЬКОГО**

*У статті здійснено спробу аналізу рефлексії романтичного історизму в літературознавчому доробку М.С. Грушевського. Обґрунтовується, що вчений намагався здійснити не детальну реконструкцію літературних процесів, а відтворити духовний стан народу, чим і пояснюється його звернення до світових та національних традицій романтизму.*

**Ключові слова:** *модернізм, український романтизм, романтичний історизм.*

Початок роботи М.С.Грушевського над „Історією української літератури” збігся у часі з утвердженням модернізму, який вимагав нового осмислення не лише літературних явищ, а й суспільного життя. Його хронологічні межі позначаються кінцем XIX – серединою XX століття і характеризуються періодами піднесення та спаду. Ця обставина

змусила літературознавців виділити його етапи. В.Мельник, наприклад, виділяє три хвилі його піднесення: 90-і роки XIX століття – 10-і XX століття, 20-і – 30-і та 40-і – 50-і роки XX століття.

Початок першої хвилі зумовлювався вичерпаністю філософії позитивізму, на засадах якої ґрунтувався класичний гуманізм, започаткований ще італійським Ренесансом. У цей час зароджувався модерністський тип мислення, коли у молодій генерації українських письменників визрів протест проти стереотипів народницького побутописання. То був час утвердження нової концепції осмислення людини і суспільства, що формувалася під впливом ідеалістичної філософії А.Шопенгауера, Ф.Ніцше, А.Бергсона, психоаналізу З.Фрейда, з орієнтацією на проникнення до глибини ірраціонального, підсвідомого.

Україна включилася до загальноєвропейського літературного процесу, де вже заявили про себе імпресіонізм, символізм, експресіонізм та інші стильові течії, що й дали першу хвилю українського модернізму. Водночас за всіх впливів європейського літературного процесу, український модернізм мав свою національну специфіку в умовах недержавності народу – соціальну заангажованість.

Друга хвиля модернізму виявилася масштабнішою і ціліснішою. Це був потенціал цілого покоління, яке ввійшло в український літературний процес як "Розстріляне відродження". Суспільні катаклізми помітно пригальмували літературний поступ. Власне, ці обставини підштовхнули до звернення до спадщини класиків, зокрема романтиків.

Саме в цей час і виходить "Історія української літератури" М.С.Грушевського. Тож цілком логічним виглядає звернення вченого до естетики романтизму в епоху, яка спонукала до універсальнішого підходу, до врахування вітчизняного й зарубіжного досвіду на більш високому рівні. І зовсім інша справа, що світова та громадянська війни суттєво вплинули на метод та стиль історико-літературних досліджень, коли "знову в усій гостроті постало питання буття не те що словесності, мови, а й самої України" [1, с. 52]. І це цілком підтверджує влучний

вислів Інни Тертерян, що літературознавство знає свої "вічні повернення" [2, с. 14].

Остання обставина вимагає від сучасного літературознавства з'ясування ступеню та характеру цього впливу. Важливість цього завдання підкреслюється ще й тим, що майже одночасно з працею М.С.Грушевського побачили світ "Історія українського письменства" С.Єфремова (перше видання 1911 р., перевидана в 1924 р.) та „Історія української літератури” М.Возняка (1920-1924).

В авторських примітках до свого курсу української літератури С.Єфремов писав: "Історія українського письменства почалася з критичних етюдів та оглядів поточної продукції, без історичної перспективи та ідеї невинного розвитку письменства протягом віків, задовольняючи переважно вимоги дня та обстоюючи саме право нашого письменства на існування (огляди Й.Бодяньського, М.Костомарова й інших – аж до П.Куліша)" [3, с. 56]. Саме тому С.Єфремов і піддав суворій критиці фактично всі праці такого типу, враховуючи нові тенденції розвитку, що вимагали, відповідно, і принципово нового підходу до підготовки літературознавчих досліджень.

За цих обставин перед істориком літератури постало завдання довести не тільки право на існування українців як нації, а й показати його багату, самобутню історію та літературу, як вияв творчих здібностей народу. Саме таке завдання поставив собі М.С.Грушевський. Щоб його здійснити, треба було знайти ті імпульси, які б спонукали до усвідомлення себе (українців) не "парією на своїй землі" [4, с. IX]. Таку роль, на думку М.С.Грушевського, повинна була відіграти література, яка "як ні одна інша сфера людської творчості вводить нас в розуміння життя далеких поколінь..." [5, с. 55]. Очевидно, тому й посвята до його "Історії української літератури" звучить: "Українському народові показати себе таким же сильним в ділі, яким показав у слові!" Це означає звернення до етнографії як дослідження народного життя і творчості. Це звернення до фольклорно-етнографічних джерел уперше і найповніше виявилось в романтизмі. Саме в естетиці романтизму, до того ж вихованій на ідеях школи української романтичної історіографії, знайшов втілення своїх ідей М.С. Грушевський.



Романтики вперше визначили справжню ціну історії, розуміючи, що історична ретроспектива надавала можливості простежити явище у розвитку, від найменших рушійних чинників. То ж і М.С. Грушевський, слідом за М.І.Костомаровим, який вважав необхідним починати "руську історію" від слов'янського розселення, починає дослідження розвою українського словесного мистецтва з тих же часів.

Як і у романтиків, у М.С.Грушевського історія осягається як процес, органічне розгортання якого відштовхується від реального сьогодення і посувається у глиб давнини. Саме романтики, за твердженням Т.Бовсунівської, відкрили праслов'янську давнину як живий і цілісний світ, почали інтелектуальний рух до з'ясування глибин історії, її витоків [6, с. 110]. Всі свої зусилля романтики спрямовували на висвітлення історії народного духу, а це неодмінно привело їх до фольклорно-етнографічних джерел. Цим шляхом пройшов й англійський, французький, німецький (гейдельберзька школа) романтизм, шукаючи обґрунтування національної своєрідності в історичних фактах й історизму – в народно-поетичних джерелах [6, с. 11].

Саме романтики поставили собі завдання вмотивувати високу місію слов'янства в Європі, підґрунтям чого стає слов'янська давнина як книжкова, так і усна. Але щоб досягти цього, треба самим усвідомлювати свої здобутки та їх ціну. Чи не таке ж завдання ставив собі М.С. Грушевський, коли писав у передньому слові до своєї "Історії української літератури": "...Хотів дати їм [найширшим кругам нашого громадянства. – Т.Л] відчуття і зрозуміти все те багатство почуття і гадки, краси й сили, яке вложено і заховано в нашій літературній спадщині" [5, с. 40].

Сучасні літературознавці сходяться на думці, що літературна, етнографічна, історична діяльність романтиків становила певну єдність і опанування історії у них не є непорядкованим нанизуванням фактів, а є "вчуванням" у такі глибини духу народного, релікти яких збереглися лише завдяки тривалості побутування фольклорних форм [6, с. 112]. Саме таке "вчування" здійснив М.С.Грушевський своєю "Історією української літератури", щоб "дати змогу ввійти, вжитися і

відчуті всю красу і багатство людських переживань і їх естетичних втілень..." [5, с. 40].

Особливість українського романтизму полягає в тому, що він "сконцентрувався на нації, котра вмирає, народі, який сходить з історичної сцени", – писала Соломія Павличко, пояснюючи антиномію українського романтизму" [7, с. 97]. Але при цьому вона одночасно підкреслювала, що "...романтики відчували емоційно й інтелектуально вселенське прагнення до життя для цього народу" [7, с. 97].

Таке ж ставлення відчутне й у М.С. Грушевського. Як один із засновників народницької школи в українській історичній науці, слідом за М.І.Костомаровим та В.Б. Антоновичем, він виробив своє наукове кредо – народницьку концепцію як критерій для визначення історичної оцінки. Її центром, як зазначає В.А.Потульницький, була абсолютизація інтересів трудового народу, прихильність до будь-якої опозиції й активна боротьба з засиллям держави [8, с. 17].

Звідси й думка про те, що позитивне все, що відповідає народній естетиці: "...Народ великий естетик! Прочитайте йому твори Шевченка – і він буде плакати!" [7, с. 99]. Тому, даючи визначення історії літератури як наукової дисципліни, вчений зазначав, що у всіх періодах свого розвитку вона мусить бути історією красної словесності: словесної творчості, яка підходить під естетичний критерій. Бо "словесні твори звертаються не стільки до розуму (інтелекту), скільки до почуття і фантазії народу, за посередництвом його естетичного почуття (почуття краси)" [5, с. 50].

Романтики були "збурювані ідеєю національного відродження" [6, с. 113]. І саме в світлі етнографічних студій формувалися програми національного визволення, піднесення селянських мас, соціальної перебудови і політичної революції. На етнографії виростили політичні і революційні імпульси. Вона, як зазначав М.С. Грушевський, давала їм гасла, традицію, героїчні фігури, до котрих треба було відкликатися, щоб зробити їх своїми попередниками у визвольних і революційних змаганнях.

Особливою мірою це стосувалося українського відродження. М.С.Грушевський підкреслював, що розвій етнографічних інтересів припадає якраз на часи найбільшого занепаду українського національного життя – часи найтяжчого соціального, економічного і політичного поневолення українських мас і визиску їх чужими феодальними і буржуазними верствами, чужоземним капіталом і чужорідною державністю. Становище історіографічних критеріїв, яке ґрунтувалося на "добачанні" в активності народної творчості міри культурних і політичних можливостей української національності, багатство народної поезії, котрим українська народність визначалася перед іншими слов'янськими і неслов'янськими народностями, – особливо різко контрастувало з мізерним становищем української національності.

Багатства народної скарбниці, що відкривалися дослідникам народного життя, ставали свідцтвами величезної історичної несправедливості щодо народу, призначеного до великих справ, до високих історичних завдань – як свідчили ці високі прикмети українського слова і словесності, заховані українським народом. На думку М.С. Грушевського, вони покликали всіх до активної праці над відродженням українського національного життя, над вирівнянням історичної кривди, завданої українському народові [4, с. X].

Саме романтики побачили історію як багатоступеневе вираження сучасного стану народного, за якого "особистість стає тим самим рецептором, провідником сутнісного, без чого не існує пізнання, отже – й історичне" [6, с. 12]. Такими рецепторами, провідниками стають романтичні письменники, ними ж таки (провідниками) виступають й історики літератури, що повною мірою можна сказати також про М.С. Грушевського. Вчуваючись у перипетії минулого, особистість, за словами Т. Бовсунівської, не реконструює подієвість, а відтворює духовий стан народу. Як наслідок такого астрально-генетичного спрямування романтичного історизму дослідниця підходить до наявності такого явища, як поява фальсифікацій. Більшою мірою це стосується фольклорних фальсифікацій у тих-таки

романтиків, в тому числі й українських. Пояснюється це насамперед патріотичною метою посприяти національному відродженню, і (що найголовніше) "це не суперечило загальній загаданості романтичної естетики, яка розуміла історизм як принцип проникнення в духовність старовини з необов'язковим дотриманням історичної істинності в подіях тощо" [6, с. 113].

Специфіка історизму як мистецького принципу в романтизмі полягає у вимозі жити старовиною, розчинитися в ній і піти туди, куди веде її дух, подовжити зримий і малозмістовний історичний факт. Для М.С. Грушевського, окрім цього принципу, додавалося складніше завдання. Він не уникнув „дописування” і „додумування”, так званого „пафосу романтизованої історії”. Але ж він і не претендував на виклад „певно усталених фактів і докладно сформульованих висновків, котрі треба тільки вивчити” [5, с. 39], а прагнув реалізувати свою мрію випустити в світ історію української літератури. Але, за його словами, „вийшло зовсім не так, як планувалося і мріялося, бо київська пожежа в моєму будинку знищила все, зібране протягом довгих років” [5, с. 39]. Отже, вчений, відчуваючи недоступність архівних і бідність українознавчих матеріалів у закордонних бібліотеках, мусив писати з власної пам'яті, і, відповідно, усвідомлював можливі „хиби” своєї праці. Тому і „лишив на пізніше своїй власній праці і ще більше праці інших робітників на ниві українознавства заповнення прогалін, спростування невірної відгаданого або помилкового” [5, с. 39]. Крім того, М.С. Грушевський зізнавався, що „бачив себе змушеним виносити не раз і такі гадки, які навіть мені самому уявлялись ще тільки в загальних обрисах. Я не боявся, що з них жодна при ближчих дослідках не оправдає себе...” [5, с. 40]. Так могла написати лише людина, для якої вимоги наукової етики завжди були найвищим критерієм.

Отже, як зазначила С.Павличко, „романтизм не вичерпався, а, плекаючи ідею народності і відповідний стиль, перероджуючись і прилаштовуючись до нових суспільних і літературних умов, він спромігся дожити якщо не до дня сьогоднішнього, то принаймні до дня вчорашнього” [7; 100]. І

це, власне, стосується його впливу не тільки як стильової ознаки. І яскраве тому підтвердження – "Історія української літератури" М.С.Грушевського.

Сьогодні, на думку С. Павличко, „постало питання не розправлятися з класиками, а дати спокійну літературознавчу оцінку романтизмові, його існуванню за межами хронологічних рамок напряму, всім його рецидивам... Адже без цього ніколи не буде об'єктивної літературної історії" [7, с. 100]. Цю думку вважаємо досить доречною і щодо авторських історій української літератури початку ХХ століття, зокрема, „Історії української літератури” М.С.Грушевського.

### ЛІТЕРАТУРА:

1. Дончик В., Кононенко П. Стан та актуальні проблеми вивчення і висвітлення історії української літератури // Українська література. Матеріали І конгресу Міжнародної асоціації українців. – К.: АТ "Обереги", 1995. – 320 с.
2. Тертерян И.А. Человек мифотворящий: О литературе Испании, Португалии и Латинской Америки: – М.: Сов. писатель, 1988. – 537 с.
3. Єфремов С. Історія українського письменства. – К.: Феміна, 1995. – 688 с.
4. Грушевський М. Етнографічне діло Костомарова // Етнографічні писання Костомарова / За ред. М.С. Грушевського. – Державне видавництво України, 1930. – 352 с.
5. Грушевський М.С. Історія української літератури: В 6 т. 9 кн. – Т.1 / Упорядк. Яременко В.В., передм. Кононенко П.П. – К.: Либідь, 1993. – 392 с.
6. Бовсунівська Т. Парадокси романтичного історизму // Вітчизна. – 1997. – № 3. – С. 110-116.
7. Павличко С. Український романтизм: тяглість напряму як естетичний тупик // Українська література. Матеріали І конгресу Міжнародної асоціації українців. – К: АТ "Обереги", 1995. – 320 с.
8. Потульницький В.А Нариси з української політології (1819-1991): Навч. посібник. – К.: Либідь, 1994. – 320 с.

**Віта ЯГУШКІНА,**

*магістрант кафедри історії української літератури і фольклористики Донецького національного університету*

## **МОТИВИ ЧАРУВАННЯ У БАЛАДАХ М. КОСТОМАРОВА**

*У статті розглядаються атрибути чарування в баладах М.Костомарова, з'ясовується авторське осмислення мотиву чарів.*

**Ключові слова:** балада, мотив, народна міфологія, фольклорний твір.

Розглядаючи образи відьом та пов'язані з ними мотиви чаклування у системі народної міфології, ми враховували значний доробок учених ХІХ та ХХ століть. Ці мотиви згадуються у працях Ф.Р Рильського „К изучению украинского народного мировоззрения”, В.М. Гнатюка „Останки предхристиянського релігійного світогляду наших предків”, В.П. Милародовича „Заметки о малорусской демонологии”, П.В. Іванова „Народне рассказы о ведьмах и упырях”, поданих у збірнику „Українці: народні вірування, повір'я, демонологія”. Чаклуни та відьми більшістю вчених відносяться до демонології і розглядаються як „люди, наділені фантастичними якостями” [8, с. 112].

Слова „чаклун” та „відьма” свідчать про вищу надприродну мудрість, дар передбачення, про знання священних заклинань, жертвоних і очищувальних обрядів, про вміння лікувати хвороби. Ці перераховані обдарування здавна вважалися суттєвими, необхідними ознаками богоподібних та демонічних істот, що керували дощовими хмарами, вітрами та грозою. На думку А. Н. Афанасьєва, витоки чаклунства необхідно шукати у язичницькому ритуалі [2, с. 215].

Більшість вчених сходяться на думці, що відьма – це переважно лиха істота, що має невеличкий хвіст, доїть та псує

свійських тварин, може перекидатися на будь-що, керує погодою, зокрема хмарами, володіє знаннями про магічні властивості рослин та їх комбінацій (варіння чарівного зілля). Невід'ємною частиною уявлень про відьом є їх шабаші на „Лисій горі”, яку Афанасьєв вважає давньою назвою неба [2, с. 215].

Часто зустрічається поділ відьом на старих і молодих, природних і навчених. Як зазначає П. Іванов, природні відьми мають певні симпатії до звичайних людей і можуть захищати їх від чарів навчених відьом. „Віщі знання дають природним відьмам, як і знахарям та знахаркам, силу попереджати та знищувати усі адські кови злісних відьом” [28, с. 435]. Це призводить до сплутування в народі природних відьом і знахарок.

Але В.Ф. Давидюк, спростовуючи думки представників міфологічної школи, вважає, що „...в українському фольклорі відьма не лише чаклунка, а напівміфічна істота, наділена багатьма фантастичними якостями [...]. На відміну від чаклунів і особливо знахарів відьми ніколи не бувають ні добрими, ні „своїми”, вони завжди чужі і цілком ґрунтуються на злих началах” [10, с. 119].

Народні вірування та повір'я викликали зацікавлення в українських письменників ще з давніх часів. У літописах і навіть богословських працях зустрічаємо згадки про відьом, відунок, волхвів, чарівників. „При чому на переламному етапі трансформації народних світоглядних уявлень літописи віддавали перевагу народній демонології як найбільш усталеній сфері релігійно-магічних вірувань; богословські ж вчення намагалися спростувати ці вірування, вбачаючи в них „бісівську спокусу, ворожу християнському благочестю” [28, с. 14-15].

Так, елементи міфологічної традиції доісторичної доби ми знаходимо у „Літописі руському” та „Слові о полку Ігоревім”. Варто зазначити, що мотиви чарування зустрічаються у народних баладах, хоча не надто часто, використовуються, щоб підкреслити драматизм реальних життєвих колізій.

М. Костомаров звертається до мотиву чарування у баладах „Чорний кіт”, „Мана”, „Баба Гребетничка”. Образи відьом у цих

творах подано дуже чітко, що дає змогу нам припустити, що мотив був узятий поетом-романтиком із народних легенд або переказів, які він почув під час етнографічних спостережень. Образ відьми автор описує переважно з позицій просвітительського ставлення до народних вірувань.

У баладі „Чорний кіт” зображується, як хлопець мріє за допомогою чарів завоювати серце дівчини:

*Дівчиноньку я кохаю,  
Вдень і вніч об неї гадаю...  
До тебе прийшов, бабусю:*

*„Що, скажи, робить я мусю?”* [18, с. 41-42].

Його кохання настільки сильне, що він не боїться звернутися до ворожки. У нарисі В. П. Милорадовича читаємо: „Серед способів впливу на особистість любовні чари займають одне із перших місць. Вони надбання жінок. Жінка намагається принадити кохання чоловіка як своїм еством (волоссям, потом, кров'ю), так і за допомогою сторонніх речей (напоїв, їжі, рослин, тварин, землі, попелу, диму і т.п.)” [27, с. 8]. Цікаво, що у баладі М. І. Костомарова до чарування вдається чоловік. У способі ворожіння, який розповідає хлопцеві відьма, можна побачити багато ознак народних вірувань. Визначений час ворожіння у ніч перед Великоднем, загалом є не дуже типовим, бо ворожили на зимові свята та у ніч на Івана Купала. Ніч перед великим святом вважалася сприятливим часом для „нечистої сили” [7, с. 269].

В основі ворожіння покладений детальний опис усіх дій, які повинен виконати хлопець: „Розложи собі огонь, / На огонь постав води, / Хай зогріється вода, – / І як зателенька дзвон, / Возьми чорного kota / І в воді його звари; / Потім кості одбери” [18, с. 42]. У тексті ми бачимо такі важливі для ворожіння речі, як вода та вогонь. Вони використовуються у більшості ритуалів не лише язичницьких, а й інших культів. Функція і води, і вогню очищувальна. Вода – це також основа зілля, посередник: через неї передаються ті чи інші священні, корисні чи важливі властивості. Вода ж несе смерть вогневі.

Ворожою й небезпечною стихією вогонь постає в замовляннях проти „беху” та „бешихи” і особливо в любовних



приворотях. У цілому ж, якщо вода амбівалентна з ухилом у позитивний бік, то вогонь також амбівалентний, проте в бік негативний [26, 256].

У слов'янських віруваннях чорний колір пов'язують із нечистою силою. Варто згадати прикмету: якщо чорна кішка перебіжить дорогу – чекай нещастя. Тим паче, що чорний відрізняється від інших священних кольорів своєю особливою хтонічністю. Це колір „нічний”, „потойбічний”. Варіння kota нагадує нам язичницький ритуал жертвоприношення, коли жерці по нутрощах тварин намагалися визначити майбутнє.

Час ворожіння – „як зателенька дзвон” – це північ, час коли магічні дії мають найбільшу силу. Також дзвін асоціюється з християнською атрибутикою, що несумісна з будь-якими видами чаклування або передбачення.

Ще одним давнім магічним елементом у баладі є кістки: „Буде в кістках гапличок, / Буде в кісточках гвіздок: / Дівку гапличком поруш, – / Буде вік тебе любити; / Дівку гвоздиком поруш, – / Не захоче і глядіти!” [18, с. 42]. Кістки певної форми набувають особливої магічної сили і використовуються для присушки „гапличок” та відсушки „гвіздок” – це елементи любовних чарів, віра в яких була дуже поширена серед жінок. Згадки про любовні чари дуже поширені у працях дослідників цієї проблеми.

Досить несподіваною постає кульмінація балади. М. Костомаров відходить від народної традиції і змальовує чарування хлопця у комічному ключі:

*Дзвін загудів, – а він мерщій  
Кота із торби та в окроп –  
А кіт з окропу та на його...  
Мау-мяв... пфу... мс-няя у... [18, с. 42]*

Але з іншого боку він переосмислює фольклорну традицію розвитку балад – змальовує поблажливу трагічну кінцівку: хлопець не гине, а лишається живим. Важливим є дидактичне повчання матері, яка засуджує його поведінку: „І ти повірив, божевільний, / Що стара відьма набрехала! / Хотів, щоб дівчина кохала! / Над серцем хоч ніхто не вільний...” [18, с. 42].

Розв'язка виконує моралізаторсько-дидактичну функцію, яка притаманна більшості балад. Як зазначає М.Т.Яценко, „романтична частина (*цієї балади. – В. Я.*) „знімається” просвітительсько-раціоналістичною кінцівкою” [15, с. 247].

Як і у баладі „Чорний кіт”, так і в основу твору „Баба Гребетничка” покладено зображення народної віри у відьом із християнським підтекстом. В експозиції виступає дід-оповідач, що нібито насправді з ними зустрічався.

У творі подається розгорнута зав'язка, в якій М. Костомаров нагромаджує велику кількість казкових елементів і підкреслює зацікавленість казками про відьом. Онуки неухважно слухають діда, що призводить до його роздратування:

*Лягайте ж, коли так, лягайте зараз спати.*

*Нехай лихий, не я, казок накаже вам!* [18, с. 87].

Варто зауважити, що автор визначає специфічний час розвитку дії: „Лягли, а молодик на їх в вікно світив...” [18, с. 87]. Образ місяця тісно пов'язаний із образом ночі, яка в язичницьких віруваннях вважається магічним часом. Місяць належить до світу мертвих, як зазначає М. Новікова: „Місяць стоїть понад усім язичницьким всесвітом, він – всевидець і всезнавець, князь і суддя, верховний жрець, провісник і ясновидець. Саме тому він знає і всю правду про світ та позасвіття” [31, с. 199].

У цьому творі автор підкреслює виняткову силу слова, яке здатне матеріалізуватися :

*Все Гребетничка, знай, на думці їм вертиться;*

*І от один братам щось на ухо верзе* [18, с. 87].

Час появи „мари” символічний – „посеред ночі”, тобто опівночі, коли активізуються різноманітні демонічні істоти.

Крім образу відьми, у цьому творі знаходимо таку ознаку чарування, як магічну силу слів та думок: „Чари – це той же заговор, найрізнішого змісту, слово в нашій мові дуже рясне. Сила заговору безмежна, – він впливає на людей, на звірину, а то й на природу” [32, с. 20]. Віра в чудодійну силу слова в наших предків була дуже великою. У кінці балади в гумористичному тоні автор розповідає читачеві про заходи, які

доводиться застосовувати діду для заспокоєння дітей та очищення житла:

*У той же день прийшли з свяченою водою  
Нечисту силу гнать з села духовники,  
Дідусь наш морщить ся, киває бородою,  
Пропали таки-так аж два четвертаки!* [18, с. 88].

Автор підкреслює вигнання нечистої сили з хати за допомогою християнського ритуалу. Кінцевими рядками автор підводить читача до морально-дидактичних висновків:

*І з тій пори мана, суха, як влітку шпичка,  
Вже не приходила хлоп'яток турбувать;  
Зате і дівора про бабу Гребетничку  
Не тільки говорить, боїться і згадать* [18, с. 88].

Балада „Мана” також містить мотиви чарування, але змальовує їх у зовсім іншому ключі. На початку твору перед нами постає образ самотньої непримітної хатини, що знаходиться у малолюдному місці понад ставом. Як відомо з багатьох переказів про відьом та ворожок, їх хати найчастіше знаходилися на краю села або в безлюдній місцині, біля болота:

*Здавна люди не посміють  
Воколо пройти,  
Але можна, коли треба,  
В хату увійти* [18, с. 74].

В цій баладі чарівниця виступає як помічниця людині, але її дії не призводять до позитивних наслідків. Як і в баладі „Причинна” Т. Шевченка, ворожка Миколи Костомарова задаровує людину, показуючи їй у мареннях яскравий, фантастичний світ. „І не місячний, ні денний / Світ там просява, / Наче місяць навдосвіта / Сонце устрива” [18, с. 88]. З’являються анімістичні образи русалок. В. Давидюк відносить їх до заставних сил. Він зазначає, що науковці не мали одностайної думки щодо них: „Коли одні вчені вбачали у генезі русалок безперечний зв’язок з культом предків, то інші наполягали на пріоритеті в них культу рослинності” [10, с. 99]. В уяві українців русалки постають у вигляді молодих дівчат, що люблять танцювати, співати:

*Затанцюють, заспівають  
Чуднії пісні;  
І змлієш ти, небоже,*

*Лежачи в траві* [18, с. 75].

В. Давидюк відзначає поширені мотиви про зустріч русалок із хлопцями в українському фольклорі, що закінчується для останніх трагічно. На нашу думку, цей мотив був переосмислений М. Костомаровим у баладі.

У баладі пісні русалок мають магичну функцію. Вони вводять ліричного героя в гіпнотичний стан. Сон постає перехідним етапом між життям та смертю. Варто згадати, що за народними повір'ями під час сну душа може відділятися від тіла, переходити в астральну площину, що часто зустрічається у переказах про відьом.

В останніх рядках балади показано перевтілення ліричного героя в русалку. Хоча русалки чоловічого роду практично не зустрічаються в народній творчості, але з'являються у творах поетів-романтиків. Можна провести певні аналогії з баладами „Рибалка” Петра Гулака-Артемівського та „Русалка” Тараса Шевченка.

Якщо у фольклорних творах головним героєм виступає жінка, то у баладах М. Костомарова зустрічаються чоловічі образи. У цих баладах чарування не приносить щастя, а лише прискорює смерть, як у баладі „Чорний кіт”. У творах чари сприймаються як випробування для людини, а бажання людини швидко і без перешкод отримати бажане висміюється автором.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Айзеншток І. Українські поети-романтики // Українські поети-романтики 20-40-х років XIX ст. – К.: Дніпро, 1968. – С. 7-64.
2. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. – Т. 3. – М., 1995.
3. Балади: кохання та дошлюбні взаємини / Упор. О.Дей, А.Ясенчук, А.Іванницький. – К.: Наук. думка, 1987. – 528 с.
4. Балади: родинно-побутові стосунки / Упор. О.Дей, А.Ясенчук, А.Іванницький. – К.: Наук. думка, 1988. – 532 с.
5. Баладні пісні / Упоряд. та вступ. ст. Г. А. Нудьги. – К.: Муз. Україна, 1969. – 271 с.

6. Бородінова М. В. Біблійні образи, мотиви у поезії М. Костомарова // Актуальні проблеми української літератури і фольклору. – Вип. 11. – Донецьк.: ДонНУ, 2007. – С. 61-66.
7. Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. Космогонічні українські народні погляди та вірування. – К.: Довіра, 1992. – 414 с.
8. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. – К.: Оберіг, 1993. – 589 с.
9. Гайдай М. М. Слов'янська балада в її зв'язках з іншими жанрами фольклору // Розвиток і взаємовідношення жанрів слов'янського фольклору. – К.: Наук. думка, 1973. – С. 22-62.
10. Давидюк В. Ф. Українська міфологічна легенда. – Львів.: Світ, 1992. – 176 с.
11. Дей О. Невістка-тополя // Дей О.І. Українська народна балада. – К.: Наук. думка, 1986. – С. 115-142.
12. Дей О. Специфіка жанру, сюжетика // Дей О.І. Українська народна балада. – К.: Наук. думка, 1986. – С. 12-51.
13. Дей О.І. Драми кохання і молодості в народних баладах // Балади: кохання та дошлюбні взаємини / Упор. О.Дей, А.Ясенчук, А.Іванницький. – К.: Наук. думка, 1987. – С. 9-27.
14. Дей О.І. Родинно-побутові балади // Балади: родинно-побутові стосунки / Упор. О.Дей, А.Ясенчук, А.Іванницький. – К.: Наук. думка, 1988. – С. 7 – 22.
15. Дей О.І. У світі народної балади // Балади / Упоряд. і прим. О. І. Дея та А. Ю. Ясенчук. – К.: Дніпро, 1987. – С. 5-20.
16. Історія української літератури. ХІХ століття: У 3 кн. – Кн. 1: Навч. посібник / За ред. М. Т. Яценка. – К.: Либідь, 1995. – 368 с.
17. Костомаров М. І. Слов'янська міфологія / Упоряд., приміт. І. П. Бетко, А. М. Полотай; вступна ст. М. Т. Яценка. – К.: Либідь, 1994. – 384 с.
18. Костомаров М.І. Твори: У 2 т. – Т. 1. – К., 1990. – 637 с.
19. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів. – К.: Академія, 1997. – 752 с.
20. Мишанич С.В. Міф, міфологія, міфологізм, міфокритика, міфопоетика: історія інтерпретації і розмежування понять // Фольклористичні та літературознавчі праці. – Донецьк: ДонНУ, 2003. – Т. 1. – С. 4-54.

21. Мишанич С.В. Фольклор: сутність, етапи розвитку, сучасний стан // Фольклористичні та літературознавчі праці. – Т.2. – Донецьк: ДонНУ, 2003.– С. 352-365.
22. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології. – 2-е вид. – К.: Обереги, 2003. – 144 с.
23. Пінчук Ю. А. Микола Іванович Костомаров. – К.: Наук. думка, 1992. – 232 с.
24. Повість врем'яних літ: літопис за Іпатським списком. – К.: Рад. письменник, 1990.
25. Попов П. М. М. Костомаров як фольклорист і етнограф. – К.: Наук. думка, 1968. – 113с.
26. Смілянська В. Л. Літературна творчість Миколи Костомарова // Костомаров М. Твори: У 2 т. – Т. 1. – К., 1990. – С. 5-37.
27. Українська балада: Антологія / Упоряд., вступ. ст. та приміт. Г. А. Нудьги. – Київ: Рад. письменник, 1964. – 560 с.
28. Українська минувшина: Ілюстрований етнографічний довідник. – 2-е вид. / А. П. Пономарьов, Л. Ф. Артюх, Т. В. Косміна та ін. – К.: Либідь, 1994. – С. 206-236.
29. Українська родина: Родинний і громадський побут // Упор. Лідія Орел. – К.: В-во ім. Олени Теліги, 2000. – 424 с.
30. Український фольклор: критичні матеріали // Упоряд. Бисикало С. К., Борщевський Ф. М. – К., 1978. – 286 с.
31. Українські замовляння / Упоряд. М. Н. Москаленко; Авт. передм. М.О.Новикова. – К.: Дніпро, 1993. – 309 с.
32. Українські чари / Упоряд. О.М.Таланчук. – К.: Либідь, 1994. – 96 с.
33. Українці: народні вірування, повір'я, демонологія / Упор., прим. та біогр. нариси А. П. Понамарьова, Т. В. Космічної, О. О. Боряк; вст. ст. А. П. Понамарьова. – К.: Либідь, 1991. – 640 с.

## **ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС ХХ СТ.: ЗДОБУТКИ, ПЕРСПЕКТИВИ ДОСЛІДЖЕННЯ**

**ББК 83.3(4Укр)6-44**

**Лідія КАВУН,**

*доктор філологічних наук, професор Черкаського  
національного університету ім. Б.Хмельницького*

### **МОДЕРНА ЕСТЕТИКА УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ**

*Стаття присвячена з'ясуванню модерної естетики в українській прозі 20-х років ХХ століття. Здійснено спробу розглянути творчість М. Хвильового, Ю. Яновського, Г. Шкурупія в контексті філософської парадигми О. Шпенглера й А. Бергсона.*

**Ключові слова:** *естетика, модернізм, проза, творчість.*

У 20-ті роки ХХ століття в українській прозі формується якісно новий тип модерності, зумовлений „новою реальністю”, що суголосна духові Ренесансу, прикметними рисами якого стали кардинальні зміни в естетичній свідомості, намагання відновити ієрархію моральних цінностей та прагнення визначити перспективи людського буття. Розмаїття філософських теорій, соціально-етичних, естетичних, духовних концепцій-світоглядів знаходили своє вираження у художній сфері. Пошуком нової моделі буття, людини, нової моралі пройнята проза письменників, які входили до Вільної академії пролетарської літератури. Микола Хвильовий, Гео Шкурупій, Юрій Яновський, Петро Панч та інші ваплітяни рухалися в авангарді естетичних тенденцій часу, сміливо вводили у свої твори теми та проблеми, які були відверто небезпечними, зверталися до засобів і принципів організації художнього матеріалу, ефективність і навіть сама можливість використання яких протягом багатьох десятиліть бралася під сумнів або ж і

взагалі заперечувалась. Як слушно зауважує М. Ласло-Куцюк, митцям „доводилось, по-перше, розібратись у суперечливах явищах дійсності, зрозуміти їх рушійні сили і їх перспективи, їх динаміку, а, по-друге, знайти нові засоби їх відображення” [1, 55].

Модерністський дискурс прози Миколи Хвильового, Івана Дніпровського, Гео Шкурупія та інших ваплітян був сприйнятий у 20-30-ті роки минулого століття як чужорідне естетство, порожня і непотрібна гра, а тому протягом декількох десятиліть лишався майже мертвим пластом невідомої, малодослідженої літератури. Сьогодні ж їхня творчість нарешті здобувається на реабілітацію та серйозні неупереджені оцінки. Свідченням цьому є літературознавчі дискурси С. Павличко [2], З. Савченко [3], Л. Пізнюк [4] та ін.

Предметом нашої студії, пропонованої читачеві, став своєрідний ракурс бачення модерної естетики в художньому дискурсі літератури „романтики вітаїзму”. Він зумовлений засадою визначної ролі філософської парадигми А. Бергсона, О. Шпенглера в культурній свідомості, а відтак і літературній творчості ваплітян. Мета цієї розвідки – визначити основні аспекти модерності української прози 20-х років ХХ століття.

Глибинна естетична природа творчості митців 20-х років ХХ століття ввібрала в себе історично-матеріалістичний й метафізичний дискурси філософії історії, що є ключем до розуміння і глибшого усвідомлення непростой для них сучасності. Згадаймо, що соціалістична революція як процес у марксистській формаційній концепції тлумачилася як кінець капіталістичної суспільної формації і початок комуністичної. Шпенглер же інтепретував це явище як ознаку „присмерку” Заходу, а сам європейський соціалізм оголосив фазою занепаду культури, тотожною індійському буддизму (з 500 р. н.е.) й еліністично-римському стоїцизму (з 200 р. н.е.).

Соціалізм, в інтерпретації Миколи Хвильового, є найнижчою формою епохи переходу від капіталізму до комунізму; це перша фаза розвитку майбутньої азійської цивілізації. Така думка звучить і в художніх дискурсах інших прозаїків-ваплітян. Скажімо, герой роману „Двері в день” Гео



Шкурупія зауважує: „Україна переживає тепер велику добу, добу будування, добу індустріалізації. Ми вже пройшли всі стадії дикунства, всі стадії культурного розвитку і щільно підійшли до великої доби...” [5, 121].

Українські „м'ятежні генії” шукали першопричину всього конкретно існуючого, ту внутрішню силу (ентелехію), що інспірує відродження української нації. При цьому осмислюються духовно-філософські засади як всієї європейської культури, так і естетичні параметри своєї нації. Шукаючи правди про людину і світ, ваплітани навіть здійснюють спробу відшукати Бога в соціалізмі і навпаки. Так, Б'янка із „Сентиментальної історії” М. Хвильового намагається „пізнати напівабстрактну даль” із допомогою Христа; прикметно, що його ім'я у дискурсі тексту прочитується саме як Спаситель світу. „Я хотіла своїми власними силами пізнати напівабстрактну даль, – зауважує героїня. – Але без „Нього” (я пишу „Нього”, бо він і справді був мені тоді безвихідною судьбою) це неможливо було зробити. Я хотіла пізнати даль без „Нього”, але він не міг мені пробачити цього” [6, 341].

Не загравання з боженькою спонукали Хвильового в „Сентиментальній історії” звернутися до сцени рубання ікони з образом Спасителя на шматки, що робить зневірена у своїх надіях Б'янка. Йдучи за традиціями світового мистецтва (згадаємо хоча б творчість Федора Достоєвського, Тараса Шевченка), автор прагне цим вічним образом актуалізувати важливу думку: моральність будь-якого вчення підтверджується життєвими прикладами, здатністю людини заради далі-ідеї витримати будь-які випробування. У творі Хвильового виявляє себе вічне бажання зіставляти життя з високими ідеалами. Письменник показує крах ілюзій Б'янки; вмирає надія на „якесь” чудо і недосяжною стає та „ідеальна країна”, „фальшивими ілюзорними виявилися всі далі, про які вона мріяла або намагалася мріяти – братова й Улянина революція, Чаргарова любов, буддистсько-індуїстська нірвана і самоспоглядання, зрештою, християнський Бог” [7, 463].

Опріявнені у творчості Хвильового ідеї відрефлектовуються у метатексті художньої прози 20-х років

минулого століття. Розмірковують про Христа і його вчення, шукають „поєднання межі богом і соціалізмом” [8, 324] і герої роману Олесея Досвітнього „Хто”. Вони заглиблюються у вчення Спасителя і прагнуть пристосувати його до „крайових і народних умов” соціального буття сучасної людини. Оприявнений конфлікт у художньому дискурсі митця вирішується у хвильовітському дусі: християнська система цінностей так і не стає органічною для його героїв, які бунтують проти Бога й опиняються в духовному вакуумі. В іншому творі О. Досвітнього, „Гюлле”, розвінчуються проповідники вчення „великого бога на землі”, які добре знають „св’яте писання Корану”, але при цьому совість змінюють вірою, позбавляючи волі і права вибору рідних людей, підпорядковують їх життя власному благополуччю.

Перед „олімпійцями” стояло неймовірно складне завдання: не втратити цінності, успадковані від предків і пристосувати духовну спадщину до нової реальності. А тому вони ставили мету – сіяти „насіння правдивого знання” межі рабів, щоб уже тепер „уродилися вчені та мудрі люди” [8, 319]. Позаяк, щоб проявитись у майбутньому як велика ентелехія, необхідно уже сьогодні бути нею. Звідси – трактування української ідеї як нової сфери, нової культури, що органічно проростає зі всіх попередніх пластів життя. Адже дефініція культури означає вдосконалення „світу довкола нас і в нас самих, це творення і плекання цінностей духовного і матеріального характеру людськими спільнотами у протилежності до природи, цебто до тих первісних чинників, які виростають без участі людини” [9, 174].

У художніх творах ваплітян осмислюється світ і людина в ньому саме з позицій своєї доби з усіма її суперечностями. „Олімпійці” на повен голос заговорили про невідповідність духовної культури і моралі людини-будівника і людей зі стадною психологією, в душах яких стали приживатися егоїзм, пристосуванство, нігілістичні настрої в ставленні до національної історії тощо. Пошуком розумних шляхів буття пройнята проза Петра Панча (збірка оповідань „Мишачі нори”, 1926), Івана Дніпровського (оповідання „Анатема”), Івана

Сенченка (збірка творів „Червоноградські зошити”), Аркадія Любченка („Образ”, „Вертеп”) Гео Шкурупія (роман „Двері в день”), Олександра Довженка (кіноповість „Земля”, 1930) та ін.

Однією із суттєвих прикмет, що єднає усе ці твори, є спроба відтворити сучасність у максимально фактичній конкретності. Письменники прагнуть створити реальний портрет своєї доби, з усіма її драмами і буттєвими метаморфозами. Твори цих авторів виявляють, принаймні, дві головні ознаки, що виокремлюють їх із дискурсу тогочасної прози. По-перше, критичніший, строгіший у них погляд на людину, як таку; утверджуючи вітаїстичну ідею, вони водночас наголошують на активізації руйнівного первня в бутті і потребі пробудження ентелехії. Відтак, у художньому осмисленні дійсності переважає особистісно-драматична парадигма. По-друге, у ваплітянському художньому дискурсі превалює виражальна мова, що інспірує інтенцію до лаконізму мислення й філософського узагальнення картини світу. Широтою художніх узагальнень, глибиною розкриття психології людини ці твори стояли на кілька порядків вище за тодішню літературу, що була „про комуни і трактори”. Скажімо, у прозі П. Панча („Зелена трясовина”, „Мишачі нори”, „Калюжа”), присвяченій розкриттю суперечностей реальної дійсності, „розвінчання „мишачих нір” міщанства” [10, 38], художній часопростір стає значно концентрованіший за час і простір життя. „Письменник не виділяє в змалюваному ним провінціальному місті різні – кращі і гірші – риси”, – зазначає В. Дончик, аналізуючи, зокрема, його твір „Зелена трясовина”, – „тобто не пише його реальний портрет, а творить свого роду символ сонливості й міщанської заскорузлості ... тут – зелена трясовина, яка має здатність засмокувати всіх, хто сюди потрапляє” [10, 39].

Показовим із цього погляду може бути також і „ліво”-експериментальний роман „Двері в день” Гео Шкурупія, в якому автор, абстрагуючися від частковостей, розмірковує про „безсилля й байдужість людини, яку закрутило життя в своїй метушні й в своїх примхах” [5, 22]. Герой твору Теодор Гай потрапляє у „розкішний полон” до своєї власної дружини Марії, дочки власника пивної Степана Терещука, і вже декілька років

не може вирватися з цього міщанського оточення. Але, будучи людиною високих поривань, він здійснює спробу зруйнувати, знищити той полон, до якого „необережно потрапив”. Теодору Гаю вдається відкрити „двері в новий день Республіки”, віднайти „Чумацьку Дорогу”, що веде „з вузького оточення в простір оновленої України, простір шукань, руху вперед і завзятої боротьби” [5, 161].

Двері в день в авторському уявленні – це початок нового життя, де поступово перемагає все нове й відмолоджується творча енергія людини, яка дає змогу перетворювати світ на казковий край мирної праці й гармонійно розвинутих особистостей. „Захочемо – збудуємо такі хмарочоси, як у Нью-Йорку, захочемо – побудуємо котеджі з садками, як у англійських панів. Та все це пусте! Ми збудуємо міста, де буде радіо й аероплани, де заводи під час праці гратимуть чудових симфоній, де людина матиме все, що їй забажається” [5, 44].

Художні твори „романтиків вітаїзму” пройняті світовою тугою за життєвим ідеалом і прагненням віднайти істинний шлях буття, який обов’язково приведе людей до подолання дисгармонійності. А поки що в суспільстві переважає „людина маси”, яка у дискурсі прози ваплітян розглядається лише як „епізодична особа” в історичному процесі загалом. Це – не герой, а, як зауважує героїня повісті Миколи Хвильового „Сентиментальна історія”, лише „маленька людина”, одна із багатьох „надломлених людей громадянської війни” [6, 192]. Вона в собі вирішує всі дрібні побутові проблеми, які сприймає як глобальні і буттєві; те, що не має до неї прямого відношення, просто опиняється поза сферою її свідомості й інтересів.

У „романтиків вітаїзму” оцінка сучасності невіддільна від прогнозів гармонійного майбутнього в реальному житті людини. Складну постреволуційну дійсність письменники намагалися інтерпретувати як один із етапів у загальному русі природи до майбутнього. Скажімо, герої творів Миколи Хвильового живуть „майбутнім”, а тому „сьогодні” вони сприймають як „героїчне терпіння” в ім’я прийдешньої „загірної комуни”. Як зазначає Т. Гундорова, у змодельованому письменником художньому світі „все життя має ймовірність лише з точки зору вищої

сміслової – не часової – протягності („цілої революції”)  
[11, 24].

Юрій Яновський також ґрунтує свій дискурс майбутньої України на добре виваженій і вивченій „філософії життя”, основою якої є антицентризм Шпенглера з його циклічною моделлю унікально-автономних організмів і концепція „життєвого пориву” та „творчої еволюції” Бергсона. Але його художня свідомість осягала саме український світ, а конкретніше – степову Україну, як культурологічний, психологічний та політико-історичний феномен. Цей національний світ і є джерелом його болючих розмірковувань у романі „Чотири шаблі”. Яновський говорить про поступовість історичного розвитку народів і намагається художньо відтворити розмах, мистецьки зобразити могутню потенційну силу східноукраїнського етносу, що вирувала уже пробуджена в його земляків. При цьому наголошує, що українське суспільство лише робить перші кроки у поступі до нової цивілізації, а тому хибує на недорозвинутість почуття національної свідомості. „Зважаючи” позитивне й негативне в характерах своїх героїв, Яновський висвітлює у романі головне: процес переростання стихії в організоване життя” [12, 205].

І Ю. Яновський, і М. Хвильовий, і О. Досвітній та інші „романтики вітаїзму”, будучи апологетами краси та її духовного впливу на людство, наголошували на природній здатності людини до творення-відтворення, розгортання життя, духовного відродження. Не випадково один із героїв роману „Чотири шаблі” Яновського, з яким солідаризується й автор, зауважує, що „є світовий закон про еволюцію роду, що змушує людину жити і давати життя іншим подібним. Хай вимре зараз усе живе на землі, але через мільйони років усе знову буде таким, яким воно є” [13, 305]. У художній прозі „романтиків вітаїзму” раз у раз відрефлектовується оприявлена філософська парадигма. Скажімо, герої роману „Хто” О. Досвітнього, розмірковуючи про творчу еволюцію людської спільноти, акцентують на тому, що суть життєвих процесів не вичерпується лише вітаїстичним чинником (тобто біологією), бо людина – істота суспільна, тому прагне жити в колективі, який все ж „буває справжнім

товариством (звичайно, товариством вищим за одну особу або масу), тобто об'єднаною цілістю, коли через вплив окремих його осіб на інших досягає повної єдності” [8, 291].

Революційні зрушення відкрили Україні шлях до модернізації, тим самим прилучили українців до процесу глобалізації. Постреволюційний відтинок національної історії у художній свідомості 20-х років асоціювався з добою античності в IV столітті і епохою Заходу в XIX, тобто бачився перехідним періодом на шляху від культури до цивілізації. Це той історичний момент, коли, за словами О. Шпенглера, „ареною духовних рішень стає „не вся країна”, як-то було в часи орфічного руху і реформації, коли, власне, кожне село грало свою роль, а три або чотири світових міста, що ввібрали в себе весь смисл історії і по відношенню до яких вся інша країна культури потрапляє у становище провінції, котра тільки й займається тим, щоб жити світові міста залишками своєї вищої людяності” [14,70].

Німецький історіософ виділяє такі визначальні риси світового міста, як: космополітизм замість „вітчизни”, холодна прагматичність, наукова іррелігійність замість релігії серця, природні права замість набутих і повсюдне засилля грошей як фактора втрати зв'язків із еством плодючої землі, з талантом і працелюбністю, тобто з цінностями прадідівського укладу життя.

Артикулюючи до шпенглерівської історіософської парадигми культура/цивілізація, українські м'ятежні генії виражають власні самотні ідеї та соціальну мудрість у художньому осмисленні конкретного національного буття. У вапліянському дискурсі, на наш погляд, проглядається мета: не стільки сперечатися з уже сформованими концепціями, як опанувати реальність, в якій можна було їх розвинути й поглибити. Скажімо, думка про те, що визначальні риси міста (за Шпенглером) можуть перетворитися на глибинний дестабілізуючий фактор наростання внутрішньої самотності людини, домінування реконструкції над конструкцією, дистрофії внутрішньої комунікації, сприймалася. Але, разом з тим, логіка реального українського життя вказувала на

можливість не допустити його перебудови саме за такою схемою. Звідси – акцентується необхідність зберегти набуток традиційної селянської культури, що вважає найвищими цінностями гармонійний зв'язок людини і природи, індивідуальне людське життя та свободу, як важливу незамінну грань суспільного буття.

Художня проза 20-х років ХХ століття пройнята романтикою майбутнього заможного агро-міста. „У книзі Майбутнього, – зауважує Остюк (герой „Чотирьох шабел” Яновського – Л. К.), – я не помітив шахт і заводів. Там росте мореля, слива, яблуко. Цвітуть на грядках полуниці. На стінах заводів – повійка, виноград. Усе приховане, затулене зеленим листям. Мало димарів. Диму не видно – паливо згорає до останку, гази одведено під землею туди, де не працюють” [13, 319]. Письменник акцентує органічну сумісність традиційної селянської культури з цивілізацією, народженою з науки й техніки. При цьому звучить віра в те, що традиційна культура виживе й відродиться, оскільки вона спроможна інтегрувати наукову раціональність; мешканці великого мегаполіса повсякчас будуть закорінюватися в минуле для подальшої творчості винахідництва, а тому не стануть привидами (за Юнгом), що відчужені від своїх джерел й позбавлені духовної спадкоємності.

„Романтики вітаїзму” вірили, що місто поступово сформує новий тип людського світосприймання, адекватний раціонально організованій економіці. Така думка прочитується в образно-філософських структурах Ю. Яновського: „Люди міста знають вагу і значення праці... Безугавна праця з дня на день. Цим місто й відзначається від села. Село інакше думає про все. Воно не має культури великих селищ. Машина ще не вплинула на нього організованістю і єдністю” [13, 74].

Із містом в українській свідомості асоціювалося поліпшення умов життя. Воно було безперечним благом, тому що могло забезпечити широким масам доступ до елементарних вигод; доступ українців до певних цінностей людської гідності та незалежності, вважали „олімпійці”, є явищем абсолютно незворотним. А тому ваплітянська проза „ставила своїм

завданням вибороти місто для України, розбудити його національні гени, дати розуміння міста й села як об'єднаної сили єдинокровної нації, здатної стати основою незалежної держави” [15, 154].

Урбанізм „олімпійців” мав виразно філософське забарвлення. Опанування міського простору „романтиками вітаїзму” вписувалося в естетичну парадигму цивілізації. Українські митці заперечували завершення людської історії і вірили у продовження людського існування, але на якісно іншому рівні. Цивілізація, на їх думку, є діалектичним продовженням культури; це гармонійний перехід до стану, коли людина подолає буденність свого існування і збагатить свою духовність, відчуваючи свою спорідненість із природою.

Йдеться про стрімку зміну вже традиційного для панівної більшості населення сільського способу життя, перехід до міської цивілізації, про можливість задовольнити елементарні вітаїстичні потреби людини, про необхідність стимулювати творчий, життєстверджуючий потенціал кожного. Ті структури, які ми спостерігаємо в тогочасній європейській філософії від Шпенглера, Ніцше, Бергсона, органічні і для ваплітян, для їх образного мислення. Б'янка із „Сентиментальної історії” Миколи Хвильового говорить: „Вісімнадцяти років я вже все знала: знала і глуху провінцію, і столичний рух і навіть знала, чим живе цей прекрасний цвинтар – так звана гнила Європа. Інших доріг я вже не бачила. Повертатися на провінцію я не могла, і ніякий Руссо не зміг би привабити мене сільськими пейзажами” [6, 508]. Як відомо, Руссо представляв регресивне розуміння історичного процесу і бачив рай у минулому, у стані первісної дикості, до цивілізації.

Герої повісті „Санаторійна зона”, розмірковуючи про „практику, про сьогоднішній день”, також намагаються з'ясувати проблему „де починається вільний геній царя природи й кінчається крамар, світовий чортик”. Зокрема, сестра Катря переконана, що „уплутавши сюди Шпенглера, Бергсона, революцію, кохання й мільйон інших дрібниць”, все ж можна поставити прогноз на майбутнє, передбачити той „день, який буде через п'ятсот років” [6, 75]. Це грядуще уявлялося



„прекрасним запашним садом, що в нім буде хазяїном сам чоловік” [6, 79].

Творчість „романтиків вітаїзму” – це сповнений патетизму дискурс прощання зі світом патріархального села, який переходить в уславлення ще незвіданої краси цивілізації великого міста – „синього міста Азії”, „голубої Савойї”, Євразії. Такі інтенції виявляють себе, зокрема, в „Арабесках” М. Хвильового: „Для епохи великого ренесансу буде характерним строката весна й плебеїв великдень. Тоді підуть тисячі горожан на площу мятежної комуни, а потім підуть карнавалом на аеродром...

Тоді пройшла слава про синій вечірній город. Азія” [6, 318–319].

У художніх творах ваплітян втілюється ідея органічного переходу селянської моделі життя у міську, як віднайдення мислимої повноти національного буття, що лежить в основі цивілізаційного поступу України. „Для епохи великого ренесансу характерним буде тихий азійський город – без проституток, без чорної біржі, без бруду. І душевна дисгармонія буде тоді легенький вир під водяними ліліями, коли човен без весел несе не несе, а комиші стоять на кордоні зелених луків і прислухаються” [6, 318], – зазначав Микола Хвильовий.

Така синтетичність постає важливою запорукою виходу української культури на світову арену в індустріальну епоху. При цьому у творах ваплітян акцентується збереження національного коріння, доцільність засвоєння містом традиційної селянської культури й органічне переростання останньої в міську.

Письменники 20-х років ХХ століття наголошують на соціально-політичній безперспективності села в умовах формування нової культури, осердя якої ставало місто. Образ модерної (міської) України, як уже зазначалося, є стрижневим у повісті „Вертеп” А. Любченка. В авторському моделюванні майбутнього – не лише власного, але й загальноукраїнського, закладена інтенційованість до заперечення традиційної сільської України. Зокрема, письменник зауважує, що цієї „заквітчаної героїні екзотичних танків і своєрідних українських розваг,

героїні, що їй багато віддавалося вами часу та хвали, – сьогодні показано не буде, як не буде вже її показано ніколи”. Адже перспективи розвитку модерної України пов’язуються з містом як феноменом цивілізації. Однак, як зауважує Ю. Шерех, „нове виросло зі старого. Традиції заперечено, але нове, сучасне виросло не з порожнечі, а сама з заперечення традицій” [16, 462].

Щоб закидати письменникам 20-х років минулого століття ворожість у ставленні до міста, закомплексованість на природній сільській людині [2, 207], – потрібно зумисно лишити поза увагою філософсько-художню творчість ваплітян (зокрема і, очевидно, найбільше – саме твори М. Хвильового, Ю. Яновського, А. Любченка, М. Йогансена, Г. Шкурупія ваплітянського періоду), що ґрунтується на буттєвій парадигмі, де візія майбутнього України постає саме у вигляді міської цивілізації. Намагаючись досягти об’єктивності й багатоаспектності зображення, художники слова оцінювали урбанізовану сучасність крізь тло віків і текстів культури. Вони жили передчуттям індустріального оновлення України, однак, як-то слушно зауважує Ю. Ковалів, аналізуючи, зокрема, творчість М. Йогансена, уникали „гіперболізованого урбанізму, притаманного, скажімо, панфутуристам” [17, 304].

Візія українського світу у метатексті художньої прози ваплітян передбачала певний ідеальний стан. Це повноцінна суспільна структура, в якій зіллються воедино два типи буття – сільське й міське. Українська майбутність моделюється у художній прозі 20-х років як гармонійна й завершена цілісність, як природний й цивілізаційний едем, де поєднуються духовність і технологічні досягнення.

Отже, українські письменники, які входили до Вільної Академії пролетарської літератури, найближче підійшли до природної органічної інтеграції з західноєвропейською естетикою, не тільки не втрачаючи своє національне обличчя, а навпаки – представляючи його виразно своєрідним і модерним.

## ЛІТЕРАТУРА:

1. Ласло-Куцюк М. Українська радянська література. – Бухарест, 1975. – 358 с.
2. Павличко Соломія. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1999.
3. Савченко З. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. – К., 1999. – 18 с.
4. Пізнюк Л. Еволюція художнього мислення Аркадія Любченка: від „романтики вітаїзму” до соцреалізму. Автореферат на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. – К., 2002. – 18 с.
5. Шкурупій Гео. Двері в день. Вибране.. – К.: Радянський письменник, 1968. – 352 с. 6. Хвильовий М. Г. Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т. 2. – 925 с.
7. Безхутрий Ю. М. Хвильовий: проблеми інтерпретації. – Харків: Фоліо, 2003. – 495 с.
8. Досвітній О. Ф. Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1991. – Т. 1. – 572 с.
9. Тарнавський М. Турбота про майбутнє культури //Україна: Філософський спадок століть. – К, 2000. – Т. II. – С. 164-178.
10. Дончик В. Г. Петро Панч. Критико-біографічний нарис. – К.: Радянський письменник, 1971. – 178 с.
11. Гундорова Тамара. Руйнування романтичної метафізики // Слово і час. – 1993. – № 11. – С.22 – 28.
12. Наєнко М. Романтичний епос: Ефект романтизму і українська література. – 2-ге вид. Зі змінами й доп. – К.: Вид. центр „Просвіта”, 2000. – 382 с.
13. Яновський Ю. Твори: В 5 т. – К., 1983. – Т.
14. Шпенглер О. Закат Європы. / Авт. вступит. статті А. П. Дубнов, авт. коментарієв Ю. П. Бубенков и А. П. Дубнов. – Новосибирск: ВО „Наука”. Сибирская издательская фирма, 1993.– 592 с.
15. Мельник В. О. Суворий аналітик своєї доби.
16. Шерех Юрій. Колір нестримних палахтінь („Вертеп” Аркадія Любченка) // Любченко А. Вибрані твори. – К., 1999. – С. 459 – 497.
17. Історія української літератури ХХ століття. У 2 кн. Книга перша: 1910-1930 роки: Навч. посібник / за ред. В. Г. Дончика. – К.: Либідь, 1993. – 784 с.

**Олена РОСІНСЬКА,**  
кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри української філології  
Макіївського економіко-гуманітарного інституту

## **КОНСТРУКЦІЯ „СВІТ-БУТТЯ – БУТТЯ-В-СВІТІ – БУТТЯ” У СМІСЛОВИРАЖЕННІ ЧИСЛА „ЧОТИРИ” ЯК ОНТОЛОГІЧНОГО ЧИСЛООБРАЗУ В ПОЕЗІЇ ВАСИЛЯ СТУСА**

*У статті визначаються загальні лінії інтерпретації символіки числа „чотири” як складного числокоду, що визначає передусім простір перебування ліричного суб’єкта. Констатується, що число „чотири” набуває в творах В. Стуса виразного символічного екзистенційного забарвлення. Символ числа „чотири”, спираючись на традиційне вираження семантики сталості, непорушності, статичності, осмислюється у ліриці поета як означення замкненого, екзистенційно мертвого простору безвиході.*

**Ключові слова:** *екзистенція, екзистенційний суб’єкт, самотність, символ, числокод, поетична картина світу.*

У сучасній теорії літератури помітно зросло зацікавлення глибинною поетико-естетичною природою художнього твору, символічною природою поетичного тексту, його образним наповненням. Значні досягнення в цій галузі й зацікавлення творчістю тих авторів, що стали визначальними у формуванні філософсько-естетичної свідомості української літератури ХХ століття, але не були належним чином поціновані в літературознавчих дослідженнях, а також дискусійний характер багатьох актуальних для сучасної науки питань, – усе це стимулює подальший розвиток літературознавчої науки. Проблема дослідження поетичного символу в загальнокультурному і теоретико-літературному аспектах залишається достатньо актуальною в наш час, зокрема поглибилися

дослідження проблем філософської наповненості поетичних символів та специфічних систем символів, що провадяться на основі теорій С. Аверинцева, М. Бахтіна, О. Лосева, М. Мамардашвілі, П. Флоренського.

Творчість Василя Стуса явила собою той концептуальний синтез літератури ХХ століття, в якому органічно перетинаються екзистенційний спосіб світосприйняття з таким типом свідомості, що може бути схарактеризований як символічно-міфологічний, заснований на сформованій О. Шпенглером теорії „типу числа” як вияву „особливого світовідчуття, символу певної значимості”, „стилю душі” [315, 208], уявленням про „пережитий чуттєво зв’язок між простором і смертю” [315, 327], про символи як „чуттєві знаки, останні, неподільні”. Загалом, на думку О. Шпенглера, „число в якості формального вихідного принципу протяжного світу, що виявляється тільки з людського спостереження й тільки для нього, пов’язане через ознаку каузальної необхідності зі смертю, як хронологічне число – зі становленням, з життям, з необхідністю долі. Цей зв’язок суто математичної форми з кінцем органічного буття... усе з більшою виразністю буде виявляти себе як початок будь-якого великого мистецтва... Числа є символами минушого” [315, 324]. Число великою мірою пов’язане з екзистенційним самоусвідомленням особистості, моментом самопородження „я”, оскільки через осягнення світу шляхом осмислення його в числових категоріях, які є не тільки способом означення кількості та сутнісності, але й певним моральним самоокресленням культури, особистість осягає сенс числа й оволодіває таким чином, за О. Шпенглером, співвіднесеним із нею навколишнім світом. Іще первісна культура, осягаючи світ через посередництво впорядкованих протяжностей, здійснює акт осмисленого відтворення сутності світу, що й породжує неминуче відчуття „пратуги” (О. Шпенглер). Так само екзистенційний суб’єкт, стаючи джерелом самоствореного світу розгортання своєї екзистенції, осмислюючи світ як породжений його свідомістю, тобто усвідомлено явлений, переживає неминуче свою самотність у світі, тугу й почуття безкінечної відповідальності. Ця просторовість вищого порядку є символом, що розгортається в

сфері числового мислення, „доступного лише дуже невеликому колу людей” [315, 327].

Дослідження символіки числа чотири є онтологічно важливим для розуміння поетичної картини творів В. Стуса.

„Код „четвірки” складається з перехресного (через центрального Третього) стійкого співвідношення двох пар опозицій: у просторі (це загальновідомо) та в часі (пори року, а також: „минуле – майбутнє”, „вічне – миттєве”, а в центрі – теперішнє). „Четвірка” є симптомом утвердження („трон”, „стіл”, „хата” і т. д.), а також онтологічної експансії „на 4 сторони світу” („кінь”, „вітряк”, „вітер”, „перехрестя доріг” тощо). Тобто 4-ка за характером сполучає рвйну силу енергії стихійної двійки та центрову стабільність гармонійної трійки” [3, 251–252]. Таким чином, „чотири” є ознакою сталості, непорушності, у зв’язку з чим варто згадати такі рядки: „Укрийся за дверима чотирма. / Там – все як світ. Як той прийдешній світ” [9, 288]. Межа між двома світами для суб’єкта поезії гіперболізується, набуваючи ознак такої сталості, яку вже неможливо зруйнувати.

Символічне розуміння „четвірки” як пошуку сталості, серединності може також усвідомлюватися без власне числової означеності: „А ти іще посередині, / ще посередині твоє” [9, 37]. Серединність знаходження в світі переживається ліричним суб’єктом як момент статичного спокою, нетривкого стану, що досягається тільки на один, непротяжний у часі, момент перед шуканням, рухом, здійсненням вибору: „Шукай по них щасливі числа, / так, як раніше ти умів” [9, 37].

„Четвірка” також може позначати перехрестя двох доріг (крім того, подібна семантика доріг як двох можливостей на шляху вибору), на якому фіксується в часопросторі на момент здійснення вибору екзистенційний суб’єкт: „Розпросторся душе моя, / на **чотири татамі**, / або кулься від нагая, / чи прикрийся руками. / Хай у тебе є **дві межі**, / Та середина – справжня... / Посередині – стовбур літ, / а обабоки – крона / Посередині – вічний слід / (тінь ворушиться сонна). / Ні до неба, ні до землі – / не сягнути нікуди...” [9, 132]. У цій поезії насамперед актуалізується поняття середини (серединності) ніби глибинний сенс перебування в космосі світу й душі, оскільки саме душа

має „розпросторитися”: „Я в серці серця. В серці серця я, / і видно як – на всі чотири боки. Прорвалися глухонімі потоки, аж косма гриви сторчить течія... Бо твориться життя – на смертній грані...” [8, 104]. Світ відкритий для душі на всі чотири боки, код двійки, отже, в сенсі двох можливостей, крайніх полюсів здійснюваного вибору, подвоюється. Саме середина – перетин двох шляхів, перехрестя – є в часопросторі точкою опору екзистенційного суб'єкта в його пошуку істини: „посередині – вічний слід”.

„Четвірка” традиційно позначає чотири сторони світу, тобто просторову сталість. У В. Стуса, зокрема, з'являється звичний для фольклору образ „чотирьох вітрів”: „Сурмлять у ріг чотири вітри в полі / і, ніби криця, сталяться жалі” [9, 225], „Чотири вітри – полощуть душу. У синій вазі – стеблина яра” [9, 230]. Але осмислюється він дещо інакше, незважаючи на традиційний контекст „бути відкритим для всіх чотирьох вітрів”, тобто незахищеним, в ширшому контексті поетової творчості ми можемо сприймати цей образ як ознаку постійного випробовування в самоідентичності (що підкреслює образ шлюзу „з котрого не витікає вода”, або „шлюз з невитіклою водою”, „баржа обважена”) [9, 38].

Найяскравіше проявлення символічного значення числа чотири відбувається у такій поезії: „Чотири сонця відгорять вгорі, / Чотирикрилий день відмайоріє, / загрузнуть вниз язичницькі бори / самі талі жалобні бовваніють” [9, 69]. Звертаємо увагу на той момент, що в поезії подається досить нетиповий для традиційної поетичної системи варіант світобудови. Традиційно можна було б говорити про „два сонця”. І ми вже звертали увагу на цей образ, констатуємо, що одне із сонць символізує день, а друге – ніч. Про чотири ж сонця в літературі можемо зустріти згадку тільки в „Слові о полку Ігоревім”: „Другого дня вельми рано криваві зорі світ заповідають. Чорні тучі з моря йдуть – хочуть закрити чотири сонця, і в них дрижать сині блискавиці” (подається в перекладі М. Грушевського) [2, 174]. М. Грушевський пропонує інтерпретувати ці „чотири сонця” як чотирьох князів. Не можна не погодитися зі слушністю цього зауваження, оскільки в давньоруській літературі князів традиційно називали „сонцем”,

„сонячним”. Крім того, далі в тексті повідомляється про сумну долю двох князів, і вони знову ж таки названі „сонцями”: „Темно стало третього дня: два сонця померкли, оба червоні стовпи згасли, а з ними молоді місяці тьмою заволоклися” [2, 177]. Не можемо з певністю стверджувати, що в тексті, написаному, як вважається, в XII столітті, символ „чотири сонця” є глибшим і не таким однозначним, як пропонує трактувати М. Грушевський. Можна лише припустити, що автор натякає й на всеохопність страшних подій, що відбуваються, причому маючи на увазі не тільки й не стільки невдалий похід Ігоря на половців, а загалом проблему міжкнязівського розбрату, що веде до руйнування.

Звичайно, образ „чотири сонця” в поезії В. Стуса не може розглядатися як алюзія до тексту „Слова о полку Ігоревім”, однак певний перегук між цими образами досить помітний (До речі, слово сонце Стус використовує в множині і в іншій поезії: „Нічні сонця, мені світайте” [9, 250]). Варто припустити, що символічне наповнення цього образу дещо складніше, ніж пропонує дослідниця Г. Віват: „В. Стус добре знав історію свого народу, цінував і поважав його традиції, обряди, вірування... Чому день – *чотирикрилий*? (Курс. автора) Мабуть, чотири крила – це ранок, день, вечір, ніч, а чотири сонця – це місцеположення сонця в чотирьох чвертях дня” [1, 71]. Можемо погодитися із автором, що просторове виявлення образу має таке підґрунтя, однак слід відзначити, що, вдаючись до використання символічної семантики числа „чотири”, поет відтворює враження сталості, непорушності певного стану, переживання, позиції ліричного суб’єкта. Слушним видається також запропонований далі дослідницею натяк на „чотири” як „перехрестя”, „хрест” тощо, хоча ця думка й не розкрита належним чином: „Можливо, ...в східних віруваннях є дещо спільне з віруваннями наших предків. Вони сповідують чотири видимі стихії: повітря, землі, вогню, води. А може, то „чотири істини”, які Будда заповідав своїм учням? Деякі дослідники творчості В. Стуса вважають, що в „чотирьох татамі, на яких „розпросторюється” душа поета, вгадується знак хреста (М. Коцюбинська, О. Черненко). Можливо, й так, адже хрест і свастика – універсальна емблема вогню, а також Сонця, як



вогню небесного ще в дохристиянських віруваннях” [1, 72]. До речі, образ „перехрестя” („розхрестя”) часто зустрічається в поетичних текстах автора: „Ти бачиш розхрестя дороги? Молися, / бо ще ти не воїн і ще ти не муж” [9, 251], але це питання потребує окремого розгляду. Ще раз звернімо увагу на те, що перебування на перехресті сприймається як момент вибору дороги й стану розгортання „можливостей”, закладених в екзистенційному суб’єктові.

Слід відзначити, що символ „хреста” є одним із найактуальніших у творчості В. Стуса саме в контексті вищої жертви, яку готовий принести ліричний суб’єкт його поезії, як символ „випробування”, „вивірювання”. У такому сенсі актуалізується й символ „дороги”, зрештою щодо символіки числа „чотири”, образ „двох доріг” як двох варіантів вибору, образ „перехрестя”, „роздоріжжя” – як перетину двох доріг з чотирма кінцями. Ліричний суб’єкт часто усвідомлює себе на такому перехресті, коли він як екзистенційний суб’єкт здійснює вибір, обирає дорогу. Рух здійснюється обома дорогами в обох напрямках, отже, важливим є не тільки рух уперед за своїм вибором, але й повернення, про яке ліричний суб’єкт говорить досить часто.

Символіка числа „чотири” пов’язується також з уявленням про „квадрат”, фігуру, в якій чотири однакові сторони. „Квадрат” частіше усвідомлюється як непорушний простір, отже, простір без можливості руху, розвитку, де відсутній будь-який вихід, отже, екзистенційно мертвий простір: „На **однакові квадрати** / поділили білий світ. / Рівне право – всім страждати / і один терпіти гніт. / Зле і кату, зло і жертві / а щасливого нема. / Всім судилося померти за замками сімома” [10. Т.2, 41]. У цій поезії простір цілого світу осмислюється як екзистенційно мертвий, позбавлений можливості руху й розвитку, саморозгортання. Так само екзистенційно мертві й люди, що населяють цей світ, оскільки в ньому ніхто з них не може бути особистістю, він тільки грає ту чи іншу роль – жертви чи ката. Ще більше це світосприймання увиразнюється в іншому варіанті цього вірша: „На **однакові квадрати** / поділили білий світ. / Тільки нащо це? Не знати / нащо. А вселенський гніт / чавить ката, чавить жертву, / безневинного – нема. / Всім

судилося померти / за замками сімома” [9, 142]. Абсурдність екзистенційно мертвого світу підкреслюється в цій поезії риторичним питанням „Тільки нащо це?”. І далі в творі з’являється тавтологічний образ „упокорячись покорі”, тобто таким чином увиразнюється уявлення про відсутність вибору, відсутність спротиву, можливості вільно існувати. І далі цей образ градаційно ускладнюється: „Душ намарне гвалтування / без причини, без мети. / Соти ярого страждання, / пустографки самоти” [9, 142]. Для екзистенційного суб’єкта одним із найстрашніших моментів існування є відсутність вибору, мети, руху до цієї мети, тому найвиразнішою ознакою екзистенційно мертвого світу, в якому існує загал, є саме це.

Образ-символ „квадрату” у зв’язку з числом „чотири” актуалізується і в інших поезіях: „Навічним радості облогом, / обніжком щастя, там, де ймуть / малої віри на безвір’ї / малої ласки серед зла, / квадрат – чотири на чотири – / і окрай чорного стола” [9, 77]. У цьому вірші В. Стус у притаманній йому манері гіперболізує символіку непорушної сталості через образ „квадрату” („чотири на чотири”), редуплікуючи семантику. Крім того, образ стола (власне предмета, що стоїть на чотирьох опорах) ще більше увиразнює цю символіку. Таким чином, створюється досить чітке враження нерухомої сталості.

Отже, „квадрат” (подвійна символіка „четвірки”) є позначенням замкненого нерухомого простору, позбавленого волі. Простором існування ліричного суб’єкта не може бути коло в усій своїй гармонії, оскільки цей суб’єкт абсурдний, тому й існувати він може тільки в абсурдному, позбавленому гармонії світі. „Коло” ж знаменує життя в злагоді, розв’язаність конфліктів, завершеність починань. Стусового ліричного суб’єкта така „згладженість” ні в якій мірі не могла влаштовувати, він прагне віднайдення себе через екзистенційне відторгнення абсурдного світу, з одного боку. З іншого ж боку, без цього абсурдного світу він перестане саморозвиватися й утратить предмет рефлексування, необхідний йому для розвитку внутрішнього конфлікту. Тому у Стуса немає такого захоплення ідилічними картинками, навіть коли він згадує Україну як утрачену рідну землю, в його пейзажах і спогадах наявний конфлікт, гостре переживання неспівмірності форми та її

наповнення. Для нього неможлива притаманна, наприклад, В. Мисику, модель кола, як характеризує її Е. Соловей: „Мисикову „модель” цієї лірико-філософської проблеми (життя в злагоді, у відповідності з собою, із своєю системою цінностей) містять вірші „Коло” та „Я знаю: там ще моляться тополі...” Так, є життя „у любому колі” або ще – „у рідному тісному колі”, жити в ньому. У його „незворушному спокої” і не спокушати „непевну долю” – затишно і надійно” [258, 234].

Сталий, нерухомий простір, замкнений і мертвий для ліричного суб'єкта поезій В. Стуса нерозривно пов'язується з уявленнями про тюрму (Подібне уявлення зустрічаємо в творах інших представників шістдесятництва, які пережили ув'язнення й табори. Наприклад, у Ігоря Калинця: „чи ми не близькі / до ночі / чуємося безпечними / у чотирьох стінах / її печери” [6, 110], у Ярослава Лесіва: „У вікні потрійні ґрати / Світло лампи як ножі / Час у замкнутім квадраті / І осколки тиші-лжі / Битим склом лягли під ноги / Міриадами шпичок / Наїжачились тривоги / Знову строк, строк, строк” [6, 188]). Паралель „замкнений простір – квадрат – тюрма” цілком умотивована, оскільки тюрма є одним із соціальних способів позбавлення людини волі, можливості вільного власного вибору, екзистенційного вибору. Таким чином, образ „тюрми” уявляється досить яскравим способом символізації екзистенційно мертвого простору: „Весь обшир мій – чотири на чотири. / Куди не глянь – то мур, куток і ріг. / Всю душу з'їв цей шлак лілово-сірий, / це плетиво заламаних доріг. / І дальша смерти – рідна батьківщина!” [9, 261]. Замкнений, екзистенційно мертвий простір мислиться як такий, що веде у безвихідь, він страшніший за смерть, і тому „дальша смерти – рідна батьківщина”. Недарма у вірші з'являється образ „зламаних доріг”, тобто таких, що вже втрачають свою плинність, нікуди не приводять, і „До тебе вже шляхів не напитати / і в ніч твою безсонну не зайти” [9, 261]. Подібне осмислення символіки числа „чотири” (квадрата) простежується і в інших поезіях: „Прощай тюремна стороно / із чорними дверима, / де кругле вічко верещить, / висвистує квадрат...” [9, 41], „Зростає твій крик кострубатий / кущами знімих морок, / поділено світ на квадрати / і в душу врізаються ґрати, / і гнів твій, твій біль

пелехатий / подимний збирає оброк” [9, 399], „...Як зойкне дланню – / аж задрижить тюремних вахт квадрат. / Стоїть твій муж – опроти ста століть, / де й нам опроти ста століть стояти / і навіжену матір виглядати, / що з білих божевіль до нас біжить” [8, 195]. В останньому прикладі спостерігаємо символічний акт протистояння, виражений через числові символи „чотири” (квадрат) і „сто”, причому останній символ редуплікований через образ „ста століть”. Протистояння відбувається в цьому випадку саме в просторі квадрату як місця перебування екзистенційного суб’єкта поза його власною волею. Протистояння, чи „опротистояння”, розкриває глибинну сутність вистоювання в намаганні самозбереження рефлексуючої особистості у ворожому світі.

Увесь світ, якому протистоїть екзистенційний суб’єкт, мислиться як поділений на квадрати, розлінований прямими лініями, занадто правильний, а отже, мертвий і позбавлений можливості для розвитку від абсурду до розумності й гармонії. Єдиним шляхом виходу з цього „квадратного” світу абсурду є прийняття жертви, самозречення, подібне до самозречення Христа, що й передається через образи „плахи”, „Голгофи”, „багаття”, причому вжитих у множині, що вказує на неодноразовість жертви й на обов’язкову протягненість її в часі й просторі: „Сто плах перейди, серцеокий, / сто плах, сто багать, сто Голгоф, / а все оступають мороки / і все твій поріг зависокий, / бо світ розмінювся на кроки / причаєних надкатастроф... / Зростає твій крик кострубатий / кущами знімілих морок, / поділено світ на квадрати, / і в душу вгризаються ґрати, / і гнів твій, твій біль пелехатий / подимний збирає оброк” [8, 133].

Неволя також позначається через образ „чотирьох мурів”, „ґрачене вікно” (теж поділене на квадрати), вихід за межі яких є звільненням, причому насамперед внутрішнім: „Прощайте ви, чотири мури, / три двері, ґрачене вікно / і ти, мовчазний і понурий, / мій столе... / А втім, скажу: пізнав і волю, / свободу на семи замках...” [9, 250].

Через символіку „квадрату” (чотири однакові грані) екзистенційний ліричний суб’єкт осмислює своє замкнене тюремне існування. У такому сенсі поет удається до тропів

„квадратне серце”, „квадратний біль”, надаючи образам відтінку загостреного усвідомлення безвиході й екзистенційної смерті, тобто позбавлення вибору й вільного самовизначення: „В плече штовхають нас автомати. / Квадратне серце – в **квадратнім колі**, / в смертнім каре ми падемо доли” [9, 320] – оксюморон „квадратне коло” підкреслює семантику безвиході й відсутності руху в якомусь напрямку, відсутності життя. У цілому осмислення образу „квадратного кола” є досить складною літературознавчою проблемою взагалі й проблемою вивчення символічно-образної системи творів В. Стуса. М. Павлишин пропонує таку інтерпретацію цього образу, яка дозволяє нам розширити межі розуміння символіки числа чотири: „Світ рання Палімпсестів – це мікрокосм, вписаний в макрокосм, причому мікрокосм – це тюремний інтер’єр, символ якого – квадрат, а макрокосм – це всесвіт з його планетами, зорями і їхніми ходами, символ якого – коло... До квадратності мікрокосму належать і вікна, поділені на шиби або перехрещені ґратами, і, як неповні квадрати, речі вертикальні – свіча, ліхтар, з явищ природних – сосна, зокрема сосна, що схожа на щоглу...” [7, 39]. Отже, як уже говорилося вище, „квадрат” символізує замкнений, екзистенційно мертвий простір, в якому перебуває ліричний суб’єкт і в якому він позбавлений свободи, а коло є позначенням гармонійного внутрішнього (рівнозначно для логіки існування цього суб’єкта – космічного) світу його свободи. „Якщо квадрат – емблема приземленості й терпіння, то круг символізує буття, що піднесене (чи фізично, чи психологічно) „понад болочу щоденність світу” [7, 40]. Однак, цілком погоджуємося з автором, „квадрат” і „коло” – не антиномічні символи, оскільки „знакова система Стуса неоднозначна” і „було б помилкою, наприклад, звести його вживання квадрату й кола до простодушного рівняння „коло – добре, квадрат – погано” [7, 41]. „Квадрат” – простір дисгармонійного існування без свободи вибору, шляху й руху, але він прагне до свого гармоніювання через наближення, яке часто осмислюється як „смерть”, вихід за межі „життя”, до „кола”, числокодом якого є „одиниця” – єдність, самототожність, самовіднайдення, самість.

Далі символіка „квадрата” („двійки” – „четвірки”) ускладнюється, переносячись у внутрішній простір і стаючи способом випробування на шляху вистоювання й винищування суб’єкта: „**Квадратний біль**. Крутий округ / жалоби” [9, 102] – згадаємо, що почуття болю є одним із найвиразніших і найчистіших почуттів екзистенційного суб’єкта поезій В. Стуса, і йому часто надається форма квадрату – „біль болю”.

Виникає також образ „четвертованого серця”, тобто поділеного на чотири частини, позбавленого життя, яким для нього є воля, свобода вибору, саморозвитку й самовизначення: „Ану ж бо, зіймайся, мій брате, / чия то подоба висока / (обрізано всі припочатки, / нещадно обтято кінці). / Це ти, **четвертоване** серце, / устеблене, стромишся в небо / (нема ні грудної клітини, / ні уст, ні долонь, ні очей)” [9, 267].

„Квадрат” як вияв символіки „четвірки” інколи набуває чіткого просторового окреслення: „сибірські квадрати” [9, 68], „соловецькі квадрати” [9, 229], таким чином, надаючи можливість читачеві пов’язати певні моменти переживання художньої реальності з реальністю історичною, обіпертися на відомі біографічні й географічні реалії.

І зрештою, вершинним проявом символіки замкненого екзистенційного простору, проявленого через символ „четвірки”, на нашу думку, є образ „квадратом провалля нічного” [4, 119], в якому символ „четвірки” (квадрату) поєднується із символом „провалля” як межі між світами, межі, перейшовши яку ліричний суб’єкт уже не має вороття. Цю семантику у вірші також підкреслює образ „небо вікно заштормило”, який ми також можемо розшифрувати як позначення втрати виходу (вікно – отвір у широкий світ, можливість спостерігати світ і вийти в нього: звідси фразеологізм „прорубати вікно”).

Тільки в одній поезії з’являється досить своєрідно інтерпретований символ „четвірки”, осмислений як „чверть” (згадаємо раніше розглянуте „четвертоване серце”), причому ця „чверть” виразно дієва, жива, здатна до знищення: „Дякую, Господи, – чверть перейшла, / що чатувала за мною, за мною, / бликала цівкою, оком, п’тьмою, / напризволяще до брами вела...” [9, 266].

Таким чином, ми констатуємо, що число „чотири” набуває в творах В. Стуса виразного символічного забарвлення в руслі екзистенційного світосприймання. Символ чотири із опертям на традиційне вираження семантики сталості, непорушності, статичності осмислюється у ліриці поета як означення замкненого, екзистенційного мертвого простору безвиході (реального чи духовно-віртуального), позбавленого вибору, шляху, руху.

### ЛІТЕРАТУРА:

1. Віват Г.І. Художні особливості та провідні мотиви поетичної творчості Василя Стуса. – Одеса: Студія „Негоціант”, 2003. – 175 с.
2. Грушевський М. Історія української літератури: У 6 т., 9 кн. – Т. II. – К.: Либідь, 1993. – С. 159-221.
3. Мойсеїв І.К. Логіка сіміосфери та числокоди ментальності // Храм української культури. – Кн. 2. – К.: Наук. фольклорно-етнографічний центр „Рідна хата”, 1999. – 353 с.
4. Моклиця М. Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика. – Луцьк: Вежа, 2002. – 389 с.
5. Очима серця. Ув’язнена лірика. – Харків: Основа, 1993. – 384 с.
6. Славутич Яр. Єдність душ: поезія Василя Стуса // Яр Славутич. Твори: В 5 т. – К.: „Дніпро”, Едмонтон: „Славута”. – 1998. – Т. 3. – С. 441-454.
7. Павлишин М. Квадратура круга: пролегомени до оцінки Василя Стуса / Стус як текст / Під ред. М. Павлишина. – Мельбурн: Унів. ім. Монаша, відділ славістики, 1992. – С. 31-53.
8. Стус В. Вибране: Поезії / Упоряд. А.І. Лазаренко. – Донецьк: Донбас, 1998. – 203 с.
9. Стус В. Палімпсест. Вибране / Упор. Д. Стус. – К.: Факт, 2003. – 432 с.
10. Стус В. Твори: У 4 т., 6 кн. / НАН України, Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка. Відділ рукописних фондів і текстології. – Л.: Просвіта. – 1994-1999.

**Ольга ХАМЕДОВА,**

*кандидат філологічних наук, старший викладач  
Донецького національного університету*

**УРБАНІСТИЧНІ ТОПОСИ У ТВОРАХ  
Б. АНТОНЕНКА-ДАВИДОВИЧА:  
НА ШЛЯХУ ВІД ОХТИРКИ ДО КИЄВА**

*У статті виявляються урбаністичні топоси, визначальні для творчості Б.Антоненка-Давидовича. Наголошується, що топоси провінції (Охтирки, Переяслава та ін.) і столиці (Києва) не протиставляються, а гармонійно співіснують. Автор часто вдається до екскурсів в минуле, щоб зацікавити читача історією міста, його вулиць, архітектурних шедеврів. Урбаністичні пейзажі Б.Антоненка-Давидовича – яскраві, колоритні, документально точні.*

**Ключові слова:** *урбаністичний топос, провінція, столиця, пейзаж.*

Борис Антоненко-Давидович – видатний письменник, критик, мовознавець ХХ століття. Він був активним діячем національно-культурного Відродження 1920-х років, входив до літературного угруповання „Ланка” (Марс). Письменник провів у сталінських таборах близько тридцяти років, повернувшись, продовжував плідно працювати. Визначальний принцип його творчості – писати тільки про те, що добре знаєш. Б.Антоненко-Давидович стверджував: „Справжня література – це життєва правда і хист письменника”. Письменникові добре було відоме життя і провінційного містечка, і великого міста, тому урбаністичний простір органічний для його творів. Різні аспекти творчості цього письменника досліджували Л.Бойко, Б.Тимошенко, В.Дмитренко та ін., проте недостатньо уваги приділено особливостям вираження урбаністичного хронотопу. Тому мета нашої статті – дослідити урбаністичні топоси, які



стали визначальними у творчості Б.Антоненка-Давидовича, виявити своєрідність образу міста, створеного письменником.

Б.Антоненко-Давидович раннє дитинство провів у російському Брянську, в якому батько працював машиністом. Спогади письменника про дитинство, юнацькі роки зафіксовані в повісті „Удосвіта”, першій частині задуманої в 1970-х роках автобіографічної тетралогії „Що коштує чорний хліб”. У цій повісті автор акцентував увагу на тих подіях дитинства, які виявилися визначальними у формуванні його світогляду. Такою важливою подією у ранньому дитинстві стала поїздка до Недригайлова і Ромен, де мешкали його родичі. Автор підкреслив небуденність цієї події, що започаткувала новий етап у його житті. Підкреслимо, що художній простір багатьох творів письменника вибудовується на просторових опозиціях за схемою, означеною Ю.Лотманом: перший компонент ототожнюється зі своїм, зрозумілим, а другий – із чужим, незрозумілим. Опозиція *рідна земля – чужина* конкретизується в автобіографічній прозі: російська Брянщина протиставляється українському Засуллю. Так, розділ, у якому подаються спогади про життя Бориска у Брянську, називається „Під небом чужим”. Прикордонна станція Ворожба стає тією межею, яка поділяє простір на „свій” і „чужий”. Перші враження від перебування на землі предків подані у розділі „На землі є божий рай”. Сакральність рідного світу, який потроху пізнає маленький герой, увиразнюється змалюванням рідних краєвидів: Сули, Мазепиної гори, вербових гаїв. У романі „За ширмою” пореабілітаційного періоду творчості для головного героя, лікаря Постолювського, *своя земля – це Переяслав, а Узбекистан, де він працює, лишається чужим.*

Переяслав, рідне місто героя та його матері, часто зринає у спогадах. У сприйнятті Постолювського місто втрачає реальні обриси й поступово міфологізується. З відстані часу земля його дитинства здається йому ідеальною тому, що там він відчував себе щасливим. Певні епізоди дитинства та юності часто зринають у підсвідомості героя і виявляють себе у снах. Сновидні компоненти є наскрізь символічними, а тому потребують розкодування, віднайдення їхнього первинного

змісту. Постолювський бачить себе маленьким на світанку у Переяславі, він простягає до сонця руки. У міфологічній традиції світанок символізує дитинство людини, дитячу незайманість душі, а сонце – „знання, справедливість, милосердя, переможця неправди і зла” [12, с. 38]. Малий Сашко був сповнений любові й бажання творити добро. Він верхи на баскім коні перетинає річку Трубіж, мчить назустріч невідомому, бо внутрішній голос йому наказує: „Вперед, тільки вперед!” [2, с. 533]. Кінь у слов’янській міфології асоціювався з сонцем і навіть вважався посередником між живими і померлими. У сні він стає перевізником Сашка зі світу дитинства (ідеального) до світу зрілості (реального), а ріка виявляється межею цих світів. Водночас коня називають „носієм архетипної ідеї волі” [11, с. 39]. Для здійснення своєї мрії лікар кинув Переяслав, в якому „дитинство, юнацтво і Маруся”. Образ його рідного міста перегукується з новозавітним образом раю. Євангельський образ раю – це місто, „Небесний Єрусалим”, який позначає простір „звідусіль захищений, впорядкований, гармонійний, дружній людині” [10, с. 364], на протигагу зовнішній темряві, хаосу, що знаходиться за його стінами. Отже, першоджерела свого світосприйняття, а відтак, і таланту автор і його герої віднаходять у рідному містечку.

Рідним містом для Б.Антоненка-Давидовича була Охтирка, адже в ній він прожив більшу частину свого дитинства та юності. У нарисі „Про самого себе” Б.Антоненко-Давидович стиль розуміє як спосіб художнього освоєння дійсності і відзначає вплив на нього рідної природи, оточення: „Тиха, мальовнича Ворскла, романтика минувшини й перших революційних бурь надали моему перу ліризму, а калейдоскоп міських диваків і сільських „малахольних” привчили бачити між серйозним і смішне <...>, а часом і загострювати своє перо до сатири” [2, 596]. Невипадково також автор згадує свого земляка – Павла Грабовського, який вчився в Охтирці. Цей спогад асоціативно пов’язує долі двох письменників, близьких духом і пафосом творчості.

Світоглядне становлення гімназиста Бориса Давидова (Антоненко-Давидович – це давнє козацьке прізвище предків

письменника) відбувалося в Охтирці в умовах революції, коли все українське сприймалося як „антицарське, анти-бюрократичне, передове” [2, 509]. Подією, яку оповідач називає „знаходженням самого себе”, було прочитання нецензурованого „Кобзаря” Т.Шевченка. У свідомості героя моральний принцип дитячих років – „роду й землі триматися” – поєднується з ідеєю національно-визвольної боротьби. Свої переконання він реалізує у вчинках: організовує в Охтирці загальноміські збори учнів-українців. Отже, автобіографічний герой зазнає світоглядної еволюції саме в Охтирці. У дитинстві він ще невиразно відчуває свою причетність до національного світу, а в гімназійні роки стає свідомим захисником національної ідеї.

Євген Барабаш із роману „Нащадки прадідів” послідовно відстоює своє право бути українцем у родині і в місті, в обрисах якого легко впізнається рідна авторові Охтирка. Персонаж має чимало автобіографічних рис, недаремно Л.Бойко називає цього героя „alter ego” автора [6, с. 21]. Євген Барабаш – син начальника пошти, його брат – офіцер російської армії, і він для рідних виявляється дивакуватим хлопцем, бо відстоює абсурдні ідеї. Юнакові важко зважитися порвати з рідними, проте він відмовляється від перспектив спокійного життя і вигідного одруження.

Визволена Україна для більшості обивателів провінційного міста є утопічною ідеєю. Ставлення головного героя до міста суперечливе. З одного боку, він любить рідне містечко, а з іншого – відчуває, що знаходиться на „нашій – не своїй землі ” (Тарас Шевченко). Його дратує „вічний повітовий спокій”, відгомін суспільних катаклізмів ледве відчутний у місті. М.Бахтін влучно охарактеризував хронотоп провінційного містечка з його одноманітним „безподієвим” життям, в якому час, здається, зупинився [4, с. 401]. Б.Антоненко-Давидович також неодноразово підкреслює стан нудьги, „сонного спокою” жителів містечка: „Життя в місті точилося безжурно й безрадісно з року в рік, злегка порипуючи, як старосвітські бабусині дзигарі” [1, с. 347].

Центр міста з локусами „пошта”, „казначейство”, „земська управа”, „гімназія” репрезентують Російську імперію, яка

поступово русифікувала мешканців слобожанського козацького містечка. Проте околиці ще зберігали національний колорит (хати з солом'яними стріхами, криниці з „журавлями”), рідну мову. Автор опоетизовує історичне минуле рідного міста, про яке свідчить давня козацька церква, „козацький поділ міста на сотні”, старовинні назви деяких вулиць („Повстаня”).

Контрастивно зображуючи центр і околиці, автор викриває вустами свого героя колоніальну політику імперії: „Російський царат, Московщина... загнали хати із стріхами на дальні кутки околиці..., мальовничий український краєвид замінили потворною профанацією костромського богомаза...” [1, с. 335].

Отже, зміна архітектурного стилю міста, в якому виразними стають специфічно російські риси, сприймається як один із епізодів загальної картини занепаду української державності.

Трансформація полкового козацького міста найкраще ілюструється архітектурними особливостями соборів. На думку Ю.Лотмана, „архітектурний простір” відтворює уявлення людини про глобальну структуру світу [9, с. 676]. Автор у повісті протиставляє собору „з шишкуватими суздальськими банями” [1, с. 335], що височіє у центрі, барокову козацьку церкву в передмісті. На думку дослідників, архітектура українського бароко – це „концентрований матеріальний вияв „психічного” стану, того гармонійного світогляду, на який здатна нація у часи високого духовного злету, а той злет невід’ємний від усвідомлення особистої і національної свободи” [7, с. 236]. Зanedбавши власні традиції побудови козацьких храмів, народ забув і власну історію, прийняв ідеологію чужинців, відмовився від боротьби за свободу. Лише революція змогла збудити приспані почуття національної гідності мешканців містечка: „Революція прийшла патріархальними нашорошеними вулицями зухвала, безтурботна й трохи п’яна. Вона вивела пожильців із їхніх батьківських та дідівських домів на міські майдани й вулиці й перетахлювала людей” [1, с. 347].

На думку Л.Бойка, Охтирка була „творчим Клондайком з невичерпними покладами сюжетів і типів” [6, с. 14]. Перебування у лавах Охтирської організації КП(б)У, походи у загонах ЧОНу проти Махна і повстанських ватаг, збирання

„продрозверстки” в часи „військового” комунізму – цей багатий життєвий досвід став предметом художнього узагальнення у першому визначному творі письменника: повісті „Смерть” (1928).

У повісті головним героєм постає Кость Горобенко – комуніст-українець. Недавно він „засновував „Просвіти”, був інструктором Центральної Ради, тікав із директорівським військом” [1, с. 167], тобто він пройшов усі шаблі формування національної свідомості. Тепер же він намагається забути минуле і стати справжнім комуністом: „В тобі (саме чогось у тобі) збіглися ці дві сили і стали віч-на-віч” [1, с. 167]. Кохання до дівчини, любов до власної родини, рідного народу, тобто високоморальні почуття, виявляються у новому світі не потрібними і навіть шкідливими, і, щоб довести свою відданість владі, Горобенко намагається якнайшвидше їх позбутися, взяти на себе соціальну роль більшовика за рахунок нівеляції себе як особистості. Головного героя дратує рідне місто, яке стає свідком його зради. Він відчуває, що мешканці містечка бояться і ненавидять усіх більшовиків, оскільки партійний осередок є знаряддям репресій і терору. Життя у місті підпорядковується абсурдним, злочинним законам нової влади: заборонена торгівля на базарі, у мешканців щодня відбирають („реквізують”) майно тощо. Повість недаремно має назву „Смерть”, адже місто поступово стає пустою, „цвинтарем”, антисвітом, а міщани сприймають більшовиків як посланців „антихриста”. Двірник Митько вигукує: „Чорт, дьявол, комуніст, анархіст, всьо равно!” [1, с. 71]. У повісті „Тук-тук” старий телеграфіст Гусятинський розмірковує про сатанинську природу більшовиків: „Це справжні чорти. Вони мудрі, хитрі й непереможні, як сам сатана!..” [1, с. 253]. Помітний резонанс твору критики 1920-х років (В. Василенко, І. Лакиза, Б. Якубський та ін.) пояснювали новаторством його теми: історично правдивим зображенням часів військового комунізму. Під час зустрічей з автором читачі часто запитували, з якої партійної організації він узяв прототипів для своєї повісті: „одні припускали, що їх взято з остерської, другі здогадувалися – чи не з канівської, треті запевняли, що тільки з прилуцької, бо, мовляв, і в них були

такий самий командир кавескодрону, як Несторенко, й жінорг точнісінько така, як Славіна” [6, с. 205]. Проте партійна організація – не названа, як і саме місто, і цим автор підкреслив типовість зображених подій. Спогади про Охтирку були джерелом і багатьох пізніх творів Б.Антоненка-Давидовича („Спокуса”, „Гроза”, „Хай спиниться чудова мить!” та ін.). Отже, охтирський топос можна назвати визначальним для художнього світогляду письменника.

Працюючи в Охтирському комітеті освіти і культури, Б.Антоненко-Давидович швидко розчарувався у національній політиці більшовиків, тому вже через рік вийшов із партії та переїхав до української столиці. Київ у свідомості письменника завжди був духовним серцем України. Він добре знав його історію, оскільки неодноразово згадував і цитував книгу „Київ. Провідник” за редакцією Федора Ернста, видану ВУАН в 1930 році. Цей путівник був великий за обсягом (понад 800 сторінок) і містив докладну інформацію про історію всіх районів, майданів, вулиць, навіть окремих визначних споруд столиці. У ранніх творах Б.Антоненка-Давидовича Київ – епіцентр національної революції 1917 року, тому герої мріють виїхати з провінції до столиці, аби відчуті „відродження країни”. У циклі „Тюремні вірші”, який письменник створив, перебуваючи у таборах, особливої заостреності набуває опозиція „Україна” – „Сибір”. Інколи просторова опозиція конкретизується у творах, зокрема у вірші „Сибір. Чіта. Чужа земля...” чужим простором, сповненим ворожим змістом, є Чіта, а рідним – Київ. Свій простір з’являється у снах, спогадах героя-в’язня. Священний топос – Київ – окреслюється через зображення рідних краєвидів: Дніпра, гаїв, степів. Сакральність рідного світу увиразнюється змалюванням чужої природи: Байкалу, тайги, сопок.

Цікаві спогади про дореволюційний Київ зафіксовані у вищезгаданій художньо-документальній повісті „Удосвіта”. Письменник відтворив свої дитячі враження від подорожі до Києва у чотирирічному віці. Події змальовуються двовимірно: крізь призму сприйняття автобіографічного героя – дитини і дорослого оповідача.

Час оповіді й зображених подій синхронізується там, де звучить голос автобіографічного героя-дитини. Маленький Бориско був вражений великим містом. Хлопчик зображений допитливим і сміливим, він покинув няньку і пішов самостійно шукати „велику ріку” з пароплавами. Детально зафіксований шлях маленького Бориска: з подвір’я Михайлівського монастиря до Десятинної церкви, далі – до Володимирської гори. Автор свідомо називав її „горою” і заперечував поширену в радянські часи назву „гірка”. У своїй мовознавчій праці „Як ми говоримо” він зауважив, що Володимирська гора не менша за Батієву, Старокиївську, Щекавицьку, на яких розкинулася українська столиця, тому нема причин називати її іменником зі зменшувальним суфіксом. Він посилався на класиків української літератури, зокрема Т.Шевченка і І.Нечуя-Левицького, які Дніпрові схили називали „горами”.

Автор звертає увагу читачів і на сакральні локуси, зокрема пам’ятники Богдану Хмельницькому і Володимиру Великому, які подаються у сприйнятті дитини: „вусатий дядько з шаблоюкою гарцював на чавунному коні, показуючи людям на дальню вулицю якоюсь короткою штучкою” [3, с.15].

Дніпро і пароплави захоплюють автобіографічного героя, автор намагався передати безпосередність дитячого сприйняття дійсності через фрагментарність, уривчастість оповіді, її емоційно-забарвлену тональність: „Ех, поїхати б на пароплаві та попросити капітана, щоб дозволив хоч раз загудіти самому!..” [3, с.17]. Докладно зображений електричний трамвай, який здався хлопчику справжнім дивом, таким же дивовижним він був і для всіх киян, адже, як твердить Ф.Ернст, це був перший електричний трамвай в Російській імперії і другий в Європі. Дорослий оповідач з особливою приязню згадує київський трамвай, який був свідком щасливих днів, проведених Бориском у Києві.

Пам’ять малого Бориска надзвичайно гостра, адже він запам’ятав на все життя деякі визначні архітектурні споруди, які не збереглися і які автор у дорослому віці вже бачити не міг. Так, у повісті документально точно зображена панорама „Голгофа” – круглий дерев’яний павільйон, усередині якого

знаходилися велике полотно з євангельськими сюжетом розп'яття Христа. Вона була побудована в 1902 році на Володимирській горі, а зруйнована у 1920-і роки. У творі також важливими є слухові відчуття дитини: вигуки візників, гудки пароплавів, галас крамарів. Київ у сприйнятті героя постає великим, рухливим і гамірним містом.

Оповідач-автор передає і враження від поїздки своєї матері, релігійної жінки, яка поїхала з сином на прощу. Її цікавлять храми, монастирі „святої київської землі”, загалом Київ зображений містом тисяч паломників: велелюдно в готелі Михайлівського монастиря, Лаврі, на службі в Десятинній церкві та інших храмах. Водночас матір письменника, як „полохлива провінціалка”, вважала Київ містом, де „кишіло від усяких злодюг і пройдисвітів” [3, с. 13]. У повісті змальовується торговий центр тогочасного Києва – Поділ, колоритні постаті київських крамарів: „Ще здалека, помітивши досвідченими очима провінціалів-покупців, вони кинулись до нас і оточили щільним колом. Кожний із них навипередки перед іншими запрошував до своєї крамниці, запевняючи, що в нього є все, що треба. Вони хапали матір за рукави, за спідницю, тягнучи кожний у свій бік” [3, с. 17]. Автор відобразив повсякденне життя великого міста, представників різних соціальних прошарків (крамарі, ченці, візники та ін.). Історико-культурні реалії, які актуалізує автор, дозволили створити повнокровний і художньо правдивий образ міста.

Спогади про родинне життя у Києві часів „військового” комунізму, перші кроки у літературі лягли в основу оповідання „Щастя” (1970). У творі зображена лікарка Віра Палій, яка на схилі років приїхала у рідний Київ. Безумовно, прототипом цього персонажа стала перша дружина письменника Віра Баглій, що підтверджується, зокрема, збігом імен. Автобіографічний герой, чоловік Віри Павлівни, письменник Микола, є другорядним персонажем. Образ головної героїні приваблює своєю твердістю і внутрішньою силою, які дозволили пережити їй зраду чоловіка і втрату сина<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Прототипом, очевидно, був Левко – син Б.Антоненка-Давидовича і В.Баглій, що помер зовсім юним.



Віра Павлівна, блукаючи вулицями, згадує свої молоді роки, які минули в напівголодному Києві початку 1920-х років. В ідейно-естетичному задумі автора важлива роль відводиться Києву, що зображується у двох часових площинах: у двадцяті і шістдесяті роки, тобто в той час, коли там жив і працював письменник. Особисті враження письменника від зустрічі з Києвом після багаторічної вимушеної розлуки (повернення з таборів) допомогли переконливо відтворити внутрішній стан героїні. Ретроспективну авторську позицію у творі репрезентує Віра Павлівна, спогади якої є своєрідним екскурсом у минуле Києва. Так, Віра Павлівна шукає вулицю, яка „звалась тепер і не Столипінською, і не Гершуні, а – вулицею Чкалова” [2, с. 245].

Топоніми (Микільська слобідка, Куренівка та ін.) надають творові неповторного темпорально-локального колориту. Автор ненав’язливо (через невласне пряме мовлення героїні) подає деякі відомості з історії київських вулиць, районів тощо. Віра Павлівна з ностальгією згадує прогулянки Царським садом, що „видовжився понад Дніпровими кручами аж до Печерська” [2, с. 235]. Безперечно, героїня є виразником почуттів автора, який, повернувшись до Києва через тридцять років, жалкував, що вже не існує ні Ланцюгового мосту, за яким „починалась Чернігівщина з Першою і Другою слобідками”, ні „міщанських дерев’яних будиночків, що стояли на високих палях – на випадок великої прибутної води під час весняної паводи” [2, с. 235].

Київ в уявленні автора – це не лише вулиці і споруди, це насамперед люди, їхні долі, адже „людина – душа приміщення, без неї і найкращі споруди обертаються в скорботні надгробки на цвинтарі людської пам’яті” [2, с.246]. Життя киян початку 1920-х років зображено правдиво: вони мерзнуть у домівках без опалення, обмінюють речі на харчі тощо. Справжнім центром життя („черевом Києва”) був Єврейський базар, який дозволяв мешканцям вижити у складний пореволюційний час: „Як міг зникнути Євбаз, що колись одягав, узував і годував людність великого міста, цей не просто базар, а – базар життя...?” [2, с.250]. Просторові номінації (Євбаз, базар у Біличах) переосмислюються відповідно до художньо-естетичних завдань

письменника. Київські торжища стали місцями, де вирішувалися долі героїв. Ці місця не тільки чітко окреслили художній простір твору, надали йому експресії, а й набули символічного змісту – як місця, де здійснювалася торгівля людськими долями. Отже, топонімічне поле стало важливою складовою художності й образної системи оповідання, сприяло розкриттю ідейного задуму.

Повернувшись у те місто, де замолоду пізнала щастя і горе, героїня переглянула власне життя і віднайшла у ньому сенс. Автор наголошує, що вона перемогла жорстоку долю. Ідея твору суголосна думці О. Лосева [8] про те, що доля не має влади над людиною, яка сповідує духовні цінності.

Отже, урбаністичні топоси – провінційний (охтирський, переяславський та ін.) і київський – були визначальні для художнього світу Б.Антоненка-Давидовича. Топоси провінції і столиці не протиставляються у його творах, а гармонійно співіснують. Рідне місто постає в декількох хронотопних площинах. По-перше, це ідилічний простір дитинства, який формує у героя перші уявлення про його національну приналежність („Удосвіта”, „За ширмою”). Створюючи образ рідного міста, автор актуалізує історико-культурні реалії козацької доби. По-друге, герой, світоглядно близький авторові, презентує критичний погляд на рідне місто, яке внаслідок політики асиміляції стало чужим для українців („Нашадки прадідів”, „Смерть”). Київ показаний у різних часових площинах, що дозволило зіставити різні історико-культурні епохи, відобразити правдиво життя його мешканців – сучасників автора. Урбаністичні пейзажі Б.Антоненка-Давидовича – яскраві, колоритні, документально точні. Автор намагався зацікавити читача історією міст, відомих вулиць, видатних споруд тощо. Подальше дослідження особливостей вираження урбаністичного хронотопу у творчості Б.Антоненка-Давидовича вважаємо актуальним і перспективним.

## ЛІТЕРАТУРА:

1. Антоненко-Давидович Б.Д. Твори : в 2 т. – К.: Наук. думка, 1999. Т.1. Повісті та романи. – 1999. – 742 с.
2. Антоненко-Давидович Б.Д. Твори : в 2 т. – К.: Наук. думка, 1999.
  - Т.2. Сибірські новели. Оповідання. Публіцистика. Спогади. Листування. – 1999. – 652 с.
3. Антоненко-Давидович Б. Удосвіта. Спогади з дитячих літ // Борис Антоненко-Давидович // Дніпро. – 2000. – № 1. – С. 8–43.
4. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / Бахтин М.М. – М.: Художественная литература. – 502 с.
5. Бойко Л. З когорти одержимих: Життя і творчість Бориса Антоненка-Давидовича в літературному процесі ХХ століття / Леонід Бойко. – К.: КМ Академія, 2003. – 580 с.
6. Бойко Л. З когорти одержимих // Твори: в 2 т. / Борис Антоненко-Давидович. – К.: Наук. Думка, 1999. – Т.1. – С. 5-46.
7. Культурологія: теорія та історія культури. Навч. посіб. / За ред. І.І.Тюрменко, О.Д.Горбула. – К.: центр навчальної літератури, 2004. – 368 с.
8. Лосев А. Ф. „Жизнь” (Повести, рассказы, письма) / А.Ф. Лосев. – С.-Петербург: Комплект, 1993. – Режим доступу до кн.: <http://lib.ru/FILOSOF/LOSEW/life.txt>
9. Лотман Ю. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки / Юрий Лотман. – С.-Петербург: Искусство-СПб, 2004. – 704 с.
10. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / [гл. ред. С.А. Токарев]. – М.: Рос. энциклопедия, 1994. – Т. 2. – 1994. – 719 с.
11. Сліпушко О. Давньоукраїнський бестіарій / Оксана Сліпушко. – К.: Дніпро, 2001. – 144 с.
12. 100 найвідоміших образів української міфології / [За ред. О.Таланчук]. – К.: Орфей, 2002. – 448 с.

**Мирослава ГНАТЮК,**

*доктор філологічних наук, професор Київського  
національного університету ім. Тараса Шевченка*

## **МОДИФІКАЦІЇ ЖІНОЧОЇ ПЕРСОНОСФЕРИ У МАЛІЙ ПРОЗІ ЛЮДМИЛИ ТАРНАШИНСЬКОЇ**

*У статті аналізується збірка малої прози Л. Тарнашинської „Парасоля на кожен дощ”, особлива увага звертається на співіснування маскулінного і фемінного у текстах.*

**Ключові слова:** *персонасфера, мала проза, характер.*

Нещодавно побачило світ цікаве наукове видання відомого літературознавця, критика, письменниці Людмили Тарнашинської „Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології” (2008), яке зацентровує зародження в стані українського літературознавства своєрідної „*soft-методології*” (м’якої методології) *міждисциплінарних досліджень* або *пропозиційного літературознавства*, маючи на увазі ту обставину, що воно лише пропонує окремі версії застосування теоретичної бази та методологічного інструментарію суміжних дисциплін” [4, 14].

Перечитуючи прозу мисткині, спинилася на думці, що „пропозиційність” (як ключове слово), цілком відповідає їй її художнім текстам. Знову таки не в плані нав’язування, догматизації певних оцінок, поглядів, вражень, а в сенсі продукування нових ініціатив, власних думок, свіжих настроїв, спостережень. Збірка малої прози „Парасоля на кожен дощ” (зацентровую слово „кожен”) – своєрідна пропозиція до роздумів над *нами і собою*, самоозначенням, саморозгортанням „себе як смислу”, ширше – сенсом людського буття, чи самооприЯвленості у світі, незрідка трактованому як інтелектуальна гра, „місце зустрічі із собою/іншим”. Містика цієї гри позначилася й на творчій історії книги. Як призналася

письменниця у післяслові, ця її сьома книга „в першому варіанті мала бути першою [5, 256]. Фатальну роль у тому, що не склалося, відводить першоназві – „Дістатися берега”, бо „за ці роки переконалася, що свого берега я ще не дісталася: ще в дорозі, ще в путі... Від жанрі до жанру, від книжки до книжки... Маю незмінний статус homo viator (людина, що мандрує), що його може відібрати хіба останній позирк за небокрай” [5, 256]. Отож, дебютне видання, яке мало з’явитися в „Українському письменнику” спершу 1990-го, а потім, заново перекомпоноване автором 1997-го, з усіма видавничими реквізитами так і не побачило світ через фінансову кризу (здається, вже традиційну версію для нашої економіки). Сьогодні той єдиний макет-примірник, „як своєрідний бренд”, що вимушено зігнував авторську волю, зберігається у письменницькому архіві. Та, мабуть, була на то й Вища воля, щоб першою прозовою книжкою стала збірка новел із не менш промовистою назвою – „Сходження на Фудзіям” (варто зауважити, що Людмила Тарнашинська виступає ще як поет та есеїст). Гадаю, саме ця перша тоненька синя книжечка й задала художниці ту висоту, на якій не кожен втримається, але вона змогла. Не випадково, дійшовши свого визнання як письменниця, зізнається: „Сходження на Фудзіям” була для мене як *самоспалення* (так само як перша поетична „Луна мовчань” – як своєрідна „розвідка боєм”): перший вихід „на люди” літературного критика, літературознавця в нових „жанрових шатах” накладав почуття відповідальності” [5, 256]. Сьогоднішню „Парасоллю на кожен дощ” мисткиня називає припізнілою справедливістю, та усе ж важливіше те, що ця міфічна справедливість таки існує. Новий варіант свого оприЯвлення називає „власним *життєвим постмодернізмом*, де початок не став початком, а завершення цієї тривалої видавничої історії, можливо, є тільки прелюдією до якого іншого початку, оскільки всі творчі послідовності й логічні зв’язки у моїй біографії вже втратили самих себе в дорозі до якоїсь іншої послідовності” [5, 256]. Що ж, залишається справді побажати, аби в нових „титрах” з’являлося багатообіцяюче „to be continued” („продовження буде”), а за подаровану героям і читачам зустріч в одному місці та в один

(потрібний!) час на сторінках сьомого видання (також, між іншим, магічна цифра) порадіємо широко, спробувавши впізнати себе колишніх і теперішніх у звично-незвичних декораціях.

Серед великої галереї характерів, образів, доль, які постають на сторінках нової книги, чи не найвиразніше виокреслюється постать Жінки в інтер'єрі доби. Саме Вона невідривно притягує до себе увагу дивовижною втаємниченістю та відвертістю, награністю і зболеністю, беззахисністю й не жіночою мужністю. Її оголена душа однаково радіє і страждає в малому провінційному містечку, селі й в столичному Києві, в затоці сімейної ідилії та на холодних протягах самотності. Їй тяжко знайти заспокоєність у позірному щасті, чи заховатися в оманливій умиротвореності самоти. Розробляючи найрізноманітнішу тематику, Людмила Тарнашинська залишає основним об'єктом уваги людську душу, її глибокі внутрішні переживання, суперечності та поривання, що можуть водночас підняти над сірою буденністю та безжально звергнути із верховіть. У непростий „жіночий сюжет” автор органічно вплітає історії її роду, що проникливо звучить за присвятою – світлій пам'яті матері Катерині Іллівні та в одній з кращих новел – „Коли ще та калина поспіє...”, де своєрідний смисловий ключ: „Світлій пам'яті моєї бабуні, простої полтавської селянки, матері восьми дітей” відкриває неймовірну історію людської витривалості на межі життя й смерті, великої гідності наперекір тим, хто у голодний 33-ій намагався зрівняти людину з нікчемною істотою, знищити фізично і духовно. Та народ вижив, витривав, бо вмів любити і прощати, вірити й сподіватися як герої названої новели Параска та Ілько. Особливість авторського світобачення виявляється в розумінні невичерпальності людських можливостей, потужної вітальної сили та внутрішньої енергії людини, що здатна надихнути „своїм життям до себе дорівнятись”. І йдеться не про поле раті, чи неземні вчинки, а про сиюхвилинність людського буття, в якому дано терпіти і перемагати, страждати і співпереживати, знаходити й втрачати, щораз змагати новий шлях назустріч завтрашньому дню. У цьому сьогодні хтось знайде певну монотонність, яка, можливо, засмоктує та нівелює відчуття,

робить „звичайним” того чоловіка чи жінку, та варто лише доторкнутись до кресала долі й буденність набирає нових фарб, душа стремить зіграти незвідану мелодію життя. В художній палітрі тексту Людмили Тарнашинської ця імпресія настроїв, почуттів знаходить якусь особливу кольористику, створену поетичною мовою вдало дібраних епітетів, метафор, порівнянь. Її письмо пронизане символікою, де кожна деталь має своє значення.

У короткій новелі „Зелений позирок із надвечір'я” „зустріч у зелених тонах” визначає провідну ноту в житті головної героїні, жінки із зеленим ім'ям Євгенія. В „абсентовому міражі”, як фарби на полотні міняються, виграють „хвилини їхньої зустрічі – її золотисто-жовтава та його синя-синя, наклавшись одна на одну, згустилися, ущільнившись до в'язкого, зеленого – з відсвітом болю – спогаду”. І тепер – у „зеленій оргії болю”, серед оповитого диким виноградом мовчання вона „вчилася любити себе. Зелено. Боляче. Та – невмолимо. І зелена молитва зашперхла на її давно не цілованих устах.

... І тільки зелений сонях майбутнішав жовтогарячим оком” [5, 119].

*Емоція в кольорі*, бездоганно відтворена Людмилою Тарнашинською, може претендувати на авторське позначення жанру, адже назвав колись Гнат Михайличенко свій шкіц „Чуже свічадо” *акварельною плямою*, чи „Поцілунок” *блакитно-рожевою новелою*. Колір передає повноту відчуття, створює той особливий простір, у який жінка завжди привносить неповторну гаму. Письменниця розраховує на зорову (а в таких творах, як „Дві мелодії для однієї струни”, й на музичну) фантазію читача, де жінка і колір, жінка й музика конституують багатшарову символіку, яка розширює поетикальний простір у формі естетизованих переживань. Пасторальні тони створюють семантичне поле осягнення образу Жінки, феномену її вічної загадки у парадигмі архетипних значень.

Свій спектр настрою, стилю життя відкриває герой заглавної новели „Парасоля на кожен дощ” Славко, Славцьо. За десятьма різнобарвними парасолями постає ціла історія життя скромного інститутського науковця, колишнього Дон-Жуана,

якому лише колір парасолі нагадує кожну з жінок, жодна з яких так і не стала його найбажанішою та єдиною. Близька його серцю мелодія „сей дощ надовго, надовго, надовго, надовго сей дощ” ніби подовжує інобуття там, де калейдоскопічно мінялися кольори, де в калюжі відбивалося зображення „не підтоптаного чоловіка із залисинами, брезклим обличчям, в окулярах, у поношеному піджаці, а бадьорого молодика з переможною усмішкою, підкорювача жіночих сердець” [5, 64]. Щоразу крокуючи дошовими ранками на рутинну працю й зігріваючи себе кольором старих парасоль, Славко раптом відчув (чи не завдяки зацікавленому погляду випадково зустрінуті перед інститутськими дверима жінки, котра дуже нагадувала його першу чорняву Євцю), що саме її брунатна парасолька „потіснила у його споминах усіх інших, котрі навідалися до нього дошовими ранками – кожна під своєю парасолею” [5, 68]. І цей несподіваний спалах-спомин знову стрепехнув, даруючи приємну хвилю давно забутого почуття. Людина дощу Славко, як й інші герої та героїні малої прози Людмили Тарнашинської, вихоплені з буденного життя і постають на звичному побутовому тлі, в знайомих інтер’єрах малогабаритних квартир, у прокурених інститутських коридорах, посеред сільських подвір’їв та вулиць, нав’язлих до оскомин презентаціях. Але за цією „звичністю” щемкою нотою звучить незмірна туга за собою, Людиною, якій дано Божим промыслом завжди більше. Як відчутти, всотати його, щоб не поранити душі? Та й чи можливо це. Кожен обирає свій шлях, де визначальним лишаються людська гідність і честь, незрадливість та нерозмінність душі, доростання до себе всупереч усім кпинам життя. Зірке око письменниці прозирає до глибин сердець позірно „простих”, звичайних людей, у кожного з яких своя історія болю, самоти і любові, надії й великої мрії про щастя. Стратегія її тексту – показати в звичайному незвичайне і завдяки виразності, лаконічності твору донести основний нерв думки, настрою, відчуття. Її письмо філігранне й витончене, видається, в нагоді стала добра літературознавча школа. Як представниця покоління, для якого досвід Григора Тютюнника, Валерія Шевчука, Василя Шукшина, Валентина Распутіна та



інших митців слова не пройшов надаремне, повнотою змогла увібрати всю життєдайну силу цих незамулених джерел, помноживши її на власну небайдужість, людяність і професійний хист. Очевидно, ці риси таланту ще на початку її творчого шляху й підмітила відома письменниця, класик української прози Ірина Вільде. Скупа на будь-які інтерв'ю, вона погодилася зустрітися з молодого журналісткою, порадивши тоді їй писати новели, пізнавати життя тих, хто поруч, у долях яких, як у краплині роси, відбивається цілий світ. Незабутні поради лягли у підмурівок творчого кредо Людмили Тарнашинської, яка може на кількох сторінках виповісти найнесподіваніші, найдраматичніші людські саги. Змальовуючи переважно побутові ситуації, за лаштунками яких важко сховати наше монотонне, нон-стопне життя, вона водночас бачить найважливіше – Людину, беззахисне Боже створіння, обіч болю якого не можна пройти. Десь там чи там над життєвими плесами кинеться наче рибина людська душа, останнім ковтком сповіщаючи – я ще є, ще жива... І шукаючи сховок „од лицедійства. Од гри. Од театру. Од самообману. Од самовтікання. І самовтішання. Од самопоглинання. І самознищення. Для самодостигання? Самовіднайдення? Чи самоподолання? Самовідродження? Для самодоростання? До себе. До мудрості. До долі. До самопізнання. Й саморозкріпачення. Самопросвітлення. І саморозкрилля...” [5, 146], вимережує іншу, нову реальність із певністю свого Я „од самоти? Чи самодостатності?”. Як „еволюцію передчуття” визначає мисткиня цю модуляцію жанру в замальовці „І сонячний зайчик на схололій руці”. У таких творах відчувається особливе зацікавлення формою, де калейдоскопічність вражень, асоціацій відкриває одночасне її фокусування й розщеплення, створює простір множинних інтерпретацій і перехідних станів реального/ірреального. Форма виявляє „логіку” фрагментування світу й упорядкування цілісності через множинність. Тому наративно-рецептивна стратегія розробляється за принципом розгортання цілого комплексу ймовірних значень, де „множинність Текст у зумовлюється не двозначністю складників

його змісту, а так би мовити, просторовою багатолінійністю означників, з яких він зітканий” [1, 493].

Поетика письма Людмили Тарнашинської нагадує принципи „кінематографізації”. Вона мислить зоровими образами й кожен абзац, а то й навіть речення можна „прочитувати” як окремий кадр. Матеріалом „монтажної” побудови є життя, окремі його миттєвості в різних просторових вираженнях. Вихоплюючи з буденності не буденне, письменницьке „кінооко” зосереджується на деталях, які часто вислизають із-під нашої уваги, та за певних обставин стають визначальними, дають основний поштовх сюжету. Зокрема, в новелі „Флорентина” „звична незвичність” виявляється, починаючи уже з назви. Дивне ім’я Флорентина серед типових декорацій та персонажів провінційного містечка звучало як виклик, тож бажання головної героїні „бути неподібною до інших бодай у чомусь”, бодай „чимось вирізнятися з-поміж тутешніх жінок” [5, 120], схияляло змиритися, відкорегувавши таки ім’я на буденніше, безбарвне й коротке – Тина, або ще простіше поза очі – Капелюшниця. Прізвисько постало з великої пристрасті Флорентини до незвичних для цієї місцини капелюшків, яких мала незліченну кількість і майстерно виготовляла сама, відмовляючи в цьому місцевому жіноцтву, хоча „могла б мати на тому неабиякий зиск”. Не дивно, „коли вона – Тина-Капелюшниця – йшла вулицею, поколихуючи стегнами й крисами свого капелюшка, чоловіки (та й жінки також) проводжали її німими поглядами, й при цьому, під це плавне погойдування і стегон, і фетрових крис, натужно силкувалися пригадати її повне ім’я. А воно, чудернацько-химерне ім’я, губилося за буденними, звичними, а часто й лайливими словами, що завжди були наготові для повсякденного вжитку – хіба що в спілкуванні з дітьми чоловіки шукали слів гречніших, а від того й силуваніших, дещо штучних, показних – звісно ж, для виховання...

Але тоді, коли вулицею пливла Флорентина, кидаючи з-під крис капелюшка непомітні позирки на своїх обожнювачів, вони, чоловіки, безнадійно силкуючись пригадати її ім’я, відчували тільки якийсь невловимий повів чогось незвичного,

чогось далекого й незбагненно-прекрасного, що годі було уздріти на їхніх звичних вулицях, бо воно бовваніло десь у чужих небачених краях. І в їхню свідомість крізь тютюн, горілку й повсякденні клопоти про хліб насущний вповзала якась непояснена туга за чомось незвіданим” [5, 120]. Кінематографічні алузії викликають із пам’яті образи не менш яскравих і неординарних героїнь із фільмів Федеріко Фелліні, також більше схожих на дивних інопланетянок, які сповідують тільки їм відомі закони буття. Така й Флорентина: комусь нагадала таємничу незнайомку Крамського, репродукція якої прикрашала хол будинку культури, а то непокірну Роксолану, намальовану на заміну місцевим художником-аматором, „а хтось, може, бачив при тому і власну дочку – дорослою, помодному одягнуеною, в тому ж таки модному капелюшку серед міських панянок – справжньою повелителькою химерних капелюшків і не менш химерних чоловічих натур” [5, 120]. Не безгрішно перейшла свою ниву життя Флорентина, звабила не одного чоловіка, та коли настав її час, „чомось ніхто й не сумнівався в тому, що ця романтична Тина-повійниця неодмінно потрапить до раю, а не до пекла, так безтурботно-дитинно звікувала свій вік, так природно-елегантно носила вона свої численні капелюшки, так щедро роздавала свої щедроти, що складалося враження, нібито все її земне існування – то лише репетиція існування позаземного, де вона так само картинно погойдуватиме стегнами й крисами своїх капелюшків, роздаровуючи на всі боки жасминові пахощі й навіваючи на всю чоловічу рать хмарки незбагненої туги за чимось невідомим, не стрінутим у земному житті” [5, 120]. Людська й особистісна гідність та суверенність застережена за будь-яких життєвих обставин і, водночас, велика нереалізованість фемінного „Я” – основний камертон як цього твору, так і всієї новелістики Людмили Тарнашинської. Її Жінка – нуртуюча, мисляча, поривна навіть у мовчанні, покликана Вищою волею кохати і бути коханою, та чомусь Усевишній незрідка сам порушує дану заповідь, позбавляючи щастя. В судді він посилає маленьких, нікчемних людей, котрі нидіють у власних мізеріях, рівняючи цими мірками увесь світ та ставлячи їх усім за взірць. І навряд

бодай хтось із них хоча б раз відчує той чарівний повів трункої жасминової хмарки, яка на „вічному будмайданчику, що з чисеїс чудернацької волі зветься життям” [5, 140] заторкне сокровенне, відкривши інший бік їхньої здичавілої і випотрошеної від безжиття душі.

Становлення, оприявлення особистості в прозі Людмили Тарнашинської осягається крізь призму основної проблеми, смислотворчого начала тексту – проблему ідентичності. У сфері почуттєвого світосприйняття вписаність індивідуальної долі персонажа детермінована безперервним пошуком власної самості, прагненням вийти за межі профанованого буття. Екзистенційний мотив самотності, незахищеності людини, розуміння життя як тривання конститується через наратив протистояння індиферентності, тотальності суспільної ідеології, в настійних спробах „усвідомлення власного життя” [2, 99]. Розмаїтість доль, голосів, героїв, що „пишуть” це життя драматично поєднується в пошуках відповіді на питання про особисту, національну, родинну, колективну, статеву ідентичність. Це своєрідний пошук сутності законів буття, складної космогонії людської організації світу . На тлі його децентрованості й калейдоскопічної реальності дійсність постає як поліфонічна сукупність історій, що витворюють своєрідну ретроспективу макабричного суспільного життя помежів’я ХХ – ХХІ століть. Глибокі рефлексії й високі почуття у стані людської приреченості, нерозуміння і неприйняття увиразнюють кризу суспільної моралі, сповна демонструючи „нестерпну легкість буття”. Як спостеріг Ж.Женетт, „сучасна людина відчуває своє часове тривання як „тривогу”, свій внутрішній світ як нав’язливу турботу чи нудоту”, вона „віддана владі” „абсурду” і терзань” [3, 127].

Історіософська модель світу, представлена художнім і науковим Текстом Людмили Тарнашинської, відкриває цілий спектр сутнісно-світоглядних трансформацій, де самоактуалізація особистості продукує нові визначальні форми індивідуального Я, досягаючи вищих рівнів інтелектуально-чуттєвої свідомості. Процес індивідуалізації виокремлює поняття Самості як ознаки цілісності особистості, що поєднує в

собі опозиції свідоме / несвідоме, одноразове / вічне, унікальне / універсальне. За Г.Юнгом, Самість – це „спонтанно продукований несвідомим образ життєвої мети [...], реалізація своєї цілісності та індивідуальності” [6, 282]. Природа жіночої *інакшості* у книзі „Парасоля на кожен дощ” виходить за рамки традиційної типології жіночих образів, екстраполюючись у площинах гріховне/добродесне, духовне/тілесне, сильне / безпорадне, фатальне/пересічне. Співіснування двох світів – фемінного та маскулінного, персоносфер „чоловік – жінка”, модифікується автором у площині лірично-філософських роздумів про універсум людського буття, внутрішню гармонію й зовнішні дисонанси світу. Як специфічний художній простір жіноча персоносфера малої прози письменниці концептуалізується у парадигмі сакральних значень сутнісної природи Жінки, що постає в універсальних вимірах, являючи світу нерозгадану магію життя.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Айзеншток І. Українські поети-романтики // Українські поети-романтики 20-40-х років XIX ст. – К.: Дніпро, 1968. – С. 7-64.
2. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. – Т. 3. – М., 1995.
3. Балади: кохання та дошлюбні взаємини/ Упор. О.Дей, А.Ясенчук, А.Іванницький. – К.: Наук. думка, 1987. – 528 с.
4. Балади: родинно-побутові стосунки / Упор. О.Дей, А.Ясенчук, А.Іванницький. – К.: Наук. думка, 1988. – 532 с.
5. Баладні пісні / Упоряд. та вступ. ст. Г. А. Нудьги. – Київ: Муз. Україна, 1969. – 271 с.
6. Бородінова М. В. Біблійні образи, мотиви у поезії М. Костомарова // Актуальні проблеми української літератури і фольклору. – Вип. 11. – Донецьк.: ДонНУ, 2007. – С. 61-66.

**Альона КАРАБЛЬОВА,**

*аспірант кафедри історії української літератури і  
фольклористики Донецького національного університету*

## **КОНФЛІКТ МІЖ ЖІНОЧОЮ ІДЕНТИЧНІСТЮ ТА ПАНІВНОЮ ІДЕОЛОГІЄЮ ЯК СЮЖЕТНА ОСНОВА МАЛОЇ ПРОЗИ ІРИНИ ВІЛЬДЕ**

*У статті аналізується проза Ірини Вільде в гендерному  
аспекті, з'ясовуються чинники, що впливали на конфлікт у її  
творах.*

**Ключові слова:** сюжет, конфлікт, жіноча ідентичність.

Конфлікт відіграє важливу роль у структурі сюжету. Як рушій дії (внутрішньої чи зовнішньої), конфлікт у сюжетології завжди посідав чільне місце з-поміж інших категорій аналізу. Ще Л. Тимофєєв наголошував, що сюжет є системою подій, які відображають суспільні суперечності та конфлікти: „Сюжет завжди *конфліктний*, у ньому завжди постає протидія ворогуючих більше чи менше сил. Така конфліктність не є обов'язковою непримиримістю. Важливим є те, що в подіях, охоплених цим сюжетом, ми маємо справу з боротьбою різних тенденцій, яка завершується певним результатом, навіть якщо йшлося про взаємини двох закоханих, які завершилися шлюбом” [4; 156]. Сюжет є рухомою колізією, його зміст (тематичну окресленість) складає розгортання конфлікту.

Звертаючись до зміни моделі сюжетів малої прози Ірини Вільде, не можна проминути особливості гендерного конфлікту, який, власне, став причиною сюжетних трансформацій. Сюжет художнього твору не може будуватися без конфлікту, оскільки саме через конфлікт розкриваються провідні життєві суперечності. З цього приводу В. Халізов зазначає: „Без якогось конфлікту в житті героїв (досить тривалого або короткочасного) важко уявити достатньо виражений сюжет... За своєю суттю сюжет не може бути ідилічним, оскільки так чи інакше має

стосунок до драматизму” [5; 383]. Джерелом численних конфліктів стає поведінка персонажів, а саме – декларування ними певної ідеологемі, позиції, переконання, яке передбачає певне змагання, сутичку, боротьбу щодо альтернативних ідеологем та позицій.

Гендерна ідентичність – базова структура соціальної ідентичності, що характеризує людину з позиції її приналежності до чоловічої або жіночої групи, при цьому найбільш значущим є те, як людина сама себе визначає. Гендерна ідентичність – усвідомлення себе у зв'язку з культурними визначеннями чоловічості та жіночності, що виникла в результаті взаємодії Я та інших. Гендерна ідентичність виявляється як суб'єктивний досвід психологічної інтеріоризації чоловічих і жіночих рис. Сукупність найбільш значущих психологічних і соціально-психологічних характеристик особистості, які використовуються в якості відмінних рис для виділення своєї статі, визначається як психологічна стать. Іншими словами, психологічна стать є комплексом психологічних, соціокультурних і поведінкових характеристик, що забезпечують індивіду особистий, соціальний і правовий статус чоловіка або жінки. Статева ідентичність – єдність поведінки й самосвідомості індивіда, який зараховує себе до певної статі та орієнтується на вимоги відповідної статевої ролі. В. С. Каган визначає статева ідентичність як співвідношення особистості з тілесними, психологічними і соціокультурними значеннями маскулітності і фемінності. Коли здійснилась жіноча самоідентичність (сума поведінкових характеристик, статевої ролі, претензій на владу в соціумі тощо), але в контексті соціуму, культури, етносу тощо, вона не є сприйнятною та бажаною, то зазвичай виникає конфлікт між жіночою ідентичністю та середовищем неприйняття. Якщо суспільство не приймає новозаявлену жіночу ідентичність, висуваючи при цьому ідеологічні аргументи, то виникає конфлікт між жіночою ідентичністю та панівною ідеологією.

Повісті Ірини Вільде „Метелики на шпильках”, „Б'є восьма”, „Повнолітні діти” свого часу були не лише примітним літературним явищем, а й певним „маніфестом” нової

жіночності. Саме протиставлення нової жіночності – всьому патріархальному, віджилому й склало специфіку конфлікту в її творчості.

Такий тип конфлікту невідворотно постає при неможливості героїні самоідентифікуватися в умовах ідеологічного тиску, коли її власна ідентичність протистоїть запропонованому статусу в державній ієрархії. Зустрічаємося з таким конфліктом у кількох новелах та повісті „Історія одного життя” Ірини Вільде.

Звернімося до вищезазначеної повісті. У творі зафіксована зміна соціальних ролей чоловіка та жінки, причому не випадково наголос на такій зміні поставлений ще в експозиції твору, коли читач дізнається зі слів героїні Олени Іванівни, що „у плановому відділі нашої міськради я доводжусь начальником моєму чоловікові” [1; 56]. Проте експозиція не містить конфлікту, навіть вражає гармонією почуттів та взаємин персонажів. Така експозиційна настанова автора має на меті утворення текстового дисонансу щодо суспільної організації гендерних взаємин.

З цією ж метою вводиться архетип предвічної жінки – панни у білих шовкових шатах. Такою бачить себе героїня після одержання освіти. Кілька разів авторка повертає нас до цього ідеалізованого образу панянки-інтелегентки-українки. Омріяний образ так і не став реальністю для персонажа-оповідача, Олени Іванівни. Символізуючи досконалість, доведену до ідеальності, та втілення професійного знання, архетип панни „в білих шовкових шатах” є не просто мрією дівчини, а й з боку сюжетної конфліктології, причиною її наступного руху до освіти та оволодіння професією, що вона бачить як запоруку для переродження на панну. Поступово прагнення героїні стати панною заступається повним неприйняттям панства та зневагою до нього. Цей конфлікт у жодному разі не можна назвати гендерним, він традиційний. Крім того, він не відіграє провідної ролі у структурі сюжету повісті. Його допоміжна роль полягає у прагненні письменниці наголосити на періоді ідеалістичного розвитку своєї героїні. Недосяжність „панни у білих шовкових шатах” поступово усвідомлюється дівчиною та натомість приходять реальні ідеали та цілі, яких вона прагне досягти.



Гендерним конфлікт у творі стає тоді, коли дівчина стикається із суспільно закладеною несправедливістю щодо ставлення та оплати однієї праці, виконаної чоловіком і жінкою. Таких гендерних проблем західноукраїнської реальності у повісті „Історія одного життя” названо чимало; 1) виявляється, що у місті є тільки одна бурса, яку утримують самі селяни для своїх дітей, та й та тільки для хлопчиків; 2) чоловікові докторова платить 20 злотих за ту саму роботу, яку виконує жінка за 15 та при цьому ще й зобов'язує латати та шити безкоштовно. Потім цей мотив нерівної винагороди за одну й ту ж працю виринає в епізоді працевлаштування героїні у фабриканта пана Хруцького; 3) державна політика працевлаштування учительок-українок у Польщі також була несправедливою: „Чувала я між подругами, що тепер щораз важче українцеві дістати вчительську посаду. Коли хто має протекцію у шкільній кураторії, то ще може сподіватися на роботу, але ні в якому разі не в українському селі, а десь у корінній Польщі, на Мазурах. Я буквально умлівала від таких вісток. У мене починалися сильні нервові болі” [1; 65]; 4) порушення прав жінки, яке наприклад, у пана Хруцького мало вагу закону: „...Моя фірма з принципу не дає праці заміжнім жінкам” [1; 73].

У цій повісті аналізується польська гендерна ситуація, Ірина Вільде ніде *не звертається до критики радянської рівноваги статей у соціумі*, навпаки, у тій-таки повісті „Історія одного життя” радянський підхід до жіночого питання дуже тішить героїню і саме у радянську добу вона здобуває всього того, на що сподівалася від початку свого життя. Не йдеться про „панство”, якого, врешті, героїня зрікається як віджилого концепту, навіяного „капіталізмом”. А йдеться про самопочуття та становище жінки за радянської влади, яке, на думку письменниці, значно поліпшилося порівняно із попереднім. Тут немає й тіні ідеалізації чи запобігання перед владою. Ірина Вільде, зіставивши можливості жінки за часів Польщі та Радянської України, відверто віддає перевагу останній.

Гендерний конфлікт у повісті „Історія одного життя” виринає також при осмисленні героїнею свого національного статусу, національної форми поведінки суб'єктів держави.

Героїня обурюється відсутністю в українців почуття взаємоповаги та взаємодопомоги: „Пане шефе! Я не звертаюсь до ваших християнських почуттів, бо ви глузуєте з них, але я прошу вас, як українця: не звільняйте мене з роботи, бо це... катастрофа для нас. Не губімо бодай самі себе... Ви ж українець!

Я думала, що цим словом зачеплю найвразливішу струну його душі, бо ж у кожному нашому зверненні говорилося про добро неньки України. Але він, знаєте, що відповів мені?

Подивився на мене, як на когось, хто вирвався з божевільні, а потім знизав плечима, мовляв, чого я від нього хочу, і спитав цілком-цілком байдуже:

– Ну, і що з того, що я українець?

Ось воно як! А мені, дурній, здавалося, що всіх нас – і його, багатія, і мене, бідняку, – однаковою мірою зобов'язує любов до України” [1; 74].

Тут не простий конфлікт національно свідомого бідного і несвідомого багатого українця, а саме конфлікт національно свідомої жінки та несвідомого чоловіка, як зіткнення двох світовимірів – маскулінного патріархального, зануреного у проблему прибутку й поповнення капіталу, та фемінного, охопленого бунтівною емансипацією. Фемінний світ Ірини Вільде завжди характеризується вивіщенням жіночого розуму над чоловічим та глибокою інтелігентністю. Маскулінный світ у її інтерпретації – це завжди затхлість уявлень, які вже історично віджили, завжди груба насильницька форма доведення чоловічої правди. У цьому епізоді конфлікт стає гендерним за рахунок представлення двох світовимірів як войовничо налаштованих – маскулінного та фемінного.

Цікаво, що вирішення всіх гендерних конфліктів у повісті „Історія одного життя” здійснюється також у площині гендерної ідеології за рахунок створення ідеалізованого андрогину: „Ратуша вибивала годину за годиною, а ми не спали, лежали, пригорнувшись одне до одного, і, може, вперше були не як чоловік і жінка, а як два товариші, яким треба було з'єднати свої думки і відчуття в такий час” [1; 75]. Далі у повісті оповідь базується на цьому ідеалізованому андрогині радянського періоду. Гендерна конфліктологія поступається місцем андрогинному пафосу досягнень та перемог. Спочатку героїню

призначають вчителькою у рідному селі, а опис повоєнного часу характеризується наростанням пафосу, який переростає у запальну риторику соцреалістичного спрямування: „Яке може бути ставлення до влади, що дала мені найбільше щастя на землі – змогу бути матір'ю і рости дітей вільними громадянами країни соціалізму?” [1; 80]. У цій повісті, фактично, відсутня виразна „гендерна асиметрія соціалістичного реалізму”, про яку писала Ірина Захарчук. „Безстатевість” української радянської літератури 30-50-х років ХХ століття не характерна для прози Ірини Вільде.

Як ще один рівень гендерної конфліктології можна розглядати авторське протистояння канонам жіночого зображення в радянській літературі. Цей рівень тексту проступає при діалогічному контекстному аналізі спадку Ірини Вільде. Саме на ньому зосереджувалась Ірина Захарчук у статті „Гендерна асиметрія соціалістичного реалізму” [3; 48-53]. Вона, зокрема, зазначала, що у виборі конфлікту І. Вільде була залежна від канону: „У змалюванні конфлікту найбільше виявилася творча несвобода письменниці: розвиток статевої ідентичності маргіналізується статевою домінантою. Не випадково радянські критики особливу увагу звертали на постать Ольги, яка втілює класичний зразок радянської жінки...” [3; 52]. Висловлена думка справедлива щодо роману „Сестри Річинські”, проте не справедлива щодо малої прози Ірини Вільде, де залежність від канону соцреалізму або обмежена, як у повісті „Історія одного життя”, або взагалі невідчутна, як то маємо у більшості новел.

Конфлікт внаслідок кризи доростання – інтелектуального, емоційного, професійного – також представлений у малій прозі Ірини Вільде. Розглянемо більш докладно цей тип гендерного конфлікту. Зокрема, конфлікт внаслідок емоційного зростання простежується у повісті „Столівників не буде” (1968 р.). Героїня твору – Олена Річинська, вдова отця Аркадія Річинського, початок історії життя якої читаємо у повісті „Отець Аркадій” (1953 р.). Якщо у творі „Отець Аркадій” Олена поставала як маргінальна особа оповіді, від неї не залежало нічого в родині, то у „Столівників не буде” ми бачимо її як впевнену у собі жінку, здатну на доленосний вибір. Олена Річинська настільки

зміцніла духовно та емоційно, що більше не потребує оглядатися на чийсь судження. Емоційно-духовне переродження Олени у повісті „Столівників не буде” настільки глобальне, що її не можна навіть порівнювати з Оленою із „Отця Аркадія”.

Вона більше не потребує нічиєї поради чи дорадчої думки, самодостатня та впевнена у правильності власного вибору, Олена постає міцною цілеспрямованою мудрою жінкою. Залицяння Василя Лукаша вона сприймає з гідністю людини, яка не потребує жодного зовнішнього втручання, яка ніколи не піде ні на які компроміси з долею, яка більше не „виживає”, а – живе. Незважаючи на скромність її матеріальних статків, Олена Річинська, власне, „виживала”, коли була заміжною, певним додатком до чоловіка, без права голосу та судження. Після його смерті вона змінюється навіть зовнішньо, всі оточуючі визнають, що вона має кращий вигляд, навіть помолоділа. Але причина тут внутрішня – у переродженні її як особистості. Олена позбувається комплексу кастрованості (жінка то є кастрований чоловік, тобто другорядний), позбувається чоловічої залежності, набуває права вибору, цінності власної думки.

Чоловіки з нею говорять вже інакше, шануючи в ній цю повсталу мудру жінку. Василь Лукаш не наважується відверто посвататись до Олени, довго розповідає їй речі, від яких їй стає сумно та нецікаво. У сцені діалогів Олени з чоловіками виразно проглядає її переважання над ними, її емоційна й вольова домінанта. Самі чоловіки визнають її переваги, Орест Левицький говорить про те, що вона ніколи б не була з ним щасливою, визнаючи власну невідповідність її високому гордому образу. Лейтмотив першого кохання у творі пов'язаний з образом Ореста Левицького, який закріпився у свідомості Олени як надзвичайна емоційна ілюзія недосяжного щастя. Ще у повісті „Отець Аркадій” цей лейтмотив був присутній та виринав у ті моменти, коли родинне життя Олени перебувало у стадії кризи, її жіночий розпач тягнувся до чогось прекрасного, якого так мало було у її сімейному житті. Ідеалізований образ Ореста Левицького виринає у повісті „Столівників не буде” вдвічі частіше, але вже з іншим підтекстом: своєрідний звіт-сповідь перед уявним образом померлого Аркадія перетинається

спогадами про Ореста як своєрідне випробування долі. Внутрішній конфлікт полягає у тому, що Олена намагається відповісти собі на запитання, якою б була її доля, коли б вона одружилася не з Аркадієм, а з Орестом. Маючи у серці протягом всього життя жаль за нездійсненим шлюбом із Орестом Левицьким, Олена Річинська, вже будучи зрілою жінкою, продовжує вирішувати для себе це питання, але вже не як питання вибору долі, а як суто емоційне зіставлення, шукаючи мотивацій своїй самотності.

Фактично, конфлікт у творі „Столівників не буде” є внутрішнім, емоційним. Із маргінальної особи, яка кроку боялася ступити без чоловічого дозволу та благословення, Олена dorостає до самодостаньої мудрої особистості, здатної осмислювати життя та приймати правильні рішення в ньому. Проаналізувавши власне тремтіння перед світлим образом юності – Орестом Левицьким – врешті, зустрівши його вже підстаркуватого з вудками, слухаючи його розповідь про родинне життя, про узаконену нещирість у ньому, Олена розуміє, що в молодості зробила єдино правильний вибір для себе, вийшовши заміж за Аркадія. Осмислюючи та емоційно переживаючи власний життєвий шлях, вона усвідомлює, що не припустилася помилок, вона гордо йде дорогою життя.

Врешті, Олена визнає, що основою її життя було і є материнство, ті п'ятеро дочок, яких вона народила, є її найбільшим досягненням. „А тебе, Аркадію, я ще раз обдурила. Моє покликання – не подружня постіль, а материнство. Щоб ти знав, хоч ледве чи там пригодиться тобі це знання, що жінка, маю на увазі нормальна жінка, ставши раз матір'ю, вже не може нею не бути. Навіть коли її єдина дитина померла, а вона сама не мала надії народити другу” [2; 37]. Материнство – найбільша емоція жінки. Все інше протистоїть цій емоції. Олена певна свого призначення тому, що її материнська доля склалась щасливо. Їй легко вирішувати будь-які внутрішні конфлікти, оскільки емоційно збалансована, впевнена у власному майбутньому жінка не потерпає від вагань та ситуації вибору, вона знає наперед все, що їй необхідно в житті.

Гендерний конфлікт внаслідок професійного доростання жінки постає у повісті „Кар'єра”. Несприйняття жіночої праці

повноцінно так, як чоловічої, у творі наголошено кількаразово. Тільки зміна гендерної ситуації в цілому в країні поліпшує становище героїні.

Гендерний конфлікт внаслідок інтелектуального зростання жінки представлений, наприклад, у новелі „Як мене життя розуму вчило” (1947 р.), де саме жінка Марія Криворучко вивищується над громадою своїм інтелектом, придумує, як обійти владу та проголосувати за народного депутата, навіть жертвує собою задля цього. Специфічною є сцена, де Марія приходить до чоловічої громади і починає навчати їх, яким чином можна обдурити прискіпливу владу та проголосувати за свого кандидата. Чоловіки пристають на її ідею провести агітацію по всім селах, де проходить народний кандидат із тим, щоб усі таємно проносили бюлетень № 19 замість панського бюлетеня № 1, та втілюють у життя, і нехай перемога не далась у руки, оскільки виявилися підробленими бюлетені, але інтелектуальна вищість Марії є у творі незаперечним фактом.

Гендерний конфлікт реалізується також у новелі „Любов”. Щоправда, у цій новелі конфлікт має певну відмінність, оскільки характеризується як конфлікт між жіночою ідентичністю та панівною ідеологією, у цьому разі – ідеологією німецьких окупантів за часів Другої світової війни. Поранений російський солдат переховується у вербах з великим ризиком для свого життя. Щоб надати йому необхідну допомогу, Марія та її невістка й дочка вимушені стати всупереч окупаційній владі, ризикуючи власними життями, навіть життям ще ненародженої дитини невістки Марії. Тому жінка вагається, хоче зробити все непомітно, щоб не наражати на небезпеку своїх дітей. Врешті, Вася опиняється в їхній домівці. Обов'язок матері, син якої також знаходиться на фронті, примушує Марію рятувати невідомого солдата.

Аналіз малої прози Ірини Вільде показав, що домінуючим типом гендерного конфлікту у неї є конфлікт між жіночою ідентичністю та панівною ідеологією. Особливістю цього типу конфлікту в її спадку є те, що зазвичай йдеться про конфлікт із панівною ідеологією Польщі, і ні в якому разі не з радянською. Поширеним прийомом розкриття такого типу конфлікту є утворення площини зіставлення різних типів жіночої свідомості,

або різних типів чоловічої свідомості, які обертаються навколо нагальної проблеми соціального розвитку. Ірина Вільде ніколи не відтворювала неістотні на її погляд соціальні та національні конфлікти, тож звернення до протистояння позицій, які окреслюють протилежні ідеологічні переконання, – й утворило провідний конфлікт її малої прози. Характерно, що соціальна несправедливість нею завжди пов'язувалася із маскулінним світом та домінуванням патріархальної ідеології над свідомістю жінки.

Другою особливістю конструювання конфлікту між жіночою ідентичністю та панівною ідеологією було звернення письменниці до процесу становлення жінки у суспільстві, яке роздирається суперечностями різного ґатунку. Зображення героїнь від дівчинки до зрілої жінки з усіма перипетіями їхнього життя – основна особливість розкриття гендерного конфлікту в малій прозі Ірини Вільде. У повістях „Кар'єра”, „Історія одного життя” цей принцип втілений послідовно. Авторка використовує також прийом накладання процесів жіночої самоідентифікації та жіночої соціалізації як нетотожних, а іноді й суперечливих. Наприклад, жіноча соціалізація часто виступає перепорою на шляху до жіночої самоідентифікації, породжуючи низку конфліктів локального рівня.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Вільде Ірина. Історія одного життя // Повісті та оповідання. – Львів: Каменяр, 1983. – 230 с.
  2. Вільде Ірина. Столівників не буде // Кроки часу. Оповідання, нариси. – Львів: Каменяр, 1979. – 206 с.
  3. Захарчук Ірина. Гендерна асиметрія соціалістичного реалізму: версія І. Вільде // Дивослово. – 2006. – № 6. – С. 48-53.
  4. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. – 5-е изд. – М.: Гос. учебно-педагогическое изд-во Министерства Просвещения РСФСР, 1963. – 452 с.
- Хализев В. Е. Введение в литературоведение. – М.: Высшая школа, 1999. – 383 с.

*Аліна САПРИКІНА,  
аспірант кафедри історії української літератури і  
фольклористики Донецького національного університету*

**ТРИАДА МИНУЛЕ / СУЧАСНЕ / МАЙБУТНЄ  
В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ Г. МАЗУРЕНКО**

*У статті досліджується триада „минуле / сучасне / майбутнє” в поезії Г. Мазуренко, відзначається специфіка її інтерпретації авторкою в порівнянні з іншими поетами Празької школи.*

**Ключові слова:** *триада, історіософізм, профетизм.*

Центральне місце у творчості поетів Празької школи, безперечно, посідає образ України. Предметом художнього осмислення ставало її минуле, сучасне й майбутнє. Героїчне минуле Батьківщини протиставлялося трагізму сучасності, зумовленому втратою духовного оперття через поразку в національно-визвольних змаганнях. Крім того, лірику „пражан” вирізняв феномен профетизму, що виявлявся в передбаченні майбутнього своєї Вітчизни. Осмислення долі України стає наскрізним мотивом і лірики Г. Мазуренко.

Актуальність цієї статті зумовлена тим, що триада *минуле / сучасне / майбутнє*, що складає основу історіософської концепції Г. Мазуренко, розглядалася науковцями лише спорадично (П. Роєнко, Т. Салига, С. Кузьменко та ін). Тому мета цієї статті – розкрити специфіку інтерпретації цієї триади поетесою, виявити спільне і відмінне в осмисленні цієї проблеми.

П. Роєнко наголошував на глибокому історіософському підґрунті художнього слова письменниці, що освітлює шлях до осягнення сутності буття: „Поезія Галі Мазуренко багатомовна. Це не тільки відбитка нового продоховленого етапу української вільної думки і національного розуміння світу, а й слово, що



кладає міцну основу історії і провадить до пізнань сутності буття. Така поетична творчість залишається самоцвітом у вічній мозаїці культури... Поезія Галі Мазуренко – глибоке історіософічне слово, пронизане великою мудрістю поетамислителя. Така творчість формує преміцну історію народу і людства” [4, 1181-1182].

Г. Мазуренко притаманне заглиблення в пракорені української історії та культури. Поетеса виявляє інтерес до язичницької доби, що позначилася на звичаях і віруваннях пращурів. Для того, щоб передати язичницький колорит, поетеса вдається до інтерпретації міфів і легенд.

Націєтворчим ядром у поезії Г. Мазуренко виступає „покоління Орієве” („орії”, „орачі”, „орійці”, сонцепоклонники). Орачі, за народними легендами, вважаються племенем, яке витіснило з землі гігантів, що уособлювали дикі й некеровані сили природи. У поезії „Меч Перуна” фігурує персоніфікований образ Орія, який довго не мав дітей і онуків, проте невдовзі його рід став розвиватися. Образ перунового меча набуває у творі концептуального значення. Орій, виготувавши в кузні меч Перуна, віддає його разом із плугом своєму онуку Кію. Плуг і меч стають своєрідними символами праці й захисту. Покоління Кія меча не зберегло, і він опинився на дні річки, під Дніпровими порогами. У творі привертає увагу показова деталь: меч був виготовлений Орієм у кузні, і в цьому відчутний відгук старовинної легенди про творчу співпрацю орача й коваля. Цінність такої творчої взаємодії – створення меча Бога Правди – мала б розвиватися майбутніми поколіннями. Втрата меча й пошук його онуками Кія символізує втрату слов’янами давнього дару пращурів: меча як уособлення державного зміцнення й захисту. Таким чином, наступні покоління постійно спрямовуватимуть свої сили на пошук „меча Бога Правди”. В. Просалова зауважує, що ця поезія демонструє трансформацію ритуальних праформ, архетипів, які, концентруючи в собі праоснови національного буття, відіграють важливу роль у ліриці „пражан”. Дослідниця в образі скутого меча вбачає реалізацію ритуальності алюзійного характеру. Звернення поетів

Празької школи до ритуальних праформ, на її думку, спричинене трагічним усвідомленням втрати Батьківщини, що спонукало до пошуку власних етнокультурних прапервнів для збереження історичної пам'яті, спадкоємності. У чужих етнокультурних умовах ритуальність допомагала налагодити духовний зв'язок із рідною землею.

Г. Мазуренко близька концепція „степового прокляття”, байдужості, розслабленості, пасивності слов'ян, котру відстоював Є. Маланюк, для якого витоки національного буття були детерміновані впливом „варязької сталі” й „візантійської міді”, що були витіснені еліністичною замріяністю. Якщо для Є. Маланюка варязький вплив був конструктивним і державотворчим, то його значення для Г. Мазуренко інше. На її думку, „мудрі й безжурні слов'яни” наймали варяг „на чорну роботу влади”, пристрасна хіть до якої призвела до „чорного провалля” і „злого історичного безчасся”. Деконструктивізм варягів отримує в Г. Мазуренко антропологічне пояснення: *„Були вони, варяги, в глибоких зморшках! / А рот, гляньте на рот! Твердий, жорстокий рот... / Пристрасно стиснений рот – нещастя”* [2, 155].

Поетеса, протиставляючи слов'ян і варягів, вибудовує своєрідну бінарну опозицію „Старий Заповіт – Новий Заповіт”. Художня інтерпретація авторкою Старого Заповіту зводиться до „безнадійно-важкої ноші”, яку довелося нести слов'янам. Як відомо, події, описані в Старому Заповіті, сповнені низкою кривавих протистоянь і драматичних зіткнень. Можна припустити, що авторка екстраполює відомий старозаповітний мотив страждання й поневір'яння ізраїльського народу в пошуках „землі обітованої” на долю слов'янського народу, але Г. Мазуренко намагається підкреслити своєрідний історичний парадокс – слов'яни є слухняними рабами народів-загарбників на своїй же землі. В інтерпретації поетеси слов'яни постають миролюбивою нацією, не схильною до насильства, деспотизму й експансії: *„Хай чужі племена з часів Вавилона та Кіра / Лізуть із шкіри до риз, що носять / Старорежимні насилля, деспотизм, комунізм. / Думали, мабуть, безпечно ліниві слов'яни?”* [2, 155].

Таким чином, авторка намагається підкреслити, що слов'яни є носіями як благородності, миролюбності, так і безтурботності, що споріднює її з Є. Маланюком, який розвитку останніх рис надавав геополітичного тлумачення.

Символом збереження національних, духовних і моральних чеснот для Г. Мазуренко є доба Козаччини. Такі риси запорозьких козаків, як мужність, відчайдушність і характерництво, на думку поетеси, передалися українській нації генетично: „Серед Дніпрових вод не згине характерник, / Бо характерник – наш народ” [2, 65].

Художня концепція героїзму українського народу висвітлюється через романтичну ідеалізацію найвідоміших історичних персоналій, які були вершителями долі української нації, здатними активізувати і згуртувати маси на боротьбу. Для Г. Мазуренко такими посталями є Іван Сірко, Пилип Орлик та Іван Мазепа.

Образ Івана Сірка пронизує всю творчість поетеси. У дитинстві вона відвідала могилу видатного отамана. Її художня уява також живилася народними легендами й переказами про Сірка як козака-характерника, який нібито не програв жодної битви в боротьбі з турецько-татарською ордою. В інтерпретації Г. Мазуренко Іван Сірко постає мудрим ватажком, відважним і завзятим воїном, який численність загарбників розцінює як можливість згуртування й зміцнення війська. Іван Сірко в її поезії постає безсмертним, адже історія – це втілення глибокої невмирущої ідеї, носії якої вічно живуть у душі народу.

Інша показова постать в українській історії – гетьман Пилип Орлик – привернув увагу поетеси як мудрий державотворець, котрий прагнув консолідувати роздірені українські землі. Останні роки життя гетьману довелося прожити на вигнанні. Г. Мазуренко у вірші „Орлик” намагається передати складний психологічний стан старого гетьмана саме в період його заслання. Поезія розпочинається змалюванням похмурого лондонського пейзажу – „темна Темза”, „міст”, на який приходять Орлик. Лондонський міст нагадує йому український, персонаж навіть відчуває запах смоли й риби, як на

пристанях Батьківщини. Усю поезію проймає ностальгійний настрій, невимовна туга за рідною землею. Психологічне напруження персонажа увиразнює стилістична фігура апосіопези (умовчання): „Тут стояв Орлик і думав, – розбите... / І тяжко стояти було старому” [2, 147]. У змалюванні образу Пилипа Орлика виявляється глибокий психологізм, душевна напруга, зумовлені розлукою з рідною землею. На імпліцитному рівні цього поетичного твору прочитується підсвідоме ототожнення авторки з ліричним героєм.

Якщо звернення Г.Мазуренко до історичного минулого відзначається пошуком паростків національного державотворення, возвеличуванням героїзму й характерництва української нації в складному процесі самоідентифікації, то змалювання сучасності набуває загострено-трагічного ракурсу зображення. Суспільні катаклізми, драматична поразка в національно-визвольних змаганнях яскраво й панорамно відбилися в ліриці Г. Мазуренко. В естетичній оцінці поетесою сучасності превалує смілива рефлексія, небажання підкорюватися обставинам, волюнтаризм: „*Пристрасно стиснений ріт. / Дотик недобрий до рук. / Тільки б дійти до воріт. / Тільки б не зрадити мук / Хоч і зломитись мені, / Не перенісиш борні, / Хоч і загинуть мені – / Все-таки, все-таки ні!*” [2, 49].

Картини жорстокого кровопролиття, безжального нищення духовних цінностей змальовуються в ліриці Г. Мазуренко як празького, так і лондонського періодів, оскільки письменниця була свідком численних суспільних катаклізмів – двох світових війн, революції та громадянської війни. У збірці „Стежка” (1939) посилюється болісне усвідомлення авторкою трагізму винищення безвинних людей, змальовуються страшні картини братовбивства. Г. Мазуренко як носія християнської світоглядної концепції непокоїть шалений наступ жорстокості, у вирі якого в людині нівелюється іманентна ознака – людяність, руйнується духовна спорідненість: „*Тепла так мало. Так горить завзяттям / Братоубивчий стиснений кулак*” [2, 63]. Страшні відлуння

національно-визвольної війни ще довго озиватимуться в її ліриці: „Туманом стягаються по горбах, горбочках / Спомини про розстріляних тифозних в обозах, / Порубаних старшин у гробах – поточках, / Де Різдвяним снігом запорошило лози...” [2, 162].

У поезії „Город”, що має епіграф „В понурих розколинах пекла”, яким підкреслюється трагізм і навіть апокаліптизм становища, домінує трагічний пафос, зумовлений утратою віри у відродження рідної землі й перемогу державотворчих сил: „В куточку на базарі / За щось убито дідуся старого. / В м'яснім ряді, там, де були телята, / Спокійно висне, ніби довга лялька / ... Ой, мамо, бачиш, там далеко коні? / Вони не вернуться до нас уже ніколи!” / Нові володарі. Нові льохи розбиті. / Вино в цеберці носить десь хлопчина. / Хліб-сіль на рушниках господарям новітнім. / Там вишито: "Не той бо козачина, / Що поборов, а (розумій, як хочеш), А той, що викрутиться". От так штука!” [2, 75]. Сенс останнього вислову можна розтлумачити як уміння вийти зі скрутної ситуації не лише за допомогою хоробрості й відваги, а й хитрості, пристосуванства. Вислів „Не той козак, хто поборов, а той козак, хто „вивернеться” згодом стане лейтмотивом її однойменної автобіографічної повісті.

Революції, війни та інші суспільні катаклізми, на думку письменниці, є хаотичними стихіями, які не мають своїх облич. Великі перевороти несуть лише згубний вплив, убивають у людині Людину. Революція в уявленні поетеси постає своєрідним ідолом, який постійно вимагає жертв, щоб ними насититися: „У нас живих закопували в землю, / І люди коло губернаторського саду / Боялись йти, коли ставало темно. / Там чули крик... не знати, чи то правда. / Це революції ми мусіли прощати. / Раніше віддавали себе в жертву. / А там забракло жертв. Їх стали брати. / Хіба не все одно? І ці і ті вже мертві, / І мученицькі в цих і тих вінці / В безодні темній, де зійшлись кінці” [2, 104]. Заручники й мученики революції приречені нести тернові вінці, що уособлюють їхні тяжкі муки й страждання. Поразка в національно-визвольній боротьбі,

перемога й зміцнення тоталітарної системи внесли в суспільство, на думку письменниці, лише хворобу. Революційні гасла нічого не змінили, залишившись порожніми: „*І всього в нас повно, й порядку немає! / Раніш – всі мовчать і нікого не чути, / Тепер – всі кричать і нікого не чути!*” [2, 167].

Явища паніки, неспокою й дисгармонії, що були спричинені суспільними струсами, Другою світовою війною, увесь трагізм становища жінки-емігрантки, яка, втративши рідну землю, змушена страждати й поневірятися світом разом із дітьми, відбилися в поемі „Пекельне коло”, що увійшла до збірки „Північ на вулиці” (1980). Солідний проміжок часу дозволив із відстані подивитися на пережите й по-новому оцінити його. Назва поеми символізує нелюдські страждання, які змушена долати людина. Епіграфом до поеми стали слова з твору Юрія Клена: „*Людей в ті нетрі гнали, мов товар. / Коли ж вони вмирали так, як мухи, / На шар мерців новий ложився шар*” [2, 175], які підкреслюють тягар нелюдських мук безневинно замордованих і знищених війною, а також безперервність нищення людства. Поема „Пекельне коло” акумулювала в собі цілий спектр наболілих відчуттів, які вилилися в цілісне словесне полотно. Авторка зазначає, що її „*поема писана із точки погляду / Жіночого, вузького і без політики*” [2, 176]. Крізь призму такого „жіночого” погляду розкривається картина руйнування мрій і сподівань, трагічне усвідомлення втрати Батьківщини: „*Коли розтанув юний романтизм у віночку, / Де вплелися троянди і терен, / Я бачила, моя Вкараїна самотійна не поверне!*” [2, 176].

Події, пережиті у воєнні роки, постають у поемі в сновидному, напівфантастичному ракурсі – уві сні героїню переслідує страшний дракон, що повторює: „О, ні! Іще тебе я не заб’ю!”. Образ дракона асоціюється із „звіриною пасткою” фашизму, а також із радянськими воїнами-„визволителями”, зустріч з якими могла б обернутися для героїні смертю, через що вона разом із дітьми змушена була тікати до Лондона.

У творі розкривається розуміння авторкою абсурдності світу, трагічного карнавалу: „*Тавром на совісті, фальшивим*

*голосом / Бог шельму мітить, як низьку натуру, / І погань  
назбирається під муром / Храму, де жили святі... / І оборотнем  
видається друг, / І душать думи-зайди, / Як кашель, спокою не  
знайдуть. / А кажуть, бруд у грубої натури / Очищує  
література!*" [2, 175-176]. Г. Мазуренко прагне передати трагічну картину знецінення людини, роздвоєння особистості, страх перед небувалим розмахом жорстокості й насильства. Сама лірична героїня знаходиться в межовій ситуації – між життям і смертю, її опановує панічний страх за долю рідних дітей і людства загалом, її внутрішній стан постійно сповнений напруги. У творі осмислюється думка про роль свідомого й підсвідомого в людині, згідно з якою свідоме змушує людину протистояти зовнішнім чинникам, а підсвідоме штовхає на самогубство.

Наскрізною деталлю поеми є образ ікони Божої, що ніби не реагує на події. На думку героїні, вищі сили не можуть збагнути абсурдності подій: *„А Світлий Образ все мовчить, мовчить / За свічкою в куті, й на чудо падають / Страшні фальшиві міні... / І все здається, Божий світ людей не розуміє”* [2, 181]. Цим підкреслюється атмосфера приреченості, беззахисності.

Таким чином, формується власна оцінка авторкою пережитих перипетій: суспільні зіткнення збільшили й примножили жорстокість, помсту, насилля, призвели до роздвоєння особистості, посіявши хаос і безлад. Поетеса стурбована збереженням у людині християнських чеснот: благородності, доброти, співпереживання, які, на її думку, врятовують світ від руйнації. Прогностичні візії авторки спрямовані здебільшого на передбачення долі рідного народу. Проблема існування нації й людини в майбутньому була однією з провідних у творчості поетів Празької школи. Духовний феномен профетизму притаманний ліриці Є. Маланюка, Ю. Липи, О. Ольжича, О. Теліги та ін.

П. Роєнко зазначив, що в творах Г. Мазуренко відчувається присутність націєтворчої зброї поета-пророка, який у силу драматичних суспільних обставин бере на себе

відповідальність за творення нації та її історії: „Коли починаємо розуміти сутність нашої історії, культури і духовости, усвідомляємо собі, хто є її творцями і оборонцями. Адже відомо, що наймогутнішою зброєю тут володіють поети-пророки, письменники-мислителі. Вони творили суть історії – ідею та ідеологію. Ідею, що пробуджує зі сну, палає огнем у серцях народу, веде до боротьби, освячується кров’ю героїв, перемагає і тріумфує” [4, 1182]. У поезії Г. Мазуренко профетичні мотиви знайшли органічне виявлення, адже в самій основі профетизму лежить інтуїтивний, ірраціональний, трансцендентний творчий початок, що превалював у її ліриці. Явище художнього профетизму є своєрідним синтезом естетичного й релігійного досвідів. К.Г. Юнг наголошував на тому, що сфера людського несвідомого складається не лише з минулого, а й з майбутнього, що перебуває в ембріональному стані. У творчості митця як втіленні несвідомого можуть зникати одні архетипи й народжуватися інші, що набувають символічної форми. Профетизм Г. Мазуренко має здебільшого загальнолюдський і загальнонаціональний характер, тобто її проспекції більше спрямовані на долю людини й нації загалом, ніж на передбачення власної долі.

Празький період творчості поетеси позначений песимістичними пророкуваннями майбутніх подій, кривавих лихоліть, суспільних катастроф. Авторка передбачає, що війна і породжувані нею насильство й руйнація знівельують у суспільстві елементарне почуття людяності, співпереживання. Усвідомлення розкладу суспільства зумовлене болісною втратою рідної землі й „мертвою” байдужістю чужини. В одному з віршів лірична героїня, звертаючись до дітей чужинців, висловлює свої побоювання і невтішні передбачення: „*Ви любите людей, веселі, ніжні, / А я боюсь, я так боюсь за вас! / Бо скоро згасне саме слово „Ближній”, / Надійде темний і жорстокий час*” [2, 80].

Жорстока і „хижа, як вовчиця”, доба виправдає сумні пророкування письменниці, яка сама піддається численним випробуванням і поневірянням. Аналізуючи профетичні мотиви



в ліриці Г. Мазуренко, доречно простежити алюзійний зв'язок із біблійними старозаповітними пророцтвами, де йдеться про братовбивство, взаємну ненависть, безвідповідальність. У вірші „Пора прокидатись, пора!” відчутний перегук із євангельським епізодом покарання Ісуса Христа й потрійне зречення від нього учня Петра. Г. Мазуренко екстраполює цей євангельський мотив на сучасні події, сповнені відчаю, скорботи й страждань. Перегук із біблійним епізодом увиразнює драматизм і трагізм становища людини, яка опинилася на чужині: *„Пора прокидатись, пора! / Для щастя душа не готова! / Червоні рубці від хреста / Закрило краплинами крові. / І знай, що найближчий твій друг / І він відречеться й покине! / І тільки мудріша від мух / Бринітиме муха осіння”* [2, 94].

У лондонський період творчості Г. Мазуренко актуалізується мотив прокування відповідальності й покарання катів рідного народу. Це зближує поетеса з Є. Маланюком, котрий також передбачав наближення фатального моменту для кривдників Батьківщини. У поезії „Угору шлях вузький, гостріше бритви!” Г. Мазуренко пророкує падіння Москви, як Візантії й Риму. На її думку, Москва паде не за ідеї, а за „невірність їм”, „за підтасовку фактів – не молитву!” [2, 182]. Поетеса передбачає падіння Росії від рук її ж дітей: *„За підтасовку карт, а не в час битви, / Ні, не в бою, а просто так, за кров / Батьків, дідів осудять власні їх підлітки. / За кров невинну, за брехню промов, / За Україну, Чехію, За Крим і кріпко / осудять за шахрайство...”* [2, 182]. Поезію завершує заклик до читання твору Т. Шевченка „І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє”, що сприятиме збереженню історичної пам'яті, усвідомленню своєї національної приналежності.

Розуміння циклічності часу, фатального повторення історії спонукає Г. Мазуренко до передбачення боротьби майбутніх молодих поколінь за втрачену землю й відстоювання національної ідентичності: *„Коли відквітнуть наші мрії / Та й з вітром відлетять осіннім, / Надійдуть інші покоління, / Ті довгожданні, молодії, / І ми боролися й шукали, / Та від ідеї до*

*ідеї / По двадцять роковин минало, / Щоб не лишить нічого з неї” [2, 106]. Авторка пророкує напружену боротьбу прийдешніх поколінь, у процесі якої неможливо оминати розчарування, загибелі й смерті. Покоління змінюватимуть одне одного, але повторюватиметься та ж сама схема: „І двадцять років ляжуть сіро / На правду їх страшною тінню. / І стане істина – брехнею. / Вогонь їх – чадом. Смерть – зорею” [2, 106].*

Отже, в тріаді поетеси „минуле / сучасне / майбутнє” виокреслюються своєрідні бінарні опозиції: *героїчне минуле / трагічне сучасне, героїчне минуле / трагічне майбутнє*. Трагічна доля нації зумовлена, на її думку, втратою історичної тяглості, християнських чеснот, тому плекання благородності, доброти, щирості стають для письменниці не лише провідними моральними імперативами, а й визначальними загальнолюдськими й націєствердними чинниками: „*Україні треба світлі творчі сили. / Не руйнування, – праця сильних рук*” [2, 64]. Отже, письменниця береже сподівання на креативність прийдешніх поколінь, їх об'єднання і згуртованість.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Кузьменко С. Повернена із забуття // Березіль. – 2003. – № 7-8. – С. 187-191.
2. Мазуренко Г. Вибране. – К.: Видавництво ім. Олени Теліги, 2002. – 248 с.
3. Мазуренко Г. Скит поетів. – Лондон: Українська видавнича Спілка в Лондоні, 1971. – 128 с.
4. Роєнко П. Історіософічне слово поета // Визвольний шлях. – 1970. – Кн. 10. – С. 1181-1182.
5. Салига Т.Ю. Високе світло: Літературно-критичні студії. – Львів: Каменярь; Мюнхен: УВУ, 1994. – 270 с.
6. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. Пер. с англ. – К., 1996. – 384 с.
7. Юнг К.Г. Жизнь после смерти // Матрица безумия / К.Г.Юнг, М.Фуко. – М.: Алгоритм, Эксмо, 2006. – С. 121-137.
8. Юнг К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Матрица безумия / К.Г. Юнг, М.Фуко. – М.: Алгоритм, Эксмо, 2006. – С. 75-111.

**Ганна СТЕПАНОВА,**

*аспірант кафедри історії української літератури і  
фольклористики Донецького національного університету*

## **ПУБЛІЦИСТИЧНА СПАДЩИНА ОЛЕСЯ ДОСВІТНЬОГО**

*Стаття є спробою критичного розгляду публіцистичної спадщини О.Досвітнього, яка на сьогодні маловивчена. Акцентуючи важливість дослідження публіцистики письменника для простеження витоків його художньої творчості, авторка приділяє значну увагу соціально-політичній і культурній проблематиці його статей, їх жанровій специфіці, класифікуючи їх відповідно на кілька груп та підгруп, а також засобам побудови діалогу із читачем, полемічним і стилістичним прийомам. Окремо розглядається питання участі О.Досвітнього в літературній дискусії 1925–1928 рр.*

**Ключові слова:** *публіцистика, діалогічна побудова, соціологічна критика, літературна дискусія, мотив, аргумент.*

Серед персоналій бурхливого літературного життя 20 – 30-х років ХХ століття чимало є ще таких, чия творчість досі лишається недослідженою чи то за браком часу, чи уваги. Сюди, напевне, можна віднести Олеся Досвітнього. Відома постать 20-30-х років, один із „трьох мушкетерів” (М.Хвильовий, М.Яловий, О.Досвітній – за визначенням В.Коряка [21]), він був у центрі всіх найбільших подій тодішнього мистецького життя. Але ще до того, як цілком поринути у творчість, письменник зробив чимало для становлення української радянської журналістики – як видавець, редактор і, власне, автор численних статей найрізноманітнішої тематики. Навіть найсуворіші критики визнавали його беззаперечний публіцистичний хист. Саме від публіцистики О.Досвітній прийшов до літератури. Тому розгляд його публікацій видається доцільним і навіть необхідним для визначення значення письменника в

літературному і, ширше, історичному контексті доби, а також для створення цілісної й адекватної концепції його творчості.

Попри усе викладене, питання досі лишається маловивченим: стосовно різноманітних газетних виступів О.Досвітнього переважна більшість дослідників обмежується тільки констатацією факту існування. Більш-менш детальний розгляд знаходимо хіба що у Василя Шевчука [25]. Його дослідження тим корисніше для нас, що в ньому міститься аналіз статей, які на сьогодні малодоступні, оскільки збереглися лише у приватних архівах і рукописах, причому цей аналіз супроводжується докладним цитуванням. Тому вважаємо доречним врахувати працю В.Шевчука в тих випадках, коли відчувається брак першоджерельного матеріалу.

А з останнім справді проблема – найбільше знаходимо публікацій після 1919 р. Щодо попереднього періоду, то тут мусимо вдовольнитися згадками у вторинних джерелах. Зокрема, у Г.Костюка [22] знаходимо перелік видань, куди дописував О.Досвітній, перебуваючи в Америці („Свобода”, „Український голос”, „Народна воля”, „Америка”, „Робітник”), а також побіжні згадки про дві статті 1917 року, опубліковані у „Свободі”. Крім того, В.Шевчук у статті „Один з народжених бурєю” [24] коротко зупиняється на цьому періоді публіцистичної роботи О.Досвітнього, подаючи кілька цитат. Але цієї інформації, очевидно, замало, щоб накреслити якісь закономірності чи зробити загальні висновки. Отож цілком виправданою видається спроба зосередитися передусім на „радянському” періоді діяльності Досвітнього-публіциста. Крім того, враховуючи маловідомість досліджуваного матеріалу, вважаємо за доречне супроводжувати виклад достатньо розлогим цитуванням.

Тематика статей О.Досвітнього найрізноманітніша, тому задля зручності подальшого розгляду необхідно ввести певний проблемно-тематичний поділ. Серед усього розмаїття публіцистичних виступів письменника, розміщених у виданнях різного спрямування, знаходимо два яскраво виражених типи. Це, по-перше, найбільша за обсягом група статей соціально-політичного, нерідко – агітаційного характеру. По-друге, це

статті, які тією чи іншою мірою стосуються проблем мистецтва, літератури та організації літературного процесу. Серед цих останніх слід окремо виділити ті праці, що безпосередньо причетні до літературної дискусії 1925–1928 років.

Публіцистика першої групи хронологічно здебільшого припадає на 1919–1920 роки, а за жанровими різновидами і тематикою відзначається найбільшою строкатістю. Це і не дивно, адже саме в цей час О.Досвітній активно працює над організацією української преси, виступає у газеті „Галицький комуніст” із низкою публікацій.

У цей же період (1919–1920 рр.) з’являється і кілька політичних брошур – спочатку у видавництві Компартії Східної Галичини та Буковини, а згодом – у пересувному видавництві агітпоїзда „Більшовик”. Усі вони мають агітаційно-роз’яснювальний характер, покликані пояснити простому народові програму розвитку майбутнього радянського суспільства. Звідси – і проста, доступна мова, й емоційний виклад із використанням різноманітних риторичних фігур, і форма уявного діалогу з читачем тощо. Одним словом, уся стилістика підпорядкована поставленій меті: переконати.

Одну з перших своїх брошур – „Трудящий нарід і комунізм” [16] (1919 р.) – О.Досвітній починає розділом із такою ж назвою. Логіка викладу в творі простежується цілком виразно: від спростування „ворожих наклепів”, детальний перелік яких подається на розгляд читача, автор переходить до зустрічних звинувачень, далі – до змалювання щасливого суспільства майбутнього і заклику до боротьби за нього. Цій логіці підпорядкована і композиційна побудова твору. Брошуру поділено на коротенькі підрозділи, назва яких є водночас формулюванням основної проблеми, про яку йдеться далі: „Як жив працюючий нарід”, „Як комуністи (чи більшовики) хочуть впорядкувати життя”, „Бідний нарід – ніколи не міг добитись тої науки”, „Економічне життя”, „Хліборобство” тощо. Самі розділи побудовано у формі коротких запитань і розлогіх відповідей, таким чином відбувається імітація діалогу з читачем, причому діалогу полемічного, емоційно насиченого, який

місцями виходить далеко за межі логічної аргументації і наближається до художнього роздуму.

От як, наприклад, Досвітній описує стан робітника у розділі „Як жив працюючий нарід”: „Все, все лишається на його власній турботі, бо до того не має діла ні банкіру, ні спекулянту товарами, ні попу, ні уряднику буржуазної держави – нікому.

Маєш гроші житимеш, не маєш – згинеш. Маєш гроші вчитимешся і дітей пішлеш у місто – не маєш – залишишся як вовк у лісі” [16, с. 5].

Подальший матеріал організовано за принципом протиставлення: „як було” – „як буде”: *„На місце старого трухлявого мусить бути збудовано нове велитне трудове порядкування, яке б обхопило всі сторони життя кожної працюючої людини і підняло її до вищого розвою й забезпечености”* [16, с. 6]. В результаті такого антитетичного викладу твориться картина нового суспільства, що поєднує в собі комуністичні ідеї й агітаційні гасла з власними, дещо наївно-утопічними уявленнями автора. Причому, якщо виклад політичних та економічних питань відбувається за усталеною схемою, ніби „з чужого голосу”, і більше нагадує довільне цитування „класиків” марксизму-ленінізму, то проблеми освіти, науки, як видно, значно ближчі О.Досвітньому – про них він говорить розгорнуто, натхненно і переконливо: „Наука, яка так прекрасна і багата в собі, яка відкриває очі на світ темному народу, яка дає багатства всякого знання, знання всього світу, <...>, вона до тепер для сучасного селянина і робітника була тільки загадкою. <...>. Школа так була мізерно поставлена, що не тільки з середніх, а і з вищих шкіл – університетів та інститутів виходили інженери, які не знали з якого боку стати біля машини; виходили лікарі, які були цілковитими йолопами до лікарської справи, бо не знали навіть, як підступити до хворого. Виходили адвокати – які тільки й знали, що обдирали бідний нарід в судівництві. <...>.

Школа має бути така, щоби діти та юнацтво без яких-би то не було турбот з боку родичів могли дістати всяку науку і виходити навіть з низчих та середніх шкіл вже такими, які б знали якусь любу їм частину знання: – чи агрономію, чи техніку,

чи майстерство яке, що разом з загальними науками, які дістане в школі юнацтво, дасть відразу ставати в громаду, не як писарчуку та читачеві псалтиря, а як людині певного теоретичного і практичного досвідченого знання. <...>.

Вся наука, освіта повинна провадитись рідною мовою кожної національності, бо це є найвисший імпульс досягнення розвою кожної особи одної або другої нації” [16, с. 7 – 8].

Від проблем освіти О.Досвітній переходить до промисловості, хліборобства, земельних комун, адміністративного устрою тощо, і повертається, зрештою, до того, з чого почав – до „ворогів працюючих”, підводячи за допомогою такої циклічної побудови читача до основної пропагандистської мети своєї брошури, формулюванням якої він власне і завершує виклад: „Тепер розбириись, товаришу – в чий табор ти підеш: чи комуністичний чи контр-революційний?” [16, с. 16].

Василь Шевчук згадує у своєму дослідженні ще одну брошуру – „Сучасний момент і завдання галицького та буковинського селянства і робітництва”, – яка вийшла у 1919 р. і була передрукована у 1920-му під назвою „Завдання галицького та буковинського селянства і робітництва” (Видавництво Краєвого Комітету Комуністичної партії (більшовиків Східної Галичини та Буковини). На жаль, нам не пощастило знайти це видання, але з відомостей, які подає нам згаданий дослідник, можна припустити, що за проблематикою та стилем викладу вона значною мірою подібна до попередньої.

Окрім згаданих двох брошур, відомі на сьогодні ще дві, видані агітпоїздом „Більшовик” у 1920 році („Да здравствует II конгресс III Коммунистического Интернационала!” і „Що треба знати біднякові і незаможньому”). Брошура „Що треба знати біднякові і незаможньому” (автори О.Досвітній та В.Затонський), яка вийшла на ст. Синельникове 3 липня 1920 р.) [18] – складається з трьох частин. Перша належить В.Затонському і нас мало цікавить, під двома іншими частинами, кожна з яких становить самостійне ціле, стоїть підпис О.Досвітнього. Як і попередні видання, це розраховане на масового читача, що передусім і зумовлює домінування

розмовних елементів – від неправильних граматичних форм (які, втім, можна було б пояснити і поганою якістю тодішньої видавничої роботи) до широкого використання русизмів, жаргонізмів, брутальних епітетів („наволоч”, „гниль”, „прихвостні”, „сволота” тощо). Звертає на себе увагу також насиченість публіцистичних текстів Досвітнього взагалі і цієї брошури зокрема типово радянською лексикою, навіть певними ідеологічними штампами: „Ще й зараз частина незаможного й бідного селянства де інде настроєна проти Радянської влади. Чому це так? виникає питання. О тут багато причин є.

Звичайно, головна причина, що селянство підбурюється проти своєї влади куркулями, багатіями, різними прихвостнями царів, петлюрів, що зараз приписалися до влади десь по залізницях, в кооперативах, писарями або просто спекулянтами” [18, с. 11].

Для розкриття основної теми брошури – труднощів у становленні самоврядування на селі – О.Досвітній вже звично звертається до форми умовного діалогу з адресатом (читачем чи слухачем), причому діалогізації тексту особливо сприяє система назв підрозділів, що становлять собою ніби окремих текст: „Хто цьому винен?” – „Трудно за всіма приглянути” – „Хто сидить в Радах?” – „Працюючі повинні будувати самі Радянську владу” – „Тоді ми добре заживем”. У межах же самих підрозділів автор користується попередньо вже випробуваною формою питань-відповідей: „На місцях влада мусить бути в руках незаможних і бідняків. А чи так воно? <...>. Хто, як не селяне винні, що у них сидить сволота, яка сама порочить владу й другим таким-же допомагає. <...>. Вони повинні згуртуватися міцно в комітети незаможних, вигнати з Рад всяку куркульню й ворогів Радянської влади. Повинні вибрати туди своїх і пильно стежити за тим, щоби де не порочили Радянської влади” [18, с. 15].

Хоча О.Досвітній у своїх політичних брошурах і йде нібито за стандартною схемою, використовуючи подібні стилістичні засоби, однак „Що треба знати біднякові і незаможньому” відзначається значно більшою лаконічністю й сконцентрованою інформацією. Від довгих періодів він переходить до коротеньких насичених абзаців, а настанова на



порозуміння змінюється відвертим тиском, наказовістю – ключовими стають слова на зразок „треба”, „повинен”, „мушиш”: „Всюди на місцях селянство мусить взятися само до роботи”, „всі працюючі повинні будувати нове трудове життя Радянської Республіки”, „всі повинні допомагати менш свідомим і вчитися за роботою у більш практичних, вже розуміючих справу де й що та як зробити” [18, с. 16-17].

Окремо слід зупинитися на останній частині брошури, що має назву „Як позбавитися нужди незаможньому та біднякові?” і не є продовженням попереднього тексту, а, як уже згадувалося, становить самостійну цілість. Найменша за обсягом, вона, водночас, найоригінальніша за формою. Починається вона дуже своєрідним ритмізованим зачином:

„Жаліється біднота, що зле живеться на селі. Біда та й годі.

Радянська влада, своя влада працюючих, а все-таки як бідували, так і зараз не краще.

Ну, що ж, що землі досить? Та що толку з того бідноті, коли нічим її обробити.

Нема ні плуга, ні борони, не тільки коня, а навіть воза немає. А що без них наробиш? Та й насіння добути трудно” [18, с. 19].

Імперативна тональність попередньої частини змінилася довірливою розмовою „людини з народу” зі своїми слухачами. Звідси й навмисне спрощений виклад, і наївна, поверхова аргументація, більше емоційна, ніж логічна: ”Бо й справді – чому незаможний бідує, а багатій пересищений?

Ясно, як божий день!

У незаможного нема нічого, а у багатія надто багато” [18, с. 21].

Неважко простежити вже на цих прикладах, як змінює авторські маски Досвітній-публіцист: то він „мудрий наставник”, „просвітитель”, що із певною зверхністю пояснює „нерозумним” селянам їх права і обов’язки; то – палкий борець, революціонер, який закликає до нищення ворогів, то інтелігент, що переймається станом науки та освіти; то агітатор, представник нової влади; а то – „голос з народу”, „свій”, що

переконає „своїх” же. Така гра з авторським „я” не випадкова, адже „позиція автора” становить „центр естетичної і лінгвістичної системи публіцистичного тексту, його фундаментальну категорію. Її ознакою є соціально-оцінювальне відношення до фактів, явищ, подій” [19, с. 25], що виявляється в усіх лінгвістичних, стилістичних, структурних і змістових елементах тексту.

У своїх публіцистичних перевтіленнях О. Досвітній інколи впритул підходить до художньої прози. Цікавим прикладом такого наближення може бути стаття, чи скоріше – коротенький нарис „За пшеничкою” (Хліб і залізо. – 1920. – №5 – 24 черв.; усі цитати за зб. „Вся влада Радам!” [9]). В ньому активно експлуатується притчова стилістика. Маємо чітке композиційне розмежування на дві частини. Перша – сюжетна – розповідає про наступ на українських селян польсько-шляхетських і врангелівських військ, автор при цьому широко використовує засоби метонімії та антропоморфізму. Лаконічна друга частина, написана у вже звичній для Досвітнього-публіциста формі діалогованого заклику, містить своєрідну „мораль”:

„Що, – ясно, хліборобе?

Отже, не забувай, що на фронті йде зараз страшна боротьба за твою землю, волю. Не сиди смирно. Йди зараз же в ряди червоних військ, щоби розправитись назавжди з твоїми напасниками – генералами та шляхтою” [9, с. 131].

Маючи на меті переконати, заігувати, О. Досвітній нібито запрошує читача до діалогу, хоча насправді жодного діалогу відбутися не може саме через цю агітаційну настанову, оскільки існування „іншого” голосу, альтернативної думки в подібному тексті принципово неможливе. З цього погляду значно вдалішою видається пропозиція на зразок: „Поміркуй і виріши, з ким ти”, – (як це ми бачимо у брошурі „Трудячий нарід і комунізм” або в статті „За пшеничкою”), тому що вона створює хоча б ілюзію вибору, аніж відверті, неприховані заклики, підкріплені імперативом „мусиш”. Адже „тільки тоді досягається психологічна готовність читача прийняти авторську концепцію, коли вона вже не здається йому насадженою ззовні, а відчувається як власна, вироблена на основі пізнаних фактів і

власного життєвого досвіду” [19, с. 87]. Оскільки ж відверта, сказати б навіть – войовнича, політична настанова аж ніяк не дозволяє приховати елементів зовнішнього тиску, О.Досвітній звертається до прийомів т. зв. „псевдопубліцистики”, яка по суті є маніпуляцією, психологічною обробкою читача на догоду вимогам пануючої ідеології (див. [19]). При цьому використовується те, що Ю.Ковалів у своєму аналізі літературної дискусії 1925–1928 років назвав „неприпустимими аргументами” [20, с. 6 ], зокрема – апеляція до почуття („аргумент до публіки”); створення спокусливих картин щасливого майбутнього („аргумент до мас”), активне введення цитат з авторитетних джерел („аргумент до несміливості”), навішування ярликів та лайливих епітетів на „ворогів” („аргумент до особистості”) (див. [20, с. 6-8]). Звичайно, у політичних агітках О.Досвітнього все це вживається поки що далеко не так брутално, як, наприклад, у пізнішій літературній дискусії, причому коректна аргументація все ж таки переважає, але сам факт слід відзначити, оскільки він для радянської політичної (і не лише) публіцистики показовий.

У подальшому О.Досвітній відходить від політичних агіток, звертаючись до більш інформативного висвітлення соціально-політичної ситуації, зокрема практикує жанр репортажу. При цьому не можна виділити якогось певного тематичного кола зацікавлень – здається, що О.Досвітній береться за будь-який матеріал, аби він відповідав потребі часу. То він виступає у рубриці „Життя на місцях”, ретельно занотовуючи усі здобутки й проблеми („Катеринославщина: Життя на місцях”, 1922 р. [10]). А то розповідає про український робітничий рух у Канаді, спротив йому з боку влади („Як живуть і боряться українські робітничі маси в Канаді”, 1923 р. [17]). У великій статті-спогадах „3 кулеметом і книжкою” (1924 р.) О.Досвітній подає розгорнуту картину діяльності агітпоїзду „Більшовик”, розповідає про труднощі, що їх зустріли на своєму шляху заходи з організації поїзду, про його завдання і роботу: „Редакція працювала день і ніч. Одночасно з цим складу потягу вдавалося уривати годину чи в день, чи вночі на військові вправи. Кожна мить була в небезпеці <...>. Крім

виконання своєї роботи літературний потяг організує газети на місцях” [8].

Згадана стаття відрізняється від усього попередньо розглянутого матеріалу передусім своєю щирістю, справді особистою, інтимною тональністю на тлі бадьоро-героїчного пафосу. За стилем її цілком можливо порівняти з іншими спогадами О.Досвітнього „Без початку” (див. [3]), хоча в останніх значно менше репортажності й більше художності. Натомість, „З кулеметом і книжкою”, попри часову відстань між подією і читачем, для якого про неї пишуть, все ж справляє подекуди враження безпосередньої розповіді з місця подій (а це суто репортажна риса), яке підсилюється ще й раптовим переходом із граматичного минулого часу на теперішній. Ця схильність до поєднання малопоєднуваного (як от гостросучасного жанру і жанру, зверненого у минуле) зберігається у О.Досвітнього й надалі, перейшовши в художню творчість і зумовивши досить еkleктичну композицію його романів.

Завершуючи розмову про соціально-політичну публіцистику О.Досвітнього, хотілося б ще зупинитися на тих спільних мотивах, які так чи інакше зустрічаються практично в усіх його статтях і значною мірою переходять зрештою до художніх творів. Революційна боротьба, труднощі становлення радянської влади, нищення „ворогів”, побудова „нового життя”, відродження освіти, науки, мистецтва і перешкоди на цьому шляху – всі ці мотиви не виникли з нічого, їх диктувала автору, як і його сучасникам, дійсність. Питання було лише в інтерпретації цього матеріалу: чи то прямолінійно-публіцистичній (як у статтях і політичних брошурах), чи то прихованій за художніми образами.

Звертаючись тепер до другої групи публіцистичних творів письменника – тих, що стосуються літературно-мистецьких проблем або проблем організації літературного життя, – слід насамперед розмежувати в ній дві підгрупи. Перша має перехідний характер від публіцистики соціального спрямування до власне літературно-мистецької. Сюди можна віднести дописи про літературно-мистецьке життя, видавничу справу,

організаційні проблеми тощо. Написані вони, як правило, легко, з гумором, влучними зауваженнями й прикладами, що інколи дозволяє навіть говорити про використання письменником жанру газетного фейлетону.

Такими є кілька статей „Культурно-побутові” скалки” (1925–1926) [1-2] (підписана псевдонімом Д-Неоро), які сам О.Досвітній визначив як „нотатки”. У серії іронічних замальовок-розділів, що складають структуру „нотатків” („Поети”, „Мова”, „Історія”, „Родинне”, „Журнал” тощо), автору вдається поєднати розгляд нових видань, роздуми про роль жінки й родини в суспільстві, влучні зауваження щодо літературного життя і ще багато актуальних проблем свого часу. От як, наприклад, О.Досвітній коментує „мовне питання”:

„Коли поспитали одного письменника:

Чому у вас плутана мова? – він відповів:

– Не забувайте: я не лише письменник, а й порядний урядовець.

– А яке ж це має відношення до запити?

А те, каже, що по своїй посаді, я маю щоденно восьмигодинні розумові і розмовні вправи по-руськомому... як може після цього у „мене вироблятися чистота мови й краса слова?” [1, № 3, с. 3].

Не менш цікаво подає автор відомості про роботу українських письменників станом на 1926 рік, починаючи відповідний підрозділ („Відомості”) іронічним зауваженням: „Відділ Мистецтва газети „Вісті” мабуть певний того, що українське суспільство мало цікавиться українськими письменницькими справами. Тому він ніколи не містить у себе відомості про українських (навіть пролетарських) письменників. Однак там регулярно зустрічаємо подробиці про письменників Росії” [1, № 3, с. 3]. Далі він напівсерйозно-напівгумористично розповідає про письменницьке життя, не оминаючи і власної особи: „Досвітній мудрує над якоюсь проблемою свого роману і за браком літератури тут, ніби, хоче їхати десь до Гаваїв” [1, № 3, с. 3].

Однак і цілком серйозного тону О.Досвітній не полишає. Так, це протягом 1922 – 1924 рр. (час, коли О.Досвітній керував

Катеринославським філіалом Всеукраїнського державного видавництва) у „Вістях ВУЦВК” друкується ціла низка нотаток, де підіймаються проблеми української книжки („Всевидав чи „ГІУ” [5], „Видавнича справа: (Перші підсумки)” [4], „Ну і що ж з книжковою палатою” [13], „Книжка і кооперація” [11], „Книжка й ринок” [12]). Основні питання, що їх піднімає тут автор, свідчать про його неабияку стурбованість станом видавничої справи в Україні. Відсутність необхідних коштів, умов, кадрів, будь-якого впорядкування і системи у виданні; відсутність бібліографічних джерел, які б дозволили створити цю систему; частотна практика передруку видань Госиздата РСФСР замість роботи з українською книжкою – в усьому цьому О.Досвітній вбачає ознаки глибокої кризи, на яку „в свій час були об’єктивні обставини – відсутність транспорту, живого зв’язку і <...> бандитизм та куркуляче засилля на селах <...>” [5]. Але в нових умовах, на думку автора, згадана криза є результатом непрофесіоналізму: „Всі творять, всі друкують, що підскочило під руку без розбору й погодженности. Ділетанство, несерйозне відношення до видавничої справи, коли не сказати гірше. <...>. Підсумовуючи сказане, бачимо: 1) наші видавництва ділетанти у видавничій справі. Ще ні одне не має певної кваліфікації. 2) наші видавництва, перегнувши справу у бік погоні за баришами, одсунуло зовсім головне завдання – творення нової книжки.” [4].

Крім питань навкололітературного й організаційного характеру, О.Досвітній звертається у своїх публіцистичних творах і до питань власне мистецьких. Такі статті ми розглядаємо в межах окремої (другої) підгрупи, хоча це розмежування досить умовне (прикладом цієї умовності є вже згадувані „Культурно-побутові” скалки”). Уже звичайний перелік цих творів свідчить про різноспрямованість мистецьких і критичних інтересів автора: „Радянське кіно” [14], „Березіль” у Харкові: Думки з приводу” (Література, наука, мистецтво. – 1924. – 8 черв.); „До розвитку письменницьких сил” [7]; „Тенденція твору або Ібаньєсів дуалізм” [15]; серія рецензій, розміщених у „Культурі і побуті” за 1928 р. під загальною назвою

„Нотографія” (перелік подано за бібліографічним покажчиком [23]).

У „Жовтневому збірнику” (1924 р.) знаходимо статтю О.Досвітнього „Радянське кіно (Підсумки до сьомих роковин Жовтня)”, в якій автор пропонує своєрідний звіт про становлення і роботу радянської кіноіндустрії. Починає він з невеликого екскурсу в історію виникнення і розвитку російського та українського кіно, додаючи значну кількість статистичних даних. Проілюструвавши таким чином минуле і сучасне вітчизняного кінематографу, О.Досвітній переходить до створення програми майбутнього в розділі, що так і називається „Програм”.

„Переходячи до програму нашого Радянського виробництва – треба зазначити, – пише автор, – що ця справа залежить од трьох причин: 1) від підходу до плану виробу; 2) од літературного матеріалу – творчості сценарія і 3) від переведення його на фільму – від виконавців та техніки її” [14, с. 134]. У статті формулюються й основні вимоги до „нового”, радянського кіно: „Нам треба наукового змісту з підвалинами перспективи радянського виховання; нам треба соціально-економічного характеру з усіх галузів марксизму та досвіду й практичної роботи нашого господарства; нам треба й здорову сатиру з класовою підвалиною; нам треба багато чого, що радянська культура досягла в друкованім слові” [14, с. 136]. Задля досягнення всього цього автор пропонує рухатися у двох напрямках: по-перше, у напрямку „притягнення молодих революційних театральних і творчих сил, що могли б у практичній роботі виробитися на кіно-робітників постановщиків”; по-друге, – до „створення відповідних академічно-учебних установ, які б за два-три роки дали перший кадр червоних кінопостановщиків” [14, с. 137-138]. Те, як О.Досвітній підходить до розгляду теми, визначає ключові проблеми і шляхи їх вирішення, а також детальні, чіткі висновки, якими завершується стаття, свідчить про обізнаність, ґрунтовність опрацювання й зацікавленість автора.

З неменшою прискіпливістю підходить Олесь Досвітній і до суто літературних питань, причому найперше тут привертає

увагу маловивчений факт його участі в літературній дискусії 1925-1928 років. Відгомін дискусії, зокрема, присутній у вже згадуваних тут „Культурно-побутових” скалках”, де письменник із властивим йому гумором пише про журнал „ВАПЛІТЕ”:

„Бойове завдання журналу: знищення халтури, примус поважати книжку, розгром графомано-, „письменницьких” „гарнізацій”, захоплення в полон для примусової роботи жабокрилик „вумників” [1, № 3, с. 3].

У журналі, про який ідеться („Вапліте: Зошит перший”, 1926 р.), поряд з іншими, вміщено і статтю О. Досвітнього „До розвитку письменницьких сил” [7], в якій до проблем дискусії автор повертається вже цілком серйозно, намагаючись знайти відповіді на ряд запитань: „Чому счинилася літературна колотнеча? Чому Хвильовий, комуніст, виступає „проти молоді” <...>? Чому він „проти молодняка” і за неокласиків, „ворогів” пролетарської літератури? Нарешті, чому інші пролетарські письменники, а між ними й комуністи, що створили оте „Вапліте” – мовчать?” [7, с. 5].

Відтак статтю розділено на дві логічні й структурні частини – „Вільна академія” та „Неокласики”. У першій, пояснюючи причини розриву групи письменників із „Гартом” та утворення „ВАПЛІТЕ”, автор знову підходить до таких проблем дискусії, як „масовізм” і його згубний вплив та необхідність професійного вдосконалення письменників: „Нові сили, – пише він, – ставши на творчий шлях, прагли мистецької науки, школи. Але лави, що насували до „Гарту” й „Плугу”, письменництво розуміли примітивно. <...>.

Це розуміння письменницької суті деякі „вожді” обґрунтовували різними псевдотеоріями, цитатами й „документами”. <...>. Молодь-же, повіривши на слово, „на слово” „вождям”, вимагала друкувати свою писанину на підставі письменницького „квитка”, і суспільству подавалося таку творчість, од якої нудило й губилися мистецькі критерії. <...>.

Губилися мистецькі критерії і в молоді, що в факті видрукування своїх „речей” вбачала свою мистецьку апробацію. Губилося розуміння досконалости твору, художности, його



громадської цінності й т.и. Видавництва так само втратили розуміння, що треба друкувати, а що не треба <...>. Губилася всяка лінія й міра критики та самокритики й серед самих письменників” [7, с. 6].

Наведений уривок ясно засвідчує, наскільки стаття О.Досвітнього перегукується з ідеями, висловленими під час дискусії у памфлетах М.Хвильового. Фактично, письменник говорить про ті самі наболілі проблеми, але не емоційно-образною мовою, а чіткою, навіть сухою, мовою публіцистики. Він цілком свідомий своєї неспроможності ще щось додати до того віртуозного викладу, що його провадить М.Хвильовий. Мета О.Досвітнього інша – роз’яснити, розкласти по полицках. Щось подібне робить М.Зеров, викладаючи „розхристані” ідеї М.Хвильового мовою науки. Досвітній же далекий від теоретико-літературних розмірковувань. Його критичний аналіз завжди містить ознаки соціального, завжди звернений до слухача, причому слухача визначеного, окресленого суспільно і політично. В цьому простежується певна спадкова лінія, яка пов’язує його перші агітки зі статтями часів дискусії і пізнішими.

Повертаючись після всього сказаного до статті, мусимо констатувати невинуватість звернення автора під час викладу „передісторії” створення „Вапліте” до внутрішньо-організаційних гартівських справ і чвар: із суто журналістською прискіпливістю О.Досвітній препарує внутрішні механізми, рухи у „Гарті”, невдалу спробу його реформування, що, зрештою, приводить до виходу групи письменників й утворення „ВАПЛІТЕ”.

Переходячи до нової організації, автор статті намагається визначити її завдання: „Де-хто запитує, чому „Академія” <...>?”

А чому ні? Адже Академія до чогось зобов’язує. Зобов’язує академічно серйозно, поставитись до творення класової літератури, бути культурним письменником з певними ідеологічними класовими засадами, в протилежність створеній за останні роки традиції, що ні до чого письменника не зобов’язувала й породжувала письменників та письменницькі організації, мов гриби в дощ, без жадної потреби” [7, с. 9].

Якщо тепер подивитися на другу частину тієї ж статті, відразу привертає увагу принципова відмінність підходів. Коли в першій частині домінує відвертість думки, відкритість, впевненість у своїй позиції, то в другій („Неокласики”) автор говорить уже ніби не від себе, завуальовано, ховаючись за авторитетними іменами, а текст складаючи із цитат. Це і не дивно, адже він пише тут „про наших „ворогів” – неокласиків і взагалі тих, що не є пролетарськими письменниками, – про старих українських митців” [7, с. 11]. Про ставлення до згаданих „ворогів” самого Досвітнього промовисто говорить вже хоча б той факт, що це слово взяте у лапки. Хоча за жонгливанням цитатами з Плеханова і Комуністичного маніфесту, покликаних навіть не стільки підтвердити, скільки затемнити власну думку автора, інколи стає незрозуміло, чи він захищає „неокласиків”, чи звинувачує їх. Таке маневрування, на нашу думку, є яскравим проявом самоцензури письменника, уже властивої тодішній дійсності загалом.

„Що являють собою ці творці-неокласики на сучасній літературній арені?”, – ставить питання О.Досвітній. Але перш ніж запропонувати відповідь, він проводить читача крізь цілу низку доказів, логічних обґрунтувань та аргументів, що цілком складаються з самих лише цитат і коментарів до них:

„За Плеханівським аналізом, можна кваліфікувати, що у нас є приблизно три типи творців: 1) прихильників мистецтва для мистецтва, 2) митців, що хочуть повернути колесо історії назад, і 3) дійсних співців, що розуміють історичний хід подій. <...>. „Вапліте” причисляє себе до третьої категорії. Але до якої категорії можна зарахувати неокласиків?” [7, с. 12-13].

Подальші розмірковування приводять автора до висновку, що згадані неокласики не належать до жодного з трьох типів. Оскільки ж О.Досвітній, як „правовірний” комуніст не може визнати неадекватною „затверджену згори” класифікацію, то він намагається знайти в ній якусь нішу, виправдовуючи неокласиків тим, що „вони стоять на роздоріжжі й щиро намагаються в своїй творчій роботі йти разом зо всіма борцями до нового суспільства” і що неокласики „стали літописцями, ба, вони є частиною творців в галузі нової літератури, критики,

матеріалістичного розуміння історії культури. Справа лише в тім, що вони ще не цілком пройнялися розумінням тої взаємної боротьби класів, що точиться в теперішнім суспільстві” [7, с. 15].

Цікавий факт: якщо в першій частині статті йшлося про письменницьку кваліфікацію, високі естетичні критерії тощо, то в другій мова ведеться виключно ідеологічно-класовими категоріями, про власне літературні ж немає жодного слова. Про оцінку письменницької майстерності і не йдеться, мета автора в іншому. Він намагається виправдати неокласиків, а разом з ними – і М.Хвильового, який у своїх памфлетах поставив їх вище за „енків”, чим викликав незадоволення як цих самих „енків”, так і вищих чинів партії. Таким чином, стаття О.Досвітнього, яка на перший погляд нібито не вносить у дискусію нічого нового, насправді є однією з перших спроб прикрити „політичні тили” – свої і своїх соратників. Письменник майстерно переймає в опонентів засоби „недозволеної” аргументації, серед яких активне використання політичної термінології у невластивому їй контексті та посилення на авторитетні партійні джерела – лише найбільш помітні.

Про необхідність „марксистської”, „пролетарської” критики пише О.Досвітній ще в одній своїй статті „Декілька зауважень взагалі: про „Критику” [6]. Знаходимо тут цікаві зауваження, інколи доволі різкі, на адресу сучасної Досвітньому критики. Починаючи із звинувачень журналу „Критика” у неувазі до української літератури, автор переходить власне до відповіді на рецензії на свої твори. „Були статті поважні, – пише він, – але вони, розглядаючи той чи той твір з боку класового, обминали художню сторону і цим одвертали увагу автора від вдосконалення форми. Були статті формалістичні <...>. Були й гостро-ущіпливі зауваження спорохнявілих від злоти реакціонерів” [6, с. 115].

Однак жодна із згадуваних статей не задовольняє О.Досвітнього, як і рівень тогочасної критики загалом, оскільки вона не дає жодного конструктиву, не сприяє вдосконаленню письменницької майстерності, а, отже, – не виконує свого

призначення. „Американців” я переробляю вчетверте. „Тюнгуй” (збірку новель) хотів зовсім знищити, та вважаючи все таки їх за актуальні не тільки на сьогодні, а ще на багато років, знову ще раз переробив. І все це тільки тому, що вони мене не задовольняють з формального боку. Гадаєте, тут прислужилися критики? Ні краплинки. Тут помогла власна аналіза та товариські (лябораторні) зауваження”, – пише О.Досвітній [6, с. 115]. Подаючи далі в тексті власне бачення своїх творів („Алай” і „Гюлле”), письменник не лише відповідає таким чином на закиди своїх рецензентів, а й підкреслює означену неспроможність критики надати об’єктивну і, по можливості, всебічну інтерпретацію художнього твору. Автора обурюють і лякають численні перекручення, коли „замість марксистсько-ленінської критики з-поміж рядків визирає фізіологічна ненависть” [6, с. 120].

Загалом стаття просякнута властивою О.Досвітньому іронією, а завершується навіть сатиричною замальовкою: „А втім критика корисна і для суспільства і для автора; при чому для останнього сучасна критика буває корисна так, як часом отой гедзь, що сидить на спині коня, уп’явшись йому в шкіру і гадаючи, до того ж, ніби він – гедзь – теж допомагає коневі везти. <...>.

Уявляючи себе отим конем, я волюю мати гарного візничого, з віжками, що знає дорогу, аніж мати на спині гедзів, що їм байдуже, куди буде їхати кінь, аби тільки мати такого коня” [6, с. 121].

Можна, звичайно, віднести таке негативне ставлення на рахунок особистої образи (адже критика далеко частіше була неприхильна до творів О.Досвітнього, аніж навпаки), проте це не заперечує справедливості закидів письменника, тим більше, що він говорить (і це наголошується) не про критику взагалі, а передусім про т.зв. „червону критику”. Таким чином, стаття О.Досвітнього виступає ніби своєрідною відповіддю тому, на що перетворилася літературна дискусія, з відкритим звинуваченням у некоректності (м’яко кажучи), що для того часу вже було достатньо сміливим кроком.

Сміливість, гострота, актуальність, іронічність поряд з проблемно-тематичним розмаїттям, стилістичною вправністю і легкістю читацького сприйняття – загалом основні риси публіцистики О.Досвітнього. Сюди ж слід додати тенденційність, ідеологічну навантаженість, але водночас і прагнення – до максимальної об’єктивності.

Дослідження публіцистичної спадщини письменника допомагає простежити коріння, витoki його художньої творчості, а, крім того, дозволяє висвітлити його роль у літературній дискусії, досі мало акцентовану і практично невідому. Все це – важливі чинники для визначення місця О.Досвітнього в літературному процесі 20-30-х років.

### ЛІТЕРАТУРА:

1. Досвітній О. (Д`Неоро). „Культурно-побутові” скалки: [Нотатки] // Культура і побут. – 1926. – № 3, 4, 6. – Дод. до газ. „Вісті ВУЦВК”.
2. Досвітній О. (Д`Неоро). „Культурно-побутові” скалки: [Нотатки] // Культура і побут. – 1926. – 24 січня. – Дод. до газ. „Вісті ВУЦВК”.
3. Досвітній О. Без початку: [Спогади про втечу від московського царського суду] // Нові дні. – 1971. – № 261-266.
4. Досвітній О. Видавнича справа: (Перші підсумки) // Вісті ВУЦВК. – 1923. – 28 груд. – С. 1.
5. Досвітній О. Всевидав чи „ГПУ”: До полеміки // Вісті ВУЦВК. – 1922. – 12, 13 верес. – С. 1.
6. Досвітній О. Декілька зауважень взагалі: про „Критику” // Критика. – 1930. – № 6. – С. 112-122.
7. Досвітній О. До розвитку письменницьких сил // ВАПЛІТЕ: Зошит перший. – Харків, 1926. – С. 5-17.
8. Досвітній О. З кулеметом і книжкою: (Спогади з рейсів в бандитські райони) // Вісті ВУЦВК. – 1924. – 12 груд. – С. 4.
9. Досвітній О. За пшеничкою // Вся влада Радам! – К.: Державне видавництво художньої літератури. – С. 130-131.
10. Досвітній О. Катеринославщина: Життя на місцях // Вісті ВУЦВК. – 1922. – 15 серп.

11. Досвітній О. Книжка і кооперація // Вісті ВУЦВК. – 1924. – 20 лют.
12. Досвітній О. Книжка й ринок // Вісті ВУЦВК. – 1924. – 6 січня.
13. Досвітній О. Ну і що ж з Книжковою палатою? // Вісті ВУЦВК. – 1923. – 28 груд.
14. Досвітній О. Радянське кіно: [Підсумки до сьомих роковин Жовтня] // Жовтневий збірник. – К., 1924. – С. 131-140.
15. Досвітній О. Тенденція твору або Ібаньєсів дуалізм // ВАПЛІТЕ. – 1927. – № 1. – С. 109-115.
16. Досвітній О. Трудящий народ і комунізм. – К.: Вид-во Ком. партії Схід. Галичини та Буковини, 1919. – 16 с.
17. Досвітній О. Як живуть і боряться українські робітничі маси в Канаді // Вісті ВУЦВК. – 1923. – 11 трав.
18. Затонський В. Досвітній О. Що треба знати біднякові і незаможному / Вид. агітпоїзду „Більшовик”, – Харків: , Всеукр. держ. вид-во, 1920 – 24 с.
19. Кайда Л. Композиционная поэтика публицистики: Учебное пособие – М.: „Флинта”, „Наука”, 2006. – 144 с.
20. Ковалів Ю. Літературна дискусія 1925 – 1928 рр. – К., 1990. – 48 с.
21. Коряк В. Сьогочасна українська література // Молодняк. – 1927 – № 2. – С. 45 – 52; № 3. – С. 87- 93.
22. Костюк Г. У світі ідей і образів: Критичні та історико-літературні роздуми: 1930 – 1980. – Мюнхен: Сучасність, 1983. – С. 143-148.
23. Український письменник Олесь Досвітній. 1891-1934: Бібліографічний покажчик / уклад. Н.Л.Манова, ред. Л.П.Суворова – Харків: Харківська державна наукова бібліотека ім. В.Г.Короленка, 1997. – 35 с.
24. Шевчук В. Один з народжених бурею: Риси творчого обличчя О.Досвітнього // Вітчизна. – 1987. – № 11. – С. 166-171.
25. Шевчук В. Олесь Досвітній: До 100-річчя від дня народження. – К.: Т-во „Знання” України, 1991. – 32 с.

**Вадим ОЛІФІРЕНКО,**  
кандидат педагогічних наук,  
член Національної спілки письменників України

## РОЗГРОМ ЛІТЕРАТУРНОГО РУХУ В ДОНБАСІ У 30-Х РОКАХ МИНУЛОГО СТОЛІТТЯ

*У статті аналізується літературний процес у Донбасі, підкреслюється вибірковий характер репресій письменників.*

**Ключові слова:** літературний рух, репресії, спілка письменників.

Репресіям Василя Стуса і його побратимів на Донбасі і по всій Україні передували довготривалі протягом століть репресивні заходи московської влади проти українського письменства. Особливо страшними для нашої культури були репресії радянської епохи. Як вони чинились на початку радянської влади, що передувало розправі московської влади у 60-70 роках над українським письменством?

Серед незліченних втрат нашого народу від репресивних дій радянських органів влади особливе місце належить письменникам. Бо вони, як це не звучить тривіально, – голос народу, свідомість народу, його совість. Тим паче, якщо це письменники українські – вони чи не єдині виразники прагнень і мрій народу. Це добре розуміли царські чиновники, коли запроторили Тараса Шевченка на десять років у солдатчину, це добре знали блюстителі „громадського порядку”, коли відправляли на довічну каторгу в Сибір гострого на соціальнокритичне слово Павла Грабовського. Про що ж думали і що відстоювали радянські судочинці та їхні поплічники, відправляючи на смерть вже не одиниці, а сотні українських письменників – сьогодні ще йдуть суперечки, вибудовуються різноманітні припущення.

Для дослідників важко знайти логічне пояснення підступним діям влади, яка, виголошуючи народолюбиві гасла, здавалося, відстоювала рівність народів, навіть запроваджувала суцільну українізацію і не тільки в Україні, а по всьму союзу. А через короткий час із комуністичною впертістю і мракобіссям московська влада винищувала майстрів художнього слова, практично всю українську інтелігенцію „вільної радянської України”...

Як відомо, одні тільки Соловки „проковтнули” таких видатних письменників, як Євген Плужник, Микола Куліш, Олекса Слісаренко, Гео Шкурупій, Мирослав Ірчан, Валеріян Підмогильний, Валеріян та Клим Поліщуки ... вісімнадцять душ славетних майстрів українського художнього слова. А скільки було таких радянських „оаз” як Соловки по сибірах та інших ведмежих кутках радсоюзу?

Не оминули ці сатанинські репресії на початку 30-х років і донецької землі, де вже нуртувало професійне літературне життя, зумовлене економічною і виробничою значущістю краю. Розвиток літературного життя на Донеччині має свою цікаву історію. Незважаючи на пізні інтенсивне заселення Сходу України та несприятливі культурно-політичні умови функціонування і розвитку тут українського художнього слова, протягом XVIII – XIX століть літературний рух у Донбасі, хоч і повільно, все ж розвивався. Письменниками, вихідцями з Донеччини (М.Петренко, М.Чернявський, С.Божко, В.Сосюра та ін..) і тими майстрами художнього слова, доля яких була пов’язана з цим шахтарським краєм (К.Зиновійв, Б.Грінченко, С.Черкасенко, Х.Алчевська та ін.), розроблялася донецька тематика, були написані твори загальноукраїнського звучання, видавались художні книжки (Бахмут, поч. XX ст.). З початком 20-х років XX ст. на Донбасі інтенсивно починає розвиватися професійне літературне життя: з’являються літературно-художні періодичні видання, утворюється письменницьке об’єднання „Забой” з відверто пролетарською ідейно-тематичною спрямованістю.

З українізацією літературний Донбас інтенсивно втягується у вир загальноукраїнського літературного життя,



висуває десятки поетів, прозаїків і критиків, які активно починають писати українською мовою. Шахтарським краєм опікуються відомі українські письменники Іван Ле та Іван Микитенко, перший з яких очолив на початку 30-х спілку письменників „Забой”, а другий увійшов до складу однойменного часопису. У кінці 20-х років журнал „Забой”, згодом переіменований на „Літературний Донбас”, активно пропагує на своїх сторінках десятки творів молодих українських поетів і прозаїків. Дехто з тих, що писали раніше виключно російською мовою, поволі починають пробувати перо українською (зокрема Горбатов, Жуков, Торін, Черкаський та ін.). На сторінках „Забою”–„Літературного Донбасу” друкуються поети Василь Іванів-Краматорський, Кость Герасименко, Микола Упеник, Дмитро Надіїн, рідко Володимир Сосюра, прозаїки Григорій Баглюк, Василь Гайворонський, Юліан Западінський, Фелікс Ковалевський та ін..

Часто авторами журналу стають робітники, переважно передовики виробництва – це пріоритет редакційної колегії і спілки письменників „Забой”, які свої друковані органи вважають рупорами „всього робітничого класу Донбасу” і „всесоюзної кочегарки” (так тоді називався вугільний край). Твори на сторінках „Забою” – це в основному нарисового змісту оповідання й повісті, які відтворювали життя промислового Донбасу, виробничі проблеми на заводах, фабриках і руднях тощо. На підприємствах відкривались осередки „Забою”, в яких, на думку спілчанського керівництва, повинно було шліфуватися письменницьке робітниче слово. Отже, літературний процес йшов у гушавину робітничого життя, несучи у народні маси українське слово. Наклад журналу в окремих номерів сягав 40 тисяч примірників.

На початку 30-х років, здавалося б, життя країни почало входити в стале русло: є успіхи в економічно-виробничій сфері, вибудовує в пролетарській державі пролетарську літературу письменницька організація, надихають на перевиконання планів публікації журналу, наприклад, повість В.Гайворонського „Розминовка” („Літературний Донбас”–„Забой”. – 1931. – № 23-34) про виробничі успіхи косянтинівського робітництва, поволі

відроджується рідне українське слово... І тут вдарило, мовби грім з ясного неба: почалася розкрутка нових репресій над письменниками. Видно Москві та її місцевим попихачам розвиток української культури став поперек горла, бо пріоритетам російської культури в Україні наставав кінець.

Першою жертвою влади серед українських письменників став Григорій Баглюк, що пройшов у своїй творчості через два мовних етапи: спочатку писав російською мовою, потім з'явилось усвідомлення необхідності звернутися до рідної мови, української (як це нагадує сьгоднішню ситуацію в Донбасі!). Він був автором роману „Молодість” (журнал „Забой”, 1932 р.) і кількох оповідань українською мовою. Керував журналом „Забой” – „Літературний Донбас”. Його було арештовано і після трьох місяців допитів засуджено на підставі звинувачень за ст. 58.10 УК УРСР. Звинувачується він у антирадянській троцькістській діяльності. У витягу з протоколу Особливої наради при колегії ОГПУ від 2.04.1934 року написано: „... выслать через ППО ОГПУ в Татреспублику сроком на два года, считая срок с 5.XI. 33 г. ”.

Всі матеріали слідства (справа Г.Баглюка № 17110-2 в Донецькому СБУ) формувалися за злочинною нормою, яка для винесення вироку вимагала наявності протоколів допитів звинуваченого і заляканих тоталітарною владою свідків. На основі тільки цих документів Особливою нарадою при колегії ОГПУ і виносився вирок. Така метода слідства і винесення вироку була антиправова за своєю суттю. Це навіть було частково визнано радянськими правниками і судочинцями, але трагічно пізно: у 60-х роках, коли вже було замордовано тисячі людей. У справі Г.Баглюка теж є місце запізнілому перегляду методики слідства, частковому запереченню її. Серед матеріалів знаходяться документи початку 60-х років. Це клопотання літературознавця і критика Є.Волошка про реабілітацію Г.Баглюка і кілька документів від різних інстанцій, що цією справою займались. Так, за підписом прокурора Сударя встановлено, що: „В основу обвиненія Баглюка были положены его показания, а также свидетелей Черкасского Ю.А., Чулкова, Гайворонского и Западинского, но их показания **не конкретны**”

(С. 135 справи №17110-2). І от слідчі у післясталінську епоху через тридцять років після винесення вироку Г.Баглюку приймають рішення про пошук підстав для реабілітації: „В процессе расследования необходимо: а) передпросить обвиняемого Баглюка и свидетелей Черкасского, Чулкова, Гайворонского, Западинского по существу данных ими ранее показаний”. Та на той час уже були звинувачені і так звані свідки.

Г.Баглюк розстріляний 1 березня 1938 року в Архангельській області. Загинув на фронтах другої світової війни Ю.Черкаський, безвісти пропали Чулков і Западинський. Живим був Гайворонський, але до нього слідчим органом було не дістати. Закинутий долею на край світу, він на той час жив у Філадельфії (США). Тож прокуратора знайшла вихід: були взяті на допит інші письменники-свідки (а може й учасники?) того процесу: Петро Чебалін, Іван Ле, Юрій Чорний-Діденко, Михайло Торін та ін., які дали позитивні свідчення про репресованого. Та що з того закатованому владою письменників?!..

Про реабілітацію Баглюка Василь Гайворонський писав у далекій Америці:

*„Оце недавно кийвська „Літературна Україна” повідомила, що реабілітовано помертено нашого донбасівця – грека за походженням – Г.Костоправа. Але та реабілітація рівнозначна черговій компрометації імен, до яких люди ставляться з пошаною. Я був би засмучений, якби дізнався, що реабілітовано Григорія Баглюка”.*

Мабуть, на таку думку у письменника були підстави.

Існують ще одні документи, які залишалися довгі роки недоступними, проливають додаткове світло на цей злочинницький процес – протоколи й ухвали Донецького бюро обкому партії, на засіданні якого було все вирішено наперед. Щодо справи Г.Баглюка та інших, пов’язаних із цим процесом, безпосередньо керував розгоном українських письменників секретар обкому партії Саркіс. Про це свідчить витяг із протоколу засідання бюро обкому партії за №77 від 3.XI.1933 р. „О троцкистских элементах среди писателей”, підписаний

Саркісом. Саме на бюро обкому було прийнято рішення арештувати письменників Баглюка, Гайворонського, Чулкова. До суду і слідства на бюро обкому комуністичної партії було чітко сформульоване завдання ліквідації „троцькістських елементів” серед українських письменників. Так і було вчинено.

Відразу ж після ухвали бюро обкому поспішають із прокльонами на адресу українських письменників і вже нове керівництво журналу „Литературный Донбасс” і Донецької спілки письменників. Тільки-но було арештовано Г.Баглюка і його заступника В.Гайворонського та інших (5 листопада 1933 р.), як на Вседонецькому з’їзді письменників і літгуртківців Донбасу (листопад-грудень 1933 р.) у резолюції українських письменників вже таврують:

„Первый Вседонецкий съезд советских писателей констатирует, что некоторые руководители литературного движения в Донбассе (Баглюк) оказались агентами контрреволюционного троцкизма, ведшими подлую двурушническую контрреволюционную работу по срыву партийной линии в литературе и активно препятствовали выдвигению новых художественных сил, которых воспитала и воспитывает социалистическая революция, протаскивавшими контрреволюционный троцкизм и восхваление украинских националистов – шпионов, агентов польского и германского фашизма”.

У цій же статті з іудиною радістю повідомляється :

„В 1934 году журнал, который будет выходить в основном **на русском языке**, значительно улучшит отдел художественной прозы и поэзии...”.

Як бачимо, все було вирішено наперед, не чекаючи вироку суду, слідчим треба було тільки підганяти під рішення обкому відповідні зізнання свідків, що беззаперечно з боку виснаженої репресіями громадськості і було зроблено.

На наступні роки розгорнулося страшне гоніння на українських письменників по всьому Донбасу (як і по всій Україні, по всьому Радянському Союзу). Це переконливо видно із передової статті журналу „Литературный Донбасс” через три

роки після процесу над Г.Баглюком в одному з номерів за 1936 рік „Оправдать доверие партии”:

„Троцкистские дворушники находили теплое местечко и в донецкой писательской организации. Еще в 1933 году были разоблачены троцкисты Баглюк, Соболенко и другие, а такие их пособники, как Гайворонский и Западинский, заклятые враги, пролезшие в донецкую организацию, пытались оторвать писательскую организацию Донбасса от масс (?), не допускали талантливую литературную молодежь к организации и журналу, усиленно печатали в „Литературном Донбассе” контр-революционные произведения, как роман „Гута” Ковалевского и „Темпы” Соболенко”.

Називається тут і „ставленник троцкиста Баглюка, вражеский подпевала Герасименко.”

Кость Герасименко – високого обдарування поет, працював тоді вчителем української мови і літератури в Амвросіївському районі в селі Калинове. Свої твори друкував у місцевій пресі та в журналі „Забой”. В 1934 році приводом нагінки став вірш „Скрипаль”, який був підданий нищівній критиці. У цій поетичній мініатюрі поет прагнув передати внутрішній душевний стан композитора, коли той пише музичний твір, навіюваний природою і внутрішнім індивідуальним станом душі. Герасименко був виключений із членів спілки письменників, позбавлений роботи і звинувачений відривом від життя, від трудового народу. Письменник шукав правди в Києві і в Москві, але безуспішно – до самої війни з тавром „вражеского подпевала” знаходився на півлегальному становищі.

В аналогічній ситуації опинився і Василь Гайворонський, який після кількох місяців тюрми (проходив у справі Г.Баглюка) був випущений за такою „виправдалною” формулою: „...розслідування в справі проведено повно, але зібраних доказів для притягнення до суду недостатньо”. Щоб таких свідчень на далі не було знайдено достатньо (що робилося в той час дуже часто!), письменник змушений був переховуватись і поневірятись по світах, опинившись після війни в Америці.

Отже, аби був український письменник, а присуд йому московська влада знайде.

Донеччина витримала на початку 30-х років страшну хвилю скажених страт. У другій половині 30-х років, як це було в інших регіонах України, вже не було у влади потреби в репресіях на Донбасі – нікого було нищити з українських письменників: одних повбивали (Григорій Баглюк, Микола Соболєнко, Василь Іванів–Краматорський), інші зникли безслідно (Ф.Ковалєвський, Ю.Западинський, І.Ткаченко, А.Чулков), треті змушені були тікати з Донбасу (В.Гайворонський, Д.Надіїн, К.Герасименко, І.Ле), четверті замовчали на десятиліття або й назавжди. Інші, такі, як Юрій Черкаський і Б.Горбатов, втратили бажання писати українською мовою. В Україні відбувалася планова ліквідація нових українізованих кадрів серед вчених, керівників різних щаблів влади і насамперед письменників. Як тут не згадати слова дядька Тараса із п'єси М. Куліша „Мина Мазайло”, що українізація була задумана у вищих ешелонах радянської влади „як спосіб виявити всіх нас, українців, а тоді знищити разом, щоб і духу не було...”. Хіба не так?

Репресії українського письменства в Україні відбувалися одночасно із знищенням на початку 30-х років українського села, із проведенням облудного процесу над членами так званої СВУ. В цьому ряду нищення української людини й української духовності знаходиться і ліквідація усіх українських шкіл поза Україною на території Радянського Союзу – на Північному Кавказі в Ростовській області, в Краснодарському та Ставропольському краях, на Східній Слобожанщині (Воронежчина, Курщина і Білгородщина), у Зеленому Клину (Далекий Схід), у Сірому Клину –Уралі і Казахстані, у Поволжі.

Відбувалося повне викорінення українського вчителства і письменства, української інтелігенції загалом, яка там не відродилася й досі. В радянській імперії починалося (а може й продовжувалося безперервно) знищення української національної інтелігенції під жупелом формування „єдиного радянського народу”, якому дозволялося говорити і думати тільки російською мовою. Хіба це не геноцид?

Отже, Донеччина з другої половини 30-х років стала для української літератури випаленою і чужою землею. Тож виникає питання: кому ж це було вигідно: Сталіну? комуністичній ідеології? Чи дрібнішій сошці, яка використовувала на місцях ситуацію з тотальним винищенням „неугодних” прошарків населення проти українського руху і українських письменників, будителів національної гідності і свідомості, зокрема? А може, як вважає дехто, українську еліту винищували без спеціальних на це вказівок, просто в процесі загальної кампанії? То чому ж у другій половині 30-х років цей процес знищення письменників значно уповільнився? Чи не тому, що план ліквідації був складений в основному на українських? Хоча кількісно репресії в Донбасі, як в усій Україні, незмірно зросли у порівнянні з початком тридцятих років (“діяльність” Ягоди, Єжова та ін.)

Використаємо тут ймовірну відповідь на це пекуче питання – думку прямого свідка подій, вже згадуваного нами письменника Василя Гайворонського, якому вдалося врятуватися від загибелі. Через кілька десятків років, вже перебуваючи в Америці, В.Гайворонський так пояснював причину розгону українського письменства на Донбасі :

*„...Одного дня ГПУ закрило полотнищами машини, на яких друкувався „Літературний Донбас”, присвячений з’їздові письменників, поставило біля машин озброєну варту, а вже вночі почалися арешти. Арештовано лише кілька душ, в тому числі Баглюка і мене. А решту письменників узяли під догляд. Звичайно, хто мав можливість, то повтікали.*

*І в такий спосіб, позбувшись українців, купка росіян письменників П.Беспощадний, П.Северов, П.Чебалін захопили журнал у свої руки, зрусифікували його, назвавши вже поросійському „Литературный Донбасс”, і видають вони його до цього часу.” (нарис письменника про свою долю “Дещо про себе і свою творчість” в його книзі „А світ такий гарний...”, виданій 1962 року в Буенос-Айресі).*

Ймовірно, що це правдива оцінка подій початку 30-х років. Тим паче, що у наступні роки кількість матеріалів у

журналі „Литературный Донбасс” українською мовою неухильно зменшується. Так, наприклад, лише один вірш українською мовою був надрукований на весь часопис в № 7 за 1935 рік – „Нареченій” чудом вцілілого Миколи Рудя.

Все це є переконливим свідченням саме в и б і р к о в о с т і репресій у Донбасі. Отже, за ширмою боротьби з троцькізмом свідомо винищувалися саме **українські письменники**. В цей же час активно впроваджується владою й репресивними органами ще одна ідеологічна ширма, за якою стоїть уже пряме завдання на знищення української культури – український буржуазний націоналізм – як тавро, що ним були позначені сотні письменників-патріотів аж до кінця 80-х років, до розпаду Радянського Союзу. Це вже був другий етап нищення українства у Донбасі. Отже, п'ята московська колона разом з московською владою розправилася з українським письменством.

Та поглянемо на суть справи глибше: ефемерна українська радянська держава УРСР, лишаючись колонією, не могла захистити своїх синів від репресій, від винищення своєї української ідентичності. В колонії правили інші люди, далекі від українських проблем, української культури, вони захищали „неделімую Росію”. Вирішували, якою мовою писати письменникам, з якою мовою навчання відкривати школи, якою мовою викладати. Вважаю, що це ганебне явище із винищенням української духовності не можна назвати інакше, як **геноцид українства**. І ті, хто його здійснював, їхні діти і духовні спадкоємці, яких ми бачимо на всіх щаблях влади в Україні сьогодні, бояться, що час розплати настане: ніхто не буде забутий як серед знищених, так і тих, хто нищив і досі нищить українство. Тільки незалежна самостійна держава здатна захистити українство від нищення українського письменства, від п'ятої антиукраїнської колони, яка активно діє в Україні у своїх різноманітних виявах і сьогодні.



**Валентина СОБОЛЬ,**  
доктор філологічних наук,  
професор Варшавського університету

## ПРО УКРАЇНСЬКЕ МІСТО І УКРАЇНСЬКИЙ ЗМІСТ

*У рецензії аналізується наукова розвідка В. Фоменко „Місто і література”, відзначаються здобутки і прорахунки автора.*

**Ключові слова:** місто, українська урбаністика, дискурс.

Іван Франко кваліфікував рецензії як „пакосний рід літератури, для якого треба читати масу зайвини”<sup>1</sup>. А Оксана Забужко, ніби як розгортаючи думку великого попередника, мало чи не в розпачі констатує: ”Чи Ви хоч раз бачили в наших виданнях, навіть „літературних”, аналітичну рецензію на „блок” із 5-6 книжок різних видавництв, об’єднаних спільною темою? А це ж нормальна світова практика, перша ланка впорядкування й структуризації поточного літературного процесу!”<sup>2</sup>. Думка дуже слушна, але блоку наукових книжок, які б досліджували проблему українського міста, ще поки не наберемо, а тому мова тут піде про одну з таких, в Україні чи й не першу, в той час як слов’янські та європейські літератури сьогодні активно розпрацьовують проблему міста та його впливу на людину. Авторка розвідки „Місто і література: українська візія”<sup>3</sup> Віра Фоменко назагал успішно реалізує свій задум – дослідити зародження та еволюцію теми міста, проаналізувавши

---

<sup>1</sup> Франко Іван. Лист до Агатагела Кримського від 22 лютого 1904 року // Франко І. Зібр.творів: У 50 т. – Київ, 1986. – Т.50. – С.237.

<sup>2</sup> Забужко Оксана. “Сьогодні бути жінкою в українській літературі – не проблема...”// Літературна Україна.- 18 грудня 2008 року. – С.5.

<sup>3</sup> Фоменко В.Г. Місто і література: українська візія. – Луганськ: Знання, 2007. – 312 с.

багатоаспектний вплив урбаністичної літератури на становлення модерної української прози. Монографічна праця має чітко визначену мету, для реалізації котрої дисертантка окреслює либонь певний надмір завдань, з якими вона в цілому таки впоралася, хоча й із різним ступенем успіху та результативності. Зреалізувати їх усі однаково успішно навряд чи й можливо, бо ж той масив творів, який склав об'єкт студій В. Г. Фоменко, явно хибує на неповноту.

Важливими ж для ґрунтового осмислення поставлених завдань могли б прислужитися праці, які до списку літератури не потрапили: такі знані сьогодні монографічні розвідки, як „Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej” (Краків 2003) Ельжбети Рибачької та „Eseiści o Lwowie. Pamięć, sąsiedztwo, mity” (Варшава 2006) Катерини Хотинської, ще раніше – праці В.Топорова „Місто і міф” (до речі в 2000 перекладеної в Польщі<sup>1</sup>) та Е.Бушевича „Cracovia in litteris. Obraz Krakowa w piśmiennictwie doby Odrodzenia” (Краків 1998), стаття Т.Косткевічевої „Wizje miasta w literaturze wieku Oświecenia”<sup>2</sup>. Не говорячи вже про чи не найперші розвідки, з-поміж яких назвімо публікації А.Грека „Семантика текста Киева в русской культуре” (1993), С.Томашевського „Мотуwy miejskie w romansie stanisławowskim”(1985), Т.Зарембської „Початки польського урбаністичного письменництва”(1975). Зупиняємось на цьому детально, бо – навіть поданий пунктирно – корпус цих праць підважує твердження дисертантки про те, що „вивчення міста і урбанізації як особливого феномена літератури почалося відносно недавно”. Не випадковим бачиться нам і зацікавлення проблемами міста, і то не лише в документах, а саме в літературі – з боку істориків (маємо на увазі найновішу розвідку Василя

---

<sup>1</sup> Toporow W. Tekst i miasta-dziewicy i miasta-nierządniczy w aspekcie mitologicznym // Toporow W. Miasto i mit. Wybrał, przełożył i wstępem opatrzył B.Żytko. – Gdańsk, 2000.

<sup>2</sup> Kostkiewiczowi T. “Wizje miasta w literaturze wieku Oświecenia // Prace Historycznoliterackie. – Gdańsk, 1993. – nr 16.

Пірка „Історія – вимогливий суддя” у виданні „Державна справа” (2008. – №11. – С. 170-175).

Місто в літературі сьогодні трактоване не тільки як тема, мотив чи образ, а ще і як символ або міф. І в цьому власне контексті осмислення дискурсу міста в історичному, культурологічному та філософському контекстах Вірою Григорівною Фоменко є актуальним, а навіть – у доброму значенні слова – провокативним. У часи, коли не те що місто-мегаполіс, а цілий світ став великим селом, – відбулася рішуча й незворотня трансформація понять центр-периферія. Розпочався ж сам процес трансформації чи не в останніх десятиліттях ХХ століття, а література саме цього періоду пильно, прискіпливо, фахово в рецензованій дисертаційній праці досліджена.

Перший підрозділ монографічної праці „Дискурс міста в історичному, культурологічному та філософському контекстах” бере старт на західноєвропейську урбаністичну філософію. Авторка відштовхується від концепції „світу-цивілізації” Ф. Броделя, апелює до положення Л.Ямпольського про місто як середовище індивідуальної та соціальної свободи – і відразу переходить до міркувань про те, який вплив мають глобалізаційні процеси на Україну. Оголоюється – таким чином – одне із вразливих місць дослідження, бо провалюється в небуття власне український джерельний контекст, хоча дослідниця сама, і то слушно, задекларувала проблему української урбаністики в соціально-історичній перспективі.

„Дивись на церкви, що процвітають, дивись на християнство зростаюче, дивись на місто іконами святими освітлене й сяюче і від фіміаму духм'яне та похвалами й божественними піснями наповнене!” – звертався в 1051 році перший митрополит-русич Іларіон до хрестителя князя Володимира в своєму „Слові про закон і благодать”. Варто також поміркувати, чому учитель Коперніка – Юрій Котермак увійшов до історії як Юрій Дрогобич, а Павло Русин із лемківського міста Кросно організував школу новолатинських поетів у Кракові. Якщо взяти до уваги не тільки той факт, що 1288 роком датується перший, який знаємо, опис бібліотеки

князя Володимира Васильковича, зроблений Волинським літописцем, а й пам'ятку початку XII століття – „Повість временних літ” (створену тоді, коли – як писав Іван Франко – Європа була ще темною), де віднаходимо як оповідання про благословення апостола Андрія і заснування Києва, так і найдавніші писемні свідчення про донині живі українські міста – Чернігів, Трипілля, Коростень, Переяслав, Ізяслав, Овруч, – то мусимо визнати: джерела урбаністичної проблеми в Україні таки значно глибші. Маємо визнати, а значить чіткіше окреслити вихідні позиції. Відчувається, що часом авторка потрапляє в дискомфортну ситуацію, будучи скутою тим масивом творів, які обрано за матеріал дослідження. Ані давньоруський, ані еміграційно-діаспориний масив текстів (не говорячи вже про сусідні літератури) не послужив, але добре було б, коли став би об'єктом для зіставлення. А той матеріал неоднозначний, але й надзвичайно позиточний, якщо взяти до уваги дискурс українського освоєння багатьох інших міст світу. Починаючи можливо від візії чужоземних міст у „Житті і ходінні” Даниїла, ігумена із Руської землі, у „Странствованіях” Василя Григоровича-Барського чи творах Пилипа Орлика, в гостро критичних та іронічних віршах „Варшава-мати” або „Люблин-сестра” Данила Братковського – і аж до Юрія Андруховича, Оксани Забужко чи Олександра Ірванця. Цілком слушно виводячи генеалогію антимиського міфу, услід за дослідниками, з одного боку – від біблійної традиції, з іншого – від античної літератури, авторка несміло згадує наші праукраїнські твори, які й сьогодні перевершують чимало найвибагливіших європейських раритетів. Названі нами тут твори – це лише дециця того матеріалу, який був покликаний стати добрим кермом і вберегти шановну авторку від недоречних публіцистичних відступів та інколи необов'язкових, великих за обсягом цитат. Отож, беручи це до уваги, важко погодитися із такими висновками: „Місто як „фізичний” феномен і як носій та продуцент, перевірений щоденним побутом культури, майже не значилось серед топосів нашої „старомовної” поезії, прози, драматургії”. Запитаймо: а Київ як „мати городів руських”?

У другому розділі „Українська художня урбаністика в соціально-історичній перспективі” змістовно, із виходом на дискусію, проаналізовано твори Г.Сковороди, І. Котляревського, М. Гоголя, Т. Шевченка, П. Куліша, І. Нечуя-Левицького, І. Франка. Але знову ж таки, українська традиція виводиться тільки від Григорія Сковороди, якого, як наполягає шановна авторка, ми зовсім не знаємо, бо „закладений у наші літературні гени інстинкт простоти й необтяженої надміром культури „народності” все ще зберігає силу зворотної дії, перетворюючи Г.Сковороду на речника істин „для хатнього вжитку”.

Хотілося б побачити і більш доказовий дискурс щодо тези, яку в рецензованій книжці викладено в підрозділі 2.2. „Петербург М.Гоголя та Т.Шевченка. Художня і ментальна рецепції”. Це висновок, що співвідносити Шевченка з наратором комедії „Сон” можна лише з урахуванням „різноїстотності” Шевченка-автора й Шевченка-петербуржця, про якого ми, на жаль, не так уже багато знаємо”. Дискусійними міркуваннями, що само по собі, однак, є прикметою новаторської праці, відзначається і підрозділ 2.3. „П.Куліш – опозиція село-місто”. Так, В.Г.Фоменко, аналізуючи неоднозначний та різновекторний доробок Пантелеймона Куліша, твердить: „Коли вдуматись у вислів „виробить форми змужичілої нашої речі” (вислів П.Куліша. – В.С.) глибше, можна в ньому побачити притаманний саме йому перегин у тому, чому вірив і що утверджував лише він. Зокрема, у присутність (коли, де, в кого?) в новоукраїнській літературній мові такого стану, який виключав мужичість. А точніше – живу народну мову, яка (і про це вже йшлося) не взяла від старокнижної мови найістотнішого – її паритетної інтеграції в загальноєвропейський літературний досвід”.

Третій розділ рецензованої розвідки В.Фоменко „Вплив міста на процеси розвитку української літератури кінця ХІХ – першої половини ХХ століття” постає як найбільше аргументований та відкривавчий. І то зрозуміло, бо ж матеріалом аналізу стали вершинні здобутки українського письменства. Саме література цієї доби, як знаємо, видобула із забуття і показала світові невмирущу цінність давнини,

„старого” письменства і цим небезпідставно пишалася, оскільки, як твердить В.Г.Фоменко, „врятувала його від малоросійщини московського виробу й законсервованості в спокусах московських (бурлеск, водевіль, байка, оповідання з народних уст) літературних чеснот. Література ж українського модерну, навпаки, працювала на випередження, являючи читачеві героїв, а з тим і авторську свідомість не традиційного, а загальноцивілізаційного напрямку, коли доробок навіть одного й того ж письменника міг стояти по різні боки барикад”. Саме матеріал цього розділу, а, зокрема, підрозділ 3.2. „Двополюсність української ментальності в українській прозі на зламі століть” вводить до літературного процесу один із перших українських міських романів – автобіографічний твір „Танець тіней” („В лабетах”) М.Яцківа, оповідання „Над морем” Лесі Українки, яке порівнюється із „Попрыгуньей” А.Чехова, в новому світлі подає рецепцію роману „По за межами болю” О.Турянського та ін. В аспекті урбаністичного наступу на людину інтерпретовано романи В.Підмогильного та В.Домонтовича (підрозділи 3.3.), відсвіжено урбаністичні візії В.Винниченка (підрозділ 3.4.), обґрунтовано принципово важливі тези про входження української прози в рецепційну та текстову психореальність міста, про збагачення мови виражально-зображальними можливостями модерного виміру та ін.

Належною мірою критицизму, узаданеністю суджень про літературу ХХ століття, в якій село поступається місту – метаісторичному і навіть метанаціональному, – відзначається останній, четвертий розділ рецензованої книжки „Художні надбання прозової урбаністики України”. Тут же зарисовуються змістовні перспективи. Так – на прикладі аналізу творів Ніни Бічуї та Галини Гордасевич – засигналізовано мотиви „жінка і місто”, „жінка в місті останньої третини ХХ століття”, „жінка і суспільство”. До прикмет мужньої постави дисертантки напевно можна віднести й те, що вона не уникає речей, які й саму авторку та й нас усіх б’ють батогами, як то робить автор урбаністичного роману „Тотем” С.Процюк жорсткими дефініціями і таким ось присудом: „Ми є скаправілі і зледашілі, малоосвічені і нетямущі. Ми – заздрісні сальєристи і ненаситні

салоїди”. В.Г.Фоменко не просто зауважує ці нурти, приймає на віру, а й, повторюючи, кваліфікує їх як „діагноз, поставлений лікарем для зцілення тяжко хворого організму”. Виникає тільки запитання: представники яких іще, окрім нашого, народів, особливо з-посеред тих, котрі себе шанують, дозволять собі подібне? Отож, як тут бути і що робити? Навіть це вічне запитання має свій урбаністичний підтекст і дискурс. Так, не зайвим було б поміркувати, чому письменник двох народів – українського та польського – Павлин Свенціцький, переробивши із російської на польську повість „Что делать” Миколи Чернишевського, місцем дії у своїй версії зробив не Петербург, а власне Київ. Чи так уже випадково П. Свенціцький змінив оточення, в якому діяли герої М.Чернишевського? І якою, до речі кажучи, має бути рецепція та перспективи вивчення таких ось творів, на які дисертантці також вартувало б звернути увагу? А також і тих, в яких українське місто увічнюється митцями інших літератур (Київ у творах російського класика М.Булгакова чи Львів у творах австрійського письменника М.Поллака). І, врешті, як бути нам, аби в науковій праці не повторювати услід за письменником С.Процюком інфікованих самопонижень, а, занурившись у джерела та тримаючи, як наставляв Володимир Мономах, душу вгору, поціновувати явища глибоко і контекстуально.

Не обійшлося в рецензованій роботі без недоглядів та неточностей – певною мірою вони пояснюються невчитаністю після комп’ютерного набору. Часом дослівно повторюються деякі фрагменти праці, певні абзаци. Неповним видається узагальнення, що „художньому освоєнню міського середовища й міського типу життя таланило найменше”. Навряд чи доречною є така безапеляційність, адже вдячним матеріалом для осмислення покликані статі, окрім проаналізованих, ще й чисельні твори про людину міста Валерія Шевчука, книжка „За нас – у Львові. Міти і міфи” Надії Мориквас, „Повернення в Леополіс” Віктора Неборака і ще багато інших. Бодай би й роман Олександра Ірванця „Рівно/Ровно”.

Бо коли першим про місто в українській літературі на початку минулого ХХ століття написав Валер’ян Підмогильний,

то на початку XXI – Олександр Ірванець. Якщо ж сягнути раніших часів, то образок міста в творах в очах давньоукраїнського спудея відбився як „хата на хаті”, що означало багатопверховий будинок, а коли замислитися глибше, то заклало перші обриси фантазмагоричного міста. Фантазмагорія як зворотна сторона реальної медалі або як крайній вияв тих українських реалій, які впізнавані не тільки кожним із нас, а від помаранчевих подій 2004-го – і усім широким світом, – все це заповнює читача від перших і до останніх сторінок роману Олександра Ірванця. Поява kota Боніфація на перших та останніх сторінках помножують традиції Булгакова, а вірогідніше таки іронізують над ними, як зрештою, в романі домінує тотальна іронія над усім, про що власне йдеться. А йдеться про нас самих, в Україні й поза нею, але нею таки живущих, а йшлося, тобто думалося-писалося авторові, як вказано на сторінці 189, упродовж 1995-го в Берліні та в роках 1999-2000 в Рівному-Ірпіні. Отож, якою б не зужитою була подальша оцінка, але роман „Рівне/Ровно” таки є новаторськи-прогностичним – і самою назвою, і змістом – щодо болючої проблеми двох Україн, яка в романі запрогнозована на той спалах, який відбувся в 2004-му. І форма фантазмагорії спрацювала на той прогноз і шок стовідсотково. Олександр Ірванець хоча й наголошує у своєрідному ігровому післяслові (с.190), що всі події, обставини та персонажі, „ословлені”, як він підкреслює, в тексті роману „Рівне/Ровно”, – існують лише в його уяві, як і саме місто, тут автор віддає данину „винятково працьовитим, добрим, щедрим та щирим людям”, – ніколи не було розділене навпіл жодною стіною, – та ж читач впізнає щоденність чи не кожного українського міста, з тією хіба різницею, що, приміром, у Луганську чи Донецьку стіна вища, аніж в Тернополі чи Рівному...

Роман надзвичайно цікавий ще й під тим кутом зору, що розгортає рідкісний (у порівнянні, наприклад, з біографією історичною чи похвальною) різновид сповідально-артистичної екзистенції, коли ж уточнити, – буття драматурга Шлойми Ецірвана. Звідси видовищність, театральність роману, в якому фотоілюстрації виконують подібну до театральних декорацій



функцію. Незмінна ж авторова іронія не дає збитися на сентиментальний шлях, страхує від ностальгійних перехльостів у розповіді про дитинство, шкільні роки, перше кохання, хоча ці та інші ліричні сторінки є далеко не гіршими в канві створу. Вони ж бо так само помножують українську щоденниково-сповідальну традицію, відсилаючи подумки до таких передусім творів, як „Гуси-лебеді летять”, „Щедрий вечір” М.Стельмаха чи „Зачарована Десна” О.Довженка, водночас дискутуючи з ними – не без допомоги випробуваного в уславлених та широко знаних драмах автора прийому театралізованого дієписання того, що відбувається з Україною та українцями в 90-і. І з легкої авторової руки стається так, що це дієписання в романо-драмі-щоденнику набрало тих персвазійних рис, які притаманні були ораторському мистецтву, наприклад, у вживанні таких безпосередніх форм словесного виразу, як у „мові озвученій”, а тут ще розіграній, бо ж лунає з театрального кону, а до всього ще й маємо драму (із участю німецької акторки, яка вивчила роль українською) в драмі, де всі ми і гравці, й глядачі. Спосіб, у який представлено час і простір, провокує до порівняння роману з призначеним до театральної постановки щоденником митця. Місто Рівне/Ровно постає перед читачем/глядачем мов би велетенською сценою, люди й події подані так, як ніби вони діють на тій сцені, де грають всі – всіма. Не тільки назвою міста, прізвищем (Ецірван – Ірванець), реальними фотознімками, а й буденними, як на першій погляд, вчинками та словами, комп’ютерними шрифтами, цитатами – з довідника економічної географії соціалістичної республіки України від 2002 року, вставкою зі статті-анонсу в газеті „Вечірнє Рівне”<sup>1</sup> чи довжелезним списком тих, без кого роман „Рівне/Ровно” – „не був би написаний, або був би зовсім не таким, яким він є”. І треба сказати, що це дивовижна здатність – вміти іронізувати

---

<sup>1</sup> В романі це ймовірно містифікація, хоча в газеті „Рівек вечірнє” № 44 за 22-26.06.2006 й справді натрапляємо на інтерв’ю із О.Ірванцем по його поверненні з Америки із цінною інформацією не тільки про американські враження, а й про написану в Америці повість „Золото Павла \*\*\*\*\*ка”

так, щоб стало нам боляче й соромно, зберігаючи при тому душевну просвітленість, кваліфіковану власноруч як незлобиву щирість, яка лежить в основі глибокої вдячності автора багатьом людям за надану допомогу в створенні цього діагностичного роману. Та ж бо відомо: правильний діагноз – успішне лікування. То ж видужуймо швидше, українці!

То ж українська література ХХ століття дала огром творів про місто. І не тільки прозових....

*...Бо звикнуть не можу до міста,  
Брудного, глумливого міста,  
Бо серцем я ніжний і чистий,  
Дарма, що колись був чекістом, –*

зізнався Дмитро Фальківський. Перспективно було б осмислити той драматичний шлях, який пройшла та ж поезія від позначеного трагедією розчарування, яке звучить у вищенаведених рядках, – до помірковано-спокійних поетичних творів про людину міста і людину в місті. А їх є так багато, як тих вогнів у неobarоковому вірші, в кожному слові якого закодовано число 100. Маю на увазі твір „Київ вечірній” Миколи Мірошніченка, який звучить так:

*Стожарів намисто  
Чисто, густо,  
тлусто, променисто  
Просторово настояне місто.*

Безсумнівно, дослідження дуже непростих проблем, сконцентрованих навколо міста, в українській науці тільки розпочалося. Воно потребує неупередженого підходу, і тут солідаризуюся з Оксаною Забужко, яка в турботах про завтра української науки покладає велику надію на покоління „дітей Майдану” бо порівняно із тими, хто дебютував у 90-х, молоді 20-літні мають той безцінний „нерозтрачений запас щирого ідеалізму, якого в Україні не вчувалося, либонь, від 1960-х років”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Забужко Оксана. “Сьогодні бути жінкою в українській літературі – не проблема...” // Літературна Україна. – 18 грудня 2008 року. – С.5.

## ЛІТЕРАТУРНО-КРАЄЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

ББК 74.261.8

**Ірина ЯРОШЕВИЧ,**

*кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії  
української літератури та фольклористики  
Донецького національного університету*

### СПЕЦИФІКА ВИВЧЕННЯ ПОЕТИЧНОГО ДОРОБКУ ІВАНА СВІТЛИЧНОГО НА ЗАНЯТТЯХ ІЗ ЛІТЕРАТУРИ РІДНОГО КРАЮ

*І для суспільства я буду трудитися як тільки зможу  
Ревно – і в тому здобуду я щастя велике своє.  
Хай не вчиню я ніколи для зла та для лиха причини,  
Хай лиш добро людям чинить єство моє, всім добродійне,  
Хай, як і ваше, богове, життя моє щастям стає.*

*І.Світличний*

*У статті з'ясовуються основні аспекти вивчення поетичного надбання нашого поета-земляка – Івана Світличного, відзначається специфіка його художнього бачення світу.*

**Ключові слова:** *поетичне висловлення, самовираження автора, специфічна закодованість.*

Невмолимо йдуть роки, віддаляючи від нас жахливі часи страшних поневірянь, несправедливих принижень та облудних обвинувачень на адресу тих, кому сьогодні намагаємося повернути, вже посмертно, борг світлої пам'яті й щирої вдячності за силу духу, нескореність, людяність...

В історії українського літературно-мистецького і суспільно-політичного відродження 60-х років ХХ століття таких імен чимало і почесне місце серед них посідає Іван Світличний – наш земляк. Тепер про нього говорять як про

митця, що реалізував себе в багатьох іпостасях: поета, перекладача, літературного критика, громадського діяча, правозахисника.

Саме наприкінці 80-х – початку 90-х років минулого століття спостерігається жвавий інтерес до його творчості. Виходить із друку перша книга поезій, перекладів, літературно-критичних праць „Серце для куль і для рим” з передмовою І.Дзюби [2], а згодом друга „У мене тільки слово” з передмовою М.Коцюбинської [6]. Завдяки зусиллям його дружини Леоніди та сестри Надії Світличних для читачів стала доступною книга спогадів про Івана Олексійовича „Доброокий” [3]. Вагомі дослідження належать Е.Соловей [10], М.Москаленку [7], А.Ткаченку [12], Ю.Єлісєвенку [5].

Маємо на меті врахувати весь загал критичних розвідок про Івана Світличного, щоб належно оцінити їх. У вступному слові „Спогадів” Семен Ілзман зауважував: „...Одне об’єднало нас – щастя знати Івана Олексійовича Світличного. Тихе щастя бути поруч, бачити, чути голос. Любов не може бути перекладена на слова. Будь-які спогади – брехня і фальш. Бо вони – лише слова.

Жити поряд із ним було великою радістю. Щемкою радістю знати Мудрого, Учителя...” [1, с. 5].

Багато теплих і вдячних слів залишили про Івана Олексійовича його друзі та побратими: Микола Горбаль, Віктор Іванисенко, Лесь Танюк, Євген Сверстюк, Григорій Сивокін та інші. Василь Стус, відбуваючи заслання на Колимі, у листі до родини Івана Світличного писав: „Все кращого в мені – це Іван. Усе кращого в багатьох інших – від Івана. Він роздаровував себе по проскурах. Виняткова роль, виняткове самопожертвування – без тіні докору. Сама радість від врун молодих геніїв, що чогось варті лише в його непомітній орбіті (без неї вони зникають, як без сонця: Бог дав мені колись назвати його „вусатим сонечком своїм” – тоді я й не розумів головою те, що чуло серце!)” [11, с. 347].

Незважаючи на скрутність свого становища (переслідування, арешт, засудження, заслання), Іван Світличний

„дарував світло”, був упродовж усього життя „володарем духу і королем спокою”. А ще він міг прощати, легко зі співчуттям:

*Умій суддю свого жаліти,  
Тяжкі гріхи йому прости,  
Таж він людина, як і ти:  
У нього дома жінка, діти,*

*Їм треба хліба принести,  
І треба – ніде правди діти –  
З лайна собачого зуміти  
Державний злочин довести [9, с. 37].*

Однією з характерних рис поетичного доробку Івана Світличного І.Дзюба називає „прихований” максималізм, пояснюючи це тим, що „люди, надзвичайно м’які й делікатні в особистих стосунках, стають – порядком якоїсь душевної компенсації, чи що – надзвичайно вимогливими, стають немилосердними максималістами, коли йдеться про принципи, надто принципи моральні” [2, с. 19]. Він був наполегливим та вимогливим, як до себе, так і до інших. Завдяки такій професійній вимогливості І.Світличний дав можливість українському читачеві (і не тільки) познайомитися з талановитими поетами, творче надбання яких свідчить про високий художній рівень та досконалість, це – Василь Симоненко, Василь Стус, Василь Голобородько. Не менш плідними виявилися творчі стосунки Івана Світличного з молодими митцями – Аллою Горською, Галиною Севрук, Людмилою Семикіною, Панасом Заливахою, Анатолієм Зубком, Леонідом Грабовським та багатьма іншими.

Ті зміни, що спостерігалися в Україні на початку 60-х років з ініціативи владних структур, т. з. „хрущовська відлига”, досить швидко привели до „заморозків”. Та навіть у таких умовах Іван Світличний знаходить можливість надрукувати свої статті під псевдонімами чи під чужими іменами. Тільки журнал „Дніпро”, редагований Ю.Мушкетиком, друкував певний час його твори.

Поезія стала для Івана Світличного сенсом його життя, вона рятувала його і водночас давала можливість

самоствердитися. Писати почав ще „на волі”, бо йому була „внутрішньо притаманна” потреба „поетичного висловлення”. „Каторга вбила його тіло, але розкрила нові можливості душі” [2, с. 18].

Першу поетичну збірку „Гратовані сонети”, яка вийшла у 1972 році в Мюнхені, зазвичай порівнюють із циклом „Тюремні сонети” І.Франка, вбачаючи подібність умов і обставин за яких вони створювалися – тюремна камера. Зрештою, як сонети І.Франка, так і І.Світличного демонструють „узагальнюючий образ українського політв’язня, який був однаково небезпечним для будь-якої імперії – чи то австрійської, чи то російської” [4, с. 154]. Іван Кошелівець у передмові до збірки писав, що „вибір саме форми сонета не випадковий: цю безсмертну чотирнадцятирядкову строфу дається належно опанувати лише людям певного рівня культури, здатним інтелектуально дисциплінувати себе” [8, с. 11].

Іван Світличний не зупинився на досягнутому. Отримавши збірку в той час, коли перебував на засланні, він її ще раз відредагував, змінивши навіть назву на „Кожний день – Великдень”. Він подумки відчував себе набагато комфортніше, ніж ті, для яких воля була „великою зоною”. І тільки в 1994 році авторські правки були враховані у книзі „У мене тільки слово”, упорядкованої Леонідою Світличною.

Оригінальні поезії збірки становлять дев’ять циклів. Його поезія – це „розмисли і судження”, в яких закодовані „формули-висновки”, „формули-гасла”, „заклики”: „Шмон”, „Мовчання”, „Завжди в’язень”, „Душевний сонет”. Багато віршів мають присвяти, тому „тюремна альбомність” допомагає створити ефект присутності тієї чи іншої особистості, згаданої у творі. Поет висловлює вдячність тим, хто відверто заслуговує на щире людське визнання: Леоніді та Надії Світличним, В.Симоненку, В.Стусу, Є.Сверстюку, М.Коцюбинській, Ю.Гагаріну, згадує і багаторічних політв’язнів: С.Мамчура та Б.Антоненка-Давидовича, нашого земляка В.Петровського та ін.

Показовим є цикл „Ars poetica” з його „уроками поезії”: „Сонет”, „Класичний вірш”, „Верлібр”, „Син гармонії”,

„Тріолет”, а найбільш вражає поезія „Життя коротке, а мистецтво вічне”:

*Життя коротке, а мистецтво вічне.  
Життя коротке, тільки не пусте  
Тривання. Наймудріше із мистецтв –  
Мистецтво жити вщерть, непересічно*

*І твердо, без подонства, без естетств.  
Ламати вічне, стале, канонічне...*

[9, с. 85].

На думку Е.Соловей, найбільший інтерес становить цикл „Пленер” „щодо власне ліричного самовираження автора” [10, с. 71], де І.Світличний дотримується давньої літературної традиції – „шифрувати „під погоду” суспільні пасати, антипасати і мусони” [10, с. 71].

*Зелена оргія зела!  
Повсталі трави рвуть гудрони.  
Гряде, змітаючи кордони,  
Ординська армія стебла...*

*А сонце стало серед неба,  
Нещадне, смалить, так і треба.  
Пора оновлення... Пора! [9, с.88].*

Про специфічну закодованість майже кожної поезії свідчить вміння І.Світличного підібрати влучний епіграф, змістове навантаження якого обов’язково знайде своє розкриття у подальшому тексті. До вірша „Язик” за епіграф взято всього дві репліки, які досить часто можна почути у повсякденному житті, що набули вже сталого використання:

*–Язик до Києва доведе.  
–Кого до Києва, а кого до тюрми [9, с. 39].*

Тоді, як у самому творі це формулювання набуває певної передісторії:

*Ідем у Київ, як прочани,  
Крізь нетрі, безбач, крадькома.*

Розгортання сюжету супроводжується нагнітанням психологічної напруги („Січе словами, як мечами, / Не Київ жде його – тюрма...”), а потім настає логічна розв’язка:

*Потрібен Київ без 'язиким!*

*Як язикатим Соловки!* [9, с. 39].

Іван Світличний був поетом „раціонального типу”, що підтверджують три поеми „Архімед”, „Рильські октави”, „Курбас”. У них автор глибоко розкриває й аналізує історичні реалії, висловлюється афористично: „Життя – то вогниста музика, а творчість – божиста гра...” [9, с. 156].

Попри всі захоплення Івана Світличного літературною критикою та перекладацькою справою, все ж таки визначальною для нього залишається поезія: „Поезія – свобода серця. / Вона ламає сков і стрим – / Канони ритмів, пута рим, / На простір слова-волі рветься” [9, с. 83].

### ЛІТЕРАТУРА:

1. Глузман С. Вступне слово // Доброокий. Спогади про Івана Світличного. – К., 1998. – С. 5.
2. Дзюба І. Душа, розпластана на пласі... // Світличний І. Серце для куль і для рим. Поезії. Поетичні переклади. Літературно-критичні статті. – К., 1990. – С. 5- 20.
3. Доброокий. Спогади про Івана Світличного // За упорядк. Леоніди та Надії Світличних. – К., 1998.
4. Добрянська І. Праця над словом – це стиль його життя // Дзвін. – 1997 – Ч. 8. – С. 154 – 156.
5. Єлісєвенко Ю. Поетичні перлини українського Шекспіра // Вітчизна. – 2006. – № 9 – 10. – С. 124 -126.
6. Коцюбинська М. Іван Світличний, шістдесятник // Світличний І. У мене тільки слово. – Харків, 1994.
7. Москаленко М. Перекладач // Слово і час. – 1992. – № 3. – С. 72-75.
8. Світличний І. Гратовані сонети. – Мюнхен: Сучасність, 1977.
9. Світличний І. У мене тільки слово. – Харків, 1994.
10. Соловей Е. Поет // Слово і час. – 1992. – № 3. – С. 69-72.
11. Стус В. Іван – то моя любов найбільша // Доброокий. Спогади про Івана Світличного // За упорядк. Леоніди та Надії Світличних. – К., 1998. – С. 346-348.
12. Ткаченко А. Філолог // Слово і час. – 1992. – № 3. – С. 75-79.



**Богдан ЯКИМОВИЧ,**

доктор історичних наук, доцент  
кафедри історичного краєзнавства Львівського  
національного університету імені Івана Франка

## **БІБЛІОЛОГІЧНЕ КРАЄЗНАВСТВО ЯК СКЛАДОВА ЧАСТИНА СУЧАСНИХ КРАЄЗНАВЧИХ СТУДІЙ**

*У галузі краєзнавчих студій автор виділяє окремий напрям – бібліологічне краєзнавство, формує його визначення, на прикладі видатного українського друку ХХ ст. – антології „Акорди” (Львів, 1903) висвітлює методiku таких студій, потребу та підхід до перевидання унікальних книжок факсимільним способом та стан цієї справи в сучасній Україні.*

**Ключові слова:** бібліологічне краєзнавство, історія української книжки, факсимільні видання.

Термін „краєзнавство”, який здається цілком зрозумілим кожній освіченій людині, є вельми багатоаспектний. Саме краєзнавство структурно різноманітне, стосується різних напрямків життєдіяльності краю, і, як справедливо відзначає Наталя Кушнарєнко, не завжди піддається однозначному трактуванню. Урешті, навіть базове поняття „край” можна розглядати в широкому і вузькому значеннях. У багатьох мовах світу воно пов’язується з вивченням невеликої території всередині країни. В англomовних країнах вживають термін „local history”, що в перекладі українською мовою означає „місцева історія”. Насправді йдеться не лише про історичні дослідження означеної території, а й про сучасні, значно ширші проблеми краю<sup>1</sup>. Тому в наш час краєзнавство слід розуміти як комплексне дослідження якоїсь території, власне – краю.

---

<sup>1</sup> Кушнарєнко Н. М. Бібліотечне краєзнавство. – Київ: Знання. 2007. – С. 19.

Підкреслимо – частини країни, бо цілу країну в комплексі вивчає наука „країнознавство”.

Можна навести низку ширших і вузких дефініцій терміна „краєзнавство” з багатьох вітчизняних чи закордонних видань, однак, мабуть, найкоротше визначення подає академічний „Словник української мови” (в 11 т., 1970 – 1980), це : „вивчення історії, географії, економіки, етнографії тощо певної місцевості”<sup>1</sup>. Під „тощо” розуміється дуже багато, наприклад вкрай рідкісна в наших бібліотеках англomовна „Канадська енциклопедія” має статтю В. Магнуссона „Local Government” („Краєве урядництво”), що стосується організаційних територіальних структур<sup>2</sup> і що є, звичайно, теж частиною цієї науки.

До речі, українські вчені Я. І. Жупанський та В. П. Круль в 1994 р. сформулювали тлумачення національного краєзнавства як цілісну нерозривну і відкриту систему, яка функціонує у світі тривимірних моделей: **простір** (географічне краєзнавство), **час** (історичне краєзнавство) та **соціум** (соціальне краєзнавство). Соціальному краєзнавству вони надають інтегральну роль і залучають сюди *мистецьке* (в комплексі, себто літературу, архітектуру, образотворче мистецтво), *етнографічне* та *організаційне* краєзнавство<sup>3</sup>. Складовою частиною краєзнавства як комплексної науки є *бібліологічне* краєзнавство.

Зрозуміло, що для краєзнавства в цілому, важливе місце посідають рукописні і друковані матеріали. З винаходом Гутенберга, що стало, за визначенням Івана Франка, найвизначнішим досягненням людства<sup>4</sup> (до віртуальних технологій – *Б. Я.*), друкована продукція має особливий вплив на розвиток освіти та національної свідомості. Студії над книговиданням, розвитком видавничої справи, дослідження

---

<sup>1</sup> Словник української мови: в 11 т. – Київ: Наук. думка, 1973. – С.319.

<sup>2</sup> Magnusson W. Local Government // The Canadian Encyclopedia: In 4 Vol. – Edmonton: Hurtig Publishers, 1988. – V.2. – P. 1236 – 1237.

<sup>3</sup> Кушнарєнко Н. М. Бібліотечне краєзнавство... С. 23.

<sup>4</sup> Франко І. Наука і її взаємини з працюючими класами // Франко І. Збір. творів: У 50 т. – Київ: Наук. думка, 1986. – Т.45. – С.29 – 30.

книгознавчих та джерелознавчих аспектів видавничої продукції є важливою складовою не тільки розвитку національного руху, але й краєзнавства.

За твердженням одного з видатних теоретиків книгознавства (бібліології) М. Мак-Люена, друковане слово створило „публіку”, характерною рисою якої можна назвати її поглиблену самосвідомість із акцентом на візуалізацію стосовно як індивідуума, так і групи людей<sup>1</sup>.

Термін *бібліологічне краєзнавство*, який упроваджуємо в гуманітарну науку, вперше вжито в 2006 р. в нашій монографії „Іван Франко – видавець. Книгознавчі та джерелознавчі аспекти”<sup>2</sup>, розширений і доповнений в наших подальших студіях.

*Бібліологічне краєзнавство* – це пошук, фіксація у публічних бібліотеках, приватних книгозбірнях книжок, які мають особливе значення для культури народу, та публікація таких студій. Фактично бібліолог-краєзнавець розшукує та фіксує окремі примірники видань, що стали визначними віхами в історії та культурі кожного народу<sup>3</sup>.

Складовою частиною, фактично, навіть окремим напрямком бібліологічного краєзнавства, є визначення повного складу (створення *повних бібліографічних описів*) окремих видавничих серій, які в різні часи видавали окремі видавництва чи приватні особи.

Перші, як правило, незначні накладі першодруків чи наперед задуманих унікальних книжок, як правило, малотиражних, з плином часу перетворюють таку книжку в раритет. До цього призводить фізичне зношення книжки та вплив докільля (землетруси, повені, пожежі та інші нещастя). Але найбільшим лихом для збереження культурних здобутків

---

<sup>1</sup> Мак-Люен М. Галактика Гутенберга. Становлення людини друкованої книги. – Київ: Ніка центр, 2001. – С. 16-17.

<sup>2</sup> Якимович Б. Іван Франко – видавець. Книгознавчі та джерелознавчі аспекти. Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. – 691 с.

<sup>3</sup> Якимович Б. Іван Франко як книгознавець і видавець (90-ті роки ХІХ ст. – 1916 р.). – Автореферат дис. ...доктора історичних наук. – Київ, 2008. – С.29.

людства, в тому числі і книжкових раритетів, є нещастя, які створюють самі люди, умови, в які потрапляють окремі нації, зокрема українська. У ХХ ст. ледь оговтавшись від пут Валуєвського циркуляру (1863) та Емського указу (1873) українці Наддніпрянщини розпочали легальну видавничу діяльність аж після першої російської революції 1905 р. Але навіть тоді розпочато сумну практику підпалу бунтівними селянами поміщицьких маєтків – згадаймо „Fata morgana” М. Коцюбинського – у вогні загинули безцінні пам’ятки культури. З початком Першої світової війни усі українські видання в 1914 р. знову в підросійській Україні були знову заборонені. В міжчасі (1905–1914) сумнозвісний „Союз руссаго народа” (популярно – „чорна сотня”) по Наддніпрянщині влаштовувала єврейські погроми, де згорів не один унікальний єврейський рукопис.

Та це був лише початок майбутнього великого лиха. Давня мрія московсько-петербурзьких політиків про приєднання до імперії „мазепинського” гнізда – Галичини, майже здійснилася. Уже 3-го вересня 1914 р. російське військо окупувало столицю краю – княжий Львів. Російська адміністрація на чолі з графом Бобринським негайно закрила усі українські галицькі видавництва та національно-культурні установи, хоч польські продовжували свою діяльність. Була припинена діяльність усіх українських політичних партій. Перше вогнище з українських книжок і часописів розгорілося на подвір’ї Академічного дому при вул. Супінського (тепер корпус Української академії друкарства, вул. Коцюбинського, 21) – малограмотний виконавець спішив повідомити уряд у Санкт-Петербурзі, що знищено книгозбірню Наукового товариства ім. Шевченка у Львові. На щастя, незадовго перед московською інвазією, бібліотека НТШ – найунікальніша в світі збірка українських друків – перебралася в новий будинок НТШ при вул. Чарнецького, 24 (тепер – вул. Винниченка, 24, де нині відділ україніки Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника). І такі вогнища палали на подвір’ях багатьох галицьких читалень „Просвіт”, різноманітних громадських організацій.

Під час Першої та Другої світових воєн українські землі були театром воєнних дій. Друга російська революція, а за нею – спровокована більшовиками громадянська війна – привели до масового знищення українських культурних здобутків. Нація, програвши Визвольні змагання, стала об'єктом дикої волі загарбника, що рядився в тогу „старшого брата” та жорстоко й методично нищив усе, що звалося патріотизмом, любов'ю до рідного краю, оголосивши усіх патріотів свого народу „буржуазними націоналістами”. З приватних та громадських бібліотек вилучали українські книжкові шедеври, на підвір'ях ЧК-ГПУ-НКВД-КГБ влаштовували середньовічні вогнища, а їх власники в кращому випадку потрапляли на сибірські каторги. А щоб зламати хребет нації до кінця, штучно влаштовували голодомори, нещадний терор, що став геноцидом для українців – такими були більшовицькі „експерименти” на теренах заселення української нації в 1921 – 1923, 1932 – 1933, 1946 – 1947 рр., подальші терористичні акції.

\* \* \*

Після застійного для України XVIII ст. в 1798 році у столичному Петербурзі, правда без дозволу автора, з'являється „Енеїда” І. Котляревського – книжка, написана живою народною мовою. В Галичині живу мову можна було почути хіба під сільською стріхою, бо навіть священики виголошували проповіді „панською” польською мовою, гурток молодих теологів в складі М. Шашкевича, І. Вагилевича та Я. Головацького, 1837 р. в Буді, попри заборону львівського цензора В. Левицького, дали світові „Русалку Дністрову” – перше галицьке видання народною мовою, „вихід в світ якої знаменував видатну подію в житті Західної України. Вона поклала початок нової літератури і була важливим політичним фактором.”<sup>1</sup>. Через три роки (1840) в Петербурзі, з ініціативи і на кошти поміщика П. Мартоса надруковано „Кобзар” Т. Шевченка. У цьому ряді, який умовно вкладається в одне

---

<sup>1</sup> Книга і друкарство на Україні / За ред. П. М. Попова; Авт. кол.: О. І. Дей, Я. Д. Ісаєвич, Г. І. Коляда та ін. – Київ: Наук. думка, 1965. – С. 124.

століття – друге видання збірок І. Франка „З вершин і низин” (1893), „Зів’яле листя” (1896) та його знаменита антологія „Акорди” (1903), до впорядкування якої був причетний М. Грушевський, а оформляли книжку Ю. Панькевич та І. Труш. Усі ці книжки, які є чи не найбільшими здобутками українського народу, бо знаменували, насамперед, перемогу українського духу, надруковані накладом 800-1000 прим. (виняток складає антологія „Акорди” – її надруковано 3100 прим.). Час і катаклізи на українських теренах, про що йшлося вище, зберегли може по кілька десятків примірників цих книжок<sup>1</sup>. Жодна з них, окрім „Русалки Дністрової”, не має досі такого самовідданого дослідника, як відомий львівський бібліограф Луїза Ільницька, яка підняла величезну працю і обстежила понад сотню відомих на сьогодні примірників альманаху в публічних та приватних бібліотеках і опублікувала в 2007 р. перше фундаментальне українське дослідження з бібліологічного краєзнавства „Русалка Днїстровая” (1837) у бібліотеках і музеях світу”<sup>2</sup>.

Як приклад методики дослідження з *бібліологічного краєзнавства* – наведемо студії над Франковою антологією „Акорди” (Львів, 1903). Виявлено тільки один примірник книжки, який має пізнішу тверду оправу і збережену м’яку обкладинку, виконану в друкарні Наукового Товариства ім. Шевченка<sup>3</sup>. Обкладинка надрукована на цупкому папері

---

<sup>1</sup> За підрахунками провідного культуролога і книгознавця акад. Я. Д. Ісаєвича до сьогодні збереглося понад 100 прим «Апостола» та понад 200 прим. «Острозької Біблії» І. Федоровича, чого не можна сказати про низку українських друків другої половини XIX ст. чи галицьких видань до 1939 р.

<sup>2</sup> Ільницька Л. «Русалка Дністровая» (1837) у бібліотеках і музеях світу / Національна академія наук України, Львівська наукова бібліотека імені В. Стефаніка. – Львів, 2007. – 247 с.

<sup>3</sup> Примірник зберігався в «спецфонді» (тепер – у Відділі україніки Наукової бібліотеки Львівського національного університету імені Івана Франка, № 771). Має печатку «Федір Воробець» – очевидно, цій людині треба завдячувати єдиним поки що виявленим примірником у такому стані.

зеленого кольору і повністю повторює титульний аркуш книжки. Як свідчить „Каталог” та архівні документи, ціна „Акордів” становила 7.5, 8, 9, 10 корон. Треба гадати, що книжка в м'якій обкладинці коштувала 7.5 корон.

Дослідження примірників свідчать, що ціну 8 корон мала книжка у твердій оправі без тиснення. Також це могла бути оправа у ледерині або з ледериновим корінцем і кутиками – решта з наклеєним палітурним папером брунатно-чорного чи брунатно-червоного кольорів. Примірники такого типу зберігаються в Науковій бібліотеці Львівського університету (відповідно з бібліотеки Б. Гориня – Гр. 3034 та у Відділі україніки – № 11437: цей примірник має штамп „Biblioteca Seminarii Slavistici”, що належала „Славістичному Колу” Львівського університету. Аналогічного типу є примірник зі збірки М. і П. Деркачів, № 1041, що зберігається у фондах Львівської національної наукової бібліотеки імені В. Стефаника НАН України).

Ціну 9 корон мали примірники, оправлені в синій ледерин з тисненням золотом на обкладинці і корінці (хребті) книжки. Очевидно, що таких примірників було найбільше, принаймні, на нашу думку, не менше 1500-2000. Один штамп не міг витримати стільки відбитків, замовлялися різні штампи, тому й тиснення відрізняються одне від одного. Трапляються примірники з піварковим написом „Акорди” і тисненою золотом лірою (прим. Ш 11720 Наукової бібліотеки Львівського національного університету імені Івана Франка), прямим написом „Акорди” (власність Б. Якимовича). Належав цей примірник у 1934 р. В. Федоровичу, в 70-х роках ХХ ст. – Василеві Стасині – інв. номер 74963 з його унікальної, на жаль, втраченої сьогодні бібліотеки, був переданий їй власником авторові цих рядків незадовго до смерті. Такий самий вигляд має примірник „Акордів” із Наукової бібліотеки Національного університету „Києво-Могилянська академія”, який подарували Андрій і Йоганна Михайленки з Едмонтону (Канада).

Серед такого типу оправ – примірник із бібліотеки акад. М. Возняка (ЛННБ ім. В. Стефаника № И 36855, В 2930). Це комбінована оправка з синього ледерину з паперовою вставкою у вигляді трапеції з обрізаними кутами. Вкладка виготовлена з рожево-сірого паперу. На корінці впоперек витиснена назва „Акорди”. Обкладинка й корінець книжки мають золоті й бліндовані тиснення. Знаючи особливу любов власника до книжки, можна думати, що М. Возняк замовив спеціальну оправку для свого примірника, удосконаливши ту, яка продавалася за 9 корон.

Цікаву й цінну оправку має примірник „Акордів”, який належав композиторові й особистому другові І. Франка Станіславові Людкевичу. Добре збережена книжка, є власністю Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові (інв. № 1020) і зберігається у філії – Меморіальному музеї Станіслава Людкевича (Львів, вул. С. Людкевича, 7). Примірник С. Людкевича має той самий тип оправки, що й Возняків: комбінована, з паперовою вставкою у вигляді трапеції з обрізаними кутами. Ледерин – світло-зеленого кольору. Паперова вставка – рослинний кольоровий малюнок (світло-брунатне тло, брунатні шишки на гілочці хвої), наклеєна на бліндоване (сліпе) тиснення самої оправки, себто на ледерин верхньої дошки. Передня дошка оправки, окрім того, від хребта книжки має три сецесійні, тиснені золотом листки, повторені бліндованим тисненням на задній дошці оправки. Корінець поділений тисненнями золотом поперечними рисками на чотири частини. У верхній (першій) і третій частині корінця – елементи прикраси, виставлені симетрично; між ними (в другій частині зверху) – навпоперек назва АКОРДИ тисненням золотом сецесійним листком. В останній, четвертій зверху (нижній) частині корінця – переплетені літери ВС – суперекслібрис Українсько-руської Видавничої Спілки, не виявлений на жодному з обстежених примірників. Форзаци книжки, на відміну від описаного вище примірника, який належить тепер автору цих рядків (тонкий папір, переплетені квіткові орнаменти зеленуватого відтінку) – аналогічний примірникові з Національної парламент-



ської бібліотеки: цупкий папір рожевуватого кольору. Обріз книжки має кольорові розводи кольору паперової вставки.

Важко сказати, що було на корінці унікального примірника „Акордів”, який перед Великодніми святами 2005 р. завдяки старанням активістки української громади в Бухаресті Ірини Мойсей, надійшов до фондів Наукової бібліотеки Франкового університету у Львові. Верхня і нижня дошка оправи з рожевого ледерину з бліндованими тисненнями рослинного орнаменту, паперова трапецієвидна вставка, вклеєна в тиснення оправи, має темно-зелений колір. Не просто достеменно з’ясувати, як цей примірник примандрував в українське село Щербівці на Південній Буковині. Книжка позначена штампом С. HAPENCIUS ȘERBĂUȚI, що означає: К. ГАПЕНЧУК, ЩЕРБІВЦІ. Можливо, саме ця особа була першим або одним із перших власників антології. Сторінки книжки мають такі печатки: „Ad-jiа Financiară Jud. Suceava ROMANIA Agentul Fiscal Com. Șerbăuți (Фінансово-адміністративний повіт Сучава, РУМУНІЯ. Податковий агент громади Щербівці)”. Мабуть, саме К. Гапенчук працював у міжвоєнний період податковим агентом у Щербівцях. На авантитулї автограф, який свідчить – припускаємо, це було пізніше, – що книжка належала Лареонові Смокоту, якому подарував її брат, Сильвестр Смокот, залишивши по собі такий автограф: „На спомин своєму возлюбленному братови подарував Сильвестр Смокот”.

Це підтверджує відомий культурний діяч української громади в Румунії, головний редактор часопису „Український вісник” у Бухаресті Михайло Михайлюк у статті „Щаслива історія однієї рідкісної книги”: „Власником „Акордів” був щербівський книголюб Смокот (якщо не помиляюся!)<sup>1</sup>, котрий у 50-ті роки минулого століття, коли я навчався у Серетському українському ліцеї, позичав зацікавленим ним людям рідкісні книги. Тоді завдяки моїм однокласникам – щербівчанам, я

---

<sup>1</sup> Очевидно, тут помилки нема – саме Лареонові Смокотові подарував книжку його брат, Сильвестр Смокот, про що й свідчить дедикація на авантитулї.

прочитав книгу про грізного іспанського інквізитора Торквемаду (румунською мовою). Після смерті власника антологія „Акорди” опинилася у мого друга, родом із Щербівців, письменника-гумориста Василя Цаповця.

Років двадцять п'ять тому під час однієї з наших зустрічей у Сучаві, Василь подарував мені „Акорди” і кишенькове видання „Історії України-Руси” Михайла Грушевського. Як книголюб, я вельми зрадів подарункові. Але на той час ні я, ні Василь Цаповець не усвідомлювали цінності видання, про яке нічого не писалося (принаймні таке було моє враження) навіть і в Україні. Та й наші літературознавці, яким я говорив про цю книгу, нічого про неї не знали, але й великого зацікавлення не виявляли до „Акордів”<sup>1</sup>.

Цитуємо без скорочення, бо текст дає уяву не тільки про долю цього примірника книжки, а фіксує відомості про українських бібліофілів та бібліологічне краєзнавство поза межами України і є спонукою для подальших бібліологічно-краєзнавчих студій. Власне саме М. Михайлюк, останній власник цієї книжки, яка мандрувала зі Львова на Південну Буковину і опинилася нарешті в Бухаресті, подарував її через згадану Ірину Мойсей університетській бібліотеці у Львові (зберігається у Відділі україніки інв. № ВУ 14408).

Але найважче було розшукати найдорожчий примірник, який коштував 10 корон (без пересилання). Фотографію такого примірника вміщено у „Каталозі УРВС”<sup>2</sup> (Львів, 1913). Він зображений в „Українській літературній енциклопедії” (т. 1, Київ, 1988). Надрукована там стаття П. Й. Колесника є малоінформативною та ще й начинена ідеологічною сугою. Пошуки в державних і приватних книгозбірнях Львова не увінчалися успіхом. Два примірники у справді „люкусовим виконанні”

---

<sup>1</sup> Михайлюк М. Шаслива історія однієї рідкісної книги // Укр. Вісник (Бухарест). – 2005. – № 9 – 12. – С. 9.

<sup>2</sup> Каталог видань Українсько-руської Видавничої Спільки у Львові; 1899–1912. – Львів, 1913. – С.44.

зберігаються в Музеї Лесі Українки (МЛУ) в Києві, третій – в особистій бібліотеці відомого літературознавця проф. Михайла Шалати з Дрогобича. На обкладинці цих книжок витиснено золотом мистецький профіль жінки, який, на думку, завідувача наукового відділу Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові Данути Пілевич є узагальненим літературно-художнім образом у стилі сецесії. Саме Д. Пілевич заперечує ідентичність тиснення обкладинки профілеві Соломії Крушельницької.

Примірник К-1670 з Музею Лесі Українки у Києві (номер у книзі надходжень КН 4271) має обкладинку з ледерину світло-жовтого кольору; примірник К 633 (КН № 202, перебуває в постійній експозиції) – з ледерину темно-зеленого кольору; примірник М. Шалати – темно-вишневого кольору. Тиснення профілю жінки на обкладинці та корінці – золотом. І обкладинка, і хребет обох примірників мають тиснення рослинного орнаменту, обріз – золочений. Очевидно, таких примірників антології „Акорди” збереглося дуже мало.

Четвертий виявлений примірник найдорожчої оправи „Акордів” зберігається в Національній парламентській бібліотеці України, Відділ рідкісної книги, шифр РК № 2432125 (м. Київ, Боричів узвіз, 13). Ледерин обкладинки – рожевуватого кольору, обріз золочений, форзац – із цупкого паперу. Цей примірник закуплено в жовтні 1988 р. тодішньою Бібліотекою ім. КПРС на аукціоні Київ-Книги за ціною 125 крб. Нещодавно ми отримали інформацію, що один примірник антології є в особистій бібліотеці одного з працівників Львівської греко-католицької капітули.

Отже, на теренах Галичини описано досі лише один примірник антології в найдорожчій оправі (маємо поки-що інформацію про два). Врешті, це, мабуть, і найкращий примірник з усіх чотирьох такого типу. Колір матеріалу – вишневий, тиснення – золотом. У 60-х роках ХХ ст. цю книжку подарували студенти-заочники своєму, тоді ще молодому викладачеві, Михайлові Шалаті – тепер професорові Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана

Франка, авторів унікальної для підрадянської епохи монографії „Маркіян Шашкевич” (Київ, 1969). Антологія „Акорди” зберігається тепер у приватній книгозбірні М. Шалати.

Аналізуючи загальний стиль сецесійного оформлення „Акордів”, можна з великою вірогідністю припустити, що саме цей тип найдорожчої оправи книжки спроектував сам Ю. Панькевич: характерні для художника рослинні орнаменти, витиснені золотом, є і на обкладинці, і на корінці книжки<sup>1</sup>.

На увагу заслуговує ще примірник із ЛННБ ім. В. Стефаника (№ И 28016, зберігається у Відділі україніки по вул. Винниченка, 24). Він належав бібліотеці Культурно-просвітницького кружка (КПК) Українського Воєнного Товариства Йозефів – табору для інтернованих частин УГА в північній Чехії (1921–1926 рр.). У тому таборі, до речі, під керівництвом КПК організовувалися різноманітні курси, працювала гімназія, учительська семінарія, бібліотека, архів, оркестра, хор, театр, виходив двотижневик „Український скиталець”. Примірник із Йозефова має чудову оправу – корінець з натуральної шкіри, із чотирма поперечними рисками-виступами (на шнурках зшивки), кутики – зі шкіри, матеріал оправи – ледерин, тиснений під крокодилячу шкіру. Очевидно, що це дуже цікавий зразок тодішньої високоякісної оправи книжок у Північній Чехії. Кожна книжка має свою дуже цікаву долю – якийсь вояк повернув її до Львова, розуміючи історичну вартість такого раритету.

Дуже розчаровує примірник № 6038 з особистої бібліотеки Івана Франка, що зберігається окремим фондом в Інституті літератури ім. Т. Шевченка НАН України. Очевидно, „прислужився” якийсь чиновник від науки, бо замість реставрувати оправу Франкового примірника, її замінили

---

<sup>1</sup> Якимович Б. Іван Франко – видавець: Книгознавчі та джерелознавчі аспекти / Львівський національний університет імені Івана Франка, Наукова бібліотека; Інститут українознавства імені Івана Крип'якевича Національної академії наук України. – Львів; Видавн. центр ЛНУ ім. Івана Франка. – С.356.

новою, без ніяких тиснень. У бібліотеці Інституту літератури за № 48423 зберігається примірник „Акордів” у паперовій оправі десь початку ХХ ст. – папір обкладинки фіолетово-брунатний, нецікавий із мистецького боку.

Що палітурна майстерня виконувала замовлення дуже поволі, свідчить лист І. Франка до Адольфа Черного від 23 березня 1904 р.: „Вибачайте, що так довго не висилаю Вам „Антологію” – Спілка мала досить клопоту з оправою і готових екземплярів було вже так мало, що боялися, аби не забракло, хоч покуп на те видання не надто великий – досі розійшлося мало що над 500 екз[емплярів] – розуміється, що до Росії не пущено нічого”<sup>1</sup>.

Якщо врахувати сучасний стан книговидання в Україні – накладі книжок у 3 тис. примірників вважаються великими, то, випускаючи для маленьких Галичини й Буковини розкішне дороге видання антології „Акорди”, дирекція Українсько-руської Видавничої Спілки йшла на певний ризик. Тому дуже цікавим є дослідження, як купували „Антологію –1903”. У Відділі рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка Національної академії наук України збереглися архівні справи, які показують, хто й коли купував цю книжку.

Як відомо, Українсько-руська Видавнича Спілка (УРВС) поширювала свою продукцію різними способами – це були українські книгарні у Львові (НТШ, „Просвіти”), працювали окремі особи, яких називають сьогодні дистриб’юторами. Але одним із головних засобів розповсюдження книжок були т. зв. „підписні листи замовників на книжки”. Підписний лист був своєрідним безвідсотковим векселем: передплатник видань УРВС складав (або не складав) завдаток Спілці (м. Львів, вул. Чарнецького, ч. 26)<sup>2</sup> і зобов’язувався платити щомісячно певну суму. Далі йшов власноручний підпис, детальна адреса замовника. Збережено 146 підписних листів за 1900–1906 рр.

---

<sup>1</sup> Франко І. Збір. творів: У 50 т. Київ: Наук. думка, 1986. – Т.50. – С. 240.

<sup>2</sup> Тепер вул. Винниченка, 26

Отже, маємо можливість назвати осіб, які придбали собі антологію „Акорди” через кредити УРВС.

Уже 19 листопада 1903 р. таку передплату на люксовий примірник (10 кор.) оформив письменник Михайло Яцків, який тоді працював у страховій компанії „Дністер”<sup>1</sup>. Упродовж 1903–1906 рр. передплату на „Акорди” за збереженими підписними листами оформили 35 осіб, причому переважали замовлення саме на подарункові оправлені примірники. Оскільки для визначення книжкового попиту є цікавим фах замовників та адреса, подаємо тут їхній список, вказавши у дужках ціну замовленого примірника. Це Осип Максимович, Львів (8 кор.); Йосип Кишакевич, військовий капелан в Ярославі; Лев Нечипор, ц[ісарсько].к[оролівський]. офіціал дирекції скарбового уряду у Кракові (9 кор.); Станіслав Веклич (Краків); Володислав Церкевич, урядник залізниці в Яремчу (10 кор.); Володислав Радловський, урядник залізниці у Ворохті, замовив „Кобзаря” і „Акорди” з припискою „у зеленій оправі” (10 кор.); Софрон Глібовицький, сотрудник у Надвірній (8 кор.); Григорій Ганкевич, ц. к. офіціал податковий у Делятині (10 к.); Олександр Колянковський, ц. к. ад’юнкт в Делятині (синя оправа, 10 кор.); Михайло Вербицький, помічник канцеляриста судового в Галичі (10 кор.); Петро Радицький, працівник „Народної Торговлі” в Коломії (9 кор.); Вітковицький, Львів – це, очевидно, торговець-книгар, тому що замовив 5 прим. по ціні 2×10 кор., 1×9 кор., 1×8 кор., 1×7,50 кор.; Осип Малярович, Львів (без вказання ціни); Іван Козак, учитель з с. Малковичі коло Журавиці (10 кор.); Дем’янчук, ц.к. судовий канцелярист в Манастирських (10 кор.); Людмила Рожанковська, касир „Народної торговлі”, м. Сянок (10 кор.); Антін Добрянський, ц.к. канцелярист суду в Самборі (10 кор.); Михайло Когут, ц. к. урядовець залізниці в Підволочиськах (10 кор., вислано в зеленій оправі); Василь Петрух, ц. к. плутоновий<sup>2</sup> при 3/55 компанії полевій (10 кор.); Іван Чуприк, ц. к. практикант в Бережанах (10 кор.);

---

<sup>1</sup> Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. Відділ рукописних фондів і текстології. – Ф. 64. – Од. зб. 69. – С. 68.

<sup>2</sup> Командир чоти.

Йосип Біленький, м. Рогатин (10 кор.); Антін Крамарчук, помічник нотаря в Рогатині (10 кор.); Іван Фольварків, підофіцер рахунковий при команді доповнюючій № 58 в Станиславові (10 кор.); Володимир Козоріс, ц. к. кандидат судовий в Калуші (10 кор.); Тарас Мавдрик, канцелярист при ц. к. суді повітовім в Калуші (10 кор.); Володимир Рудий, учитель в Мізуні (10 кор.); Йосиф Майхрович, помічник канцелярійний в Долині (10 кор.); Микола Мазуркевич, ц. к. практикант податковий в Долині (10 кор.); Іван Перун, ц. к. дирекція скарбу в Кракові (9 кор.); Д. Чеховський, м. Краків (9 кор.); Іван Роздільський, с. Підмихайля коло Калуша (6 кор.)<sup>1</sup>.

Як бачимо, замовниками, котрі через кредитування надсилали наперед по 1–2 корони, правда замовляючи не тільки „Антологію – 1903”, а й інші видання УРВС, були різні категорії українців краю, в т. ч. й ті, що жили в Західній Галичині. Цікаво, що серед замовників такого дорогого видання були не тільки вчителі, службовці, а й військовики.

У Відділі рукописів Інституту літератури збереглася книга одноразових замовлень у 1904–1907 рр. на видання УРВС. Згідно з цим документом, „Акорди” замовила ще низка осіб – прізвища деяких з них повторюються з замовленнями в кредит. Тут відзначено й замовлення книгарів УРВС, найактивнішим з яких був Лісовик [ім’я невідоме]. Цей чоловік спочатку працював на галицькому Поділлі, розповсюджуючи антологію на сучасній Тернопільщині, а пізніше поширив свою діяльність на сучасну Перемишльщину і Ярославщину. Серед таких книгорозповсюджувачів слід відзначити також Олександра Вітковського. Знову ж і місце мешкання, і фах замовників дуже широкі. А це значить, що українська книжка, попри нарікання І. Франка, мала все-таки високий авторитет і користувалася попитом в українців краю.

Антологія „Акорди” побачила світ в ювілейному році композитора Миколи Лисенка. З 6 до 13 грудня 1903 р.

---

<sup>1</sup> Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. Відділ рукописних фондів і текстології. – Ф. 64. – Од. зб. 69. – С. 17 – 144.

Галичина і Буковина приймали в себе видатного діяча української культури з нагоди 35-літнього ювілею праці як композитора й організатора співоцьких хорів. Як відзначає І. Франко у статті „Лисенкове свято в Австрії”, яку тут цитуємо, підавстрійська Україна вітала Лисенка „величаво, як не вітала досі нікого”<sup>1</sup>. Під час відвідин Наукового товариства імені Шевченка М. Грушевський вручив на пам’ять ювілярові „чотири томовий примірник своєї „Історії України”, а вітаючи його від Видавничої спілки, подарував йому гарно оправлений екземпляр „Акордів”<sup>2</sup>. Очевидно, це був найкраще оправлений примірник, саме той, що коштував 10 корон. І. Франкові, присутньому на цій зустрічі, як видно з тону його статті, було дуже приємно, що його працею вшанували великого українця. Пошуки саме цього примірника „Акордів” поки-що не увінчалися успіхом. Надто вірогідним є те, що він знищений. Проте є надія, що цю книжку все-таки розшукає один з найавторитетніших знавців з історії українського театру, київський професор Ростислав Пилипчук.

Очевидно, на часі провести аналогічні студії з бібліологічного краєзнавства для першої датованої друкованої книги в Україні – знаменитого львівського „Апостола” (1574) Івана Федоровича (Федорова), його ж „Острозької Біблії” (1581), першодруків найкращих прижиттєвих збірок Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, В. Стефаніка, Ольги Кобилянської, М. Коцюбинського, Г. Хоткевича та інших класиків української літератури. Річ ще й у тім, що наше літературознавство не має належно підготованих текстів, окрім останнього видання Повного зібрання творів Т. Шевченка (2001–2003), до якого найбільший стосунок мають І. Дзюба, М. Жулинський та С. Гальченко<sup>3</sup>. А якщо врахувати клопіт з неререформованим за часи незалежності правописом – користуємося тим, що нам

---

<sup>1</sup> Франко І. Лисенкове свято в Австрії // Франко І. Збір. творів: У 50 т. Київ: Наук. думка, 1986. – Т.35. – С. 85.

<sup>2</sup> Там само. – С. 90.

<sup>3</sup> Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 т. – Київ: Наук. думка, 2001.



нав'язала ще сталінська система в 30-х роках ХХ ст., то перед українською гуманітарною наукою, на наш погляд, стоять два важливі завдання: 1) провести якнайширші дослідження з бібліологічного красзнавства та 2) перевидати факсимільним способом, дотримуючись канонів книгознавчої науки, найвизначніші українські стародруки та раритетні видання<sup>1</sup>.

Це, а також відсутність цензури, дасть можливість на іншому рівні готувати академічні видання спадщини класиків української літератури, а читачі публічних бібліотек зможуть, користуючись таким перевиданням, мати уяву про оригінал, який в для пересічного читача є майже недоступним.

\* \* \*

Оскільки, як зазначалося вище, українська культура понесла значні втрати, в тому числі і в справі збереження видавничих раритетів, одним із головних завдань у цьому напрямку є фахові *факсимільні* та *факсимільного типу* їх перевидання. *Факсимільне видання* (від лат. *fac simile* – роби подібне) – це друк, який точно відтворює раніше випущене оригінальне видання або рукопис, при чому із врахуванням особливостей паперу і оправи. Якщо не відтворено папір і оправу, формат оригіналу (як правило, в бік зменшення) і т. ін., то можемо говорити, що це є перевидання *факсимільного типу*. Правда, останнім часом перевидання факсимільного типу ще називають *репринтними відтвореннями* або *репринтними*

---

<sup>1</sup> Щодо української рукописної книги справа стоїть краще. В Росії, вивезені туди з України безцінні українські раритети, перевидують масовим накладом ще з ХІХ ст. Тоді з різних списків перевидано «Повість временних літ», деякі інші рукописи. У підрадянську епоху факсимільним способом у Москві видано «Київський псалтир», що зберігається в теперішній Державній бібліотеці Росії в Санкт-Петербурзі (Москва, 1978, у 2 т., другий том – фундаментальне дослідження Г. І. Вздорнова про цю пам'ятку, наклад 25 тис. прим.). У тодішньому Ленінграді з фондів тієї ж бібліотеки (тоді вона називалася Державна публічна бібліотека ім. М. Є. Салтикова-Щедріна ) факсимільним способом видано «Остромирове Євангеліє» 1056-1057 рр. – найстаріший київський рукопис, що дійшов до наших днів (Ленінград, 1988, наклад 5 тис. прим.)

виданнями, хоча в книгознавчій науці репринтами називають відтворювані, як правило, сучасні видання, зазвичай наукового характеру<sup>1</sup>. Взагалі, українське книгознавство (вітчизняне та в діаспорі) впродовж XX – XXI ст. накопичило тут певний досвід. Наведемо кілька прикладів вдалого (і не зовсім) перевидання наших книжкових раритетів.

Як не дивно, до цього часу ми не маємо факсимільних перевидань наших перших датованих видатних друків – „Апостола” та „Острозької Біблії” Івана Федоровича. У 2006 р. „Острозька Біблія” вийшла в перекладі о. Рафаїла (Турконяка), українською мовою, але це не факсимільне видання.

До видатних книжок, які мали особливе значення для розвитку української національно-політичної думки кінця XVIII – поч. XIX ст., де подано яскраво, часом в художній формі, картину історичного розвитку України від найдавніших часів до другої половини XVIII ст., належить „Історія Русів”. Автор твору невідомий. Група дослідників схилилася до думки, що ним був архієпископ Г. Кониський, інші – Г. Полетика, ще інші – князь О. Безбородько. Одначе, очевидно, твір вийшов з кіл Новгород-Сіверського патріотичного гуртка 80–90 рр. XVIII ст., тісно зв’язаного з кн. О. Безбородьком<sup>2</sup>. „Історія Русів”, – писав М. Драгоманов у статті „На захист відомого покійника автора „Історії Русів”, – була безпосередньою предтечею „Кобзаря” Шевченка, на якого самого вона, очевидно, мала справжній вплив”<sup>3</sup>.

Уперше цей твір з рукописних копій надрукував О. Бодянський незначним накладом у Москві в 1846 р. р. в „Чтениях Общества Истории и Древностей Российских”. Російські історики цей твір сприймали негативно, оскільки

---

<sup>1</sup> Книговедение: Энциклопедический словарь / Гл. ред. Н. М. Си-корский. – Москва: Сов. энциклопедия, 1982. – С. 555.

<sup>2</sup> Крип’якевич І. Історія України/ Упор. тексту, прим., коментарі Б. Якимовича . – Вид 2-ге, перероб. і доп. – Львів: Світ, 1992. – С. 360.

<sup>3</sup> Драгоманов. М. В защиту неизвестного покойника автора «Истории Руссов» // Порядок. – 1881. – № 128; Його ж. Шевченко. українофіли і соціалізм. – Львів, 1906. – С. 57–58.

Русами автор вважав однозначно українців. Тому оригінал 1846 р. є вкрай рідкісним раритетом. Лише в 1956 р. в Нью-Йорку у видавництві „Вісник” твір побачив світ українською мовою в перекладі В. Давиденка за редакцією і вступною статтею О. Оглоблина з обкладинкою Я. Гніздовського. Напередодні розвалу СРСР практично одночасно побачили світ у Києві два видання цієї унікальної пам’ятки – репринтне відтворення, яке підготував історик В. Замлинський (1991, 100 тис. прим.)<sup>1</sup> та в новому українському перекладі І. Драча, з ґрунтовною передмовою Валерія Шевчука (1991, 200 тис. прим.)<sup>2</sup>. Очевидно, що ці видання в наш час стали доступні навіть для пересічного читача.

Уперше факсимільне перевидання Шевченкового „Кобзаря” 1840 р. здійснено у Львові заходами Наукового товариства імені Шевченка до столітнього ювілею Поета в 1914 р. Оскільки наклад „Кобзаря” 1840 р., який субсидував поміщик Мартос, складав 1 тис. прим., то, мабуть, такий наклад мало і його перше факсимільне відтворення, котре сьогодні є значною рідкістю і воно потребує спеціального бібліологічного дослідження. До речі, відрізнити це факсимільне видання від оригіналу можна лише за віком паперу.

У підрадянську епоху, „Кобзар” 1840 р. був двічі перевиданий в Києві: вперше, 1962 р. – у видавництві Академії наук УРСР (наклад 10 тис. прим.), вдруге, 1974 р. – у видавництві „Дніпро” (наклад 25 тис. прим.). Але це різні видання. Справа в тому, що дуже мала частина накладу першого видання нашої головної книги вийшла поза цензурою і мала 115 стор., тобто на одну сторінку більше, ніж основний процenzурований наклад. Перевидання 1962 р. здійснено за примірником, який віднайдено в бібліотеці Ленінградського (Санкт-Петербурзького) університету, а репринт 1974. – з

---

<sup>1</sup> Конисский Георгий . История Руссов / Отв. ред. В. А. Замлинский. Репринт. воспроизведение издания 1846. – Киев: Рекламно-издательская фирма «Дзвін», 1991. – 261+43 с.

<sup>2</sup> Історія Русів / Пер. І. Драча; Вст. ст. Вал. Шевчука. – Київ: Рад. письменник, 1991. – 318 с.

рядового примірника обсягом 114 стор. Як справедливо відзначив його упорядник В. Бородін, ці факсимільні видання доповнюють одне одного і саме в своїй сукупності, поставлені поряд, дають повне уявлення про текст першого „Кобзар” та його драматичну долю.

Усе ж рекордсменом із перевидань є альманах „Руської Трійці” – М. Шашкевича, І. Вагилевича та Я. Головацького, первісток книжки в Галичині живою народною мовою, знаменита „Русалка Дністрова”, котрій через тодішні умови судилося побачити світ в Будаїській друкарні Пештського університету (тепер Будапешт). За найвірогіднішими даними, наклад альманаху складав 800 прим.<sup>1</sup>. Вдруге „Русалка Дністрова” вийшла в Тернополі в 1910 р. заходами священника й педагога Йосипа Застирця (наклад 1000 прим.). Заслуга в третьому виданні „Русалки...” належить літературознавцеві Олексі Засенку, який умовив написати вступну статтю акад. Олександра Білецького. Фотокопія – і четверте видання альманаху побачило світ у Філядельфії (США) 1961 р. з нагоди 150-річчя народин М. Шашкевича (наклад, як твердить проф. М. Шалата, 1000 прим.). Наймасовішим (25 тис. прим.) стало п’яте – київське – видання „Русалки...” 1972 р., що було повторенням третього. У тому ж київському видавництві („Дніпро”, до 1963 р. – Держлітвидав УРСР) у 1987 р. до 150-річчя цього альманаху, з’явилося видання шосте, що не є фототипією оригіналу (чи копією – як тернопільське), а має осучаснений, з виправленням друкарських помилок текст, єдине, що супроводжується примітками. Автором доповнень і упорядником видання був М. Шалата (наклад 14 тис прим.). На два чи три місяці пізніше від шостого, того ж 1987 р. вийшло сьоме видання: фотокопія оригіналу. А видав її у Вінніпезі (Канада) шашкевичезнавець д-р Михайло Марунчак. І лише 2007 р. зусиллями Шашкевичівської комісії у Львові (Ф. Стеблій, М. Шалата, В. Горинь та Б. Якимович), через 170 років „Русалка...” побачила нарешті світ у місті, в якому

---

<sup>1</sup> Історія Львова в документах і матеріалах. – Київ, 1986. – С. 379.

вона народилася. Це двотомове видання: перший том – факсимільне (репринтне) відтворення з примірника Наукової бібліотеки Львівського університету, який цензура після конфіскації накладу туди передала; другий – науково-критичне видання<sup>1</sup>. На жаль, цього найавторитетнішого, восьмого видання побачила світ на сьогодні всього одна тис. прим., хоч Шашкевичівська комісія сподівається зробити ще додатковий завод на кошти меценатів.

Знаменитий Франковій антології „Акорди” (Львів, 1903) завдяки ініціативі відомого літературознавця проф. М. Ільницького та директора видавництва дитячої літератури „Веселка” письменника Я. Гояна, небожа художника В. Касіяна, пощастило бути двічі перевиданою: у 1991 р., напередодні проголошення акту про незалежність України (наклад – 10 тис. примірників)<sup>2</sup> та 2006 р. – з нагоди 150-річчя від дня народження І. Франка (наклад 5 тис. примірників)<sup>3</sup>. Два ці наклади майже у п’ять разів перевищують наклад оригіналу і не залежались на полицях українських книгарень навіть під сучасну ситуацію з ринком української книжки та її непомірною вартістю в умовах зубожіння читача. Про це детально описано в праці Б. Якимовича „Іван Франко – видавець: книгознавчі та джерелознавчі аспекти”<sup>4</sup>. Відзначимо тільки, що видавці не дослухалися до його книгознавчих зауважень щодо першого

---

<sup>1</sup> Русалка Дністровая. – Кн. 1. Репринтне відтворення першодруку 1837 р. – Львів. 2007. – 4\*+XX+136; Русалка Дністрова. – Кн. 2. Науково-критичне видання. Редактор-упорядник та автор післямови М. Шалата. Відповідає за випуск Ф. Стеблій, Б. Якимович. – Львів, 2007. – 4+XX=136+168\* с.

<sup>2</sup> Акорди: Антол. укр. лірики від смерті Шевченка / Упоряд. І. Франко; Іл. Ю. Панькевича; [Передм. і прим. М. Ільницького]. – Репринт. вид. – Київ: Веселка, 1992. – 343 с.: іл.

<sup>3</sup> Акорди: Антол. укр. лірики від смерті Шевченка / Упоряд. І. Франко; Іл. Ю. Панькевича; [Передм. і прим. М. Ільницького]. – Репринт. вид з дод. – Київ: Веселка, 2005. – 350 с.: іл.

<sup>4</sup> Якимович Б. Іван Франко – видавець. Книгознавчі та джерелознавчі аспекти. Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. – С. 360–361.

перевидання антології 1991 р, і допустили низку прикрих поліграфічних помилок також і в другому перевиданні 2006 р. – порушено формат оригіналу в бік його зменшення та порушено пагінацію сторінок, що свідчить про невміння в Україні (чи, радше, у видавництві „Веселка”) видавати факсимільні видання. Шкода, що ці перевидання „Веселки” лише в наближенні можна трактувати як перевидання факсимільного типу.

Однак, як колись сказав Є. Євтушенко, „ми всьо-такі умнеєм год от года”. Напередодні Форуму видавців у Львові у вересні 2009 р. побачило світ нове, на цей раз справді видання факсимільного типу, в ошатній суперобкладинці у Києві, правда, воістину смішним накладом – 530 примірників<sup>1</sup>. Це, невідоме досі видавництво, оголошує, що „відкриває серію унікальних антикварних видань, відтворених в сучасній інтерпретації (sic!) з метою збереження культурних пам’яток, а також – історичної пам’яті про особистостей (sic!), які обумовлювали ідейно-естетичний, духовний контекст епохи”<sup>2</sup>. Я більш ніж впевнений, що автор вступної статті не читала моїх численних праць про цей шедевр українського друку, але, беручись за підготовку перевидання „Акордів” мала хоч прочитати вступні статті до двох веселківських перевидань свого колеги по цеху проф. М. Ільницького. Та ба – шановна доктор філології ці перевидання і в очі не бачила. Усе ж, до честі видавництва, помилок у факсимільному відтворенні антології значно менше, аніж у видавництві „Веселка”: найголовніше, не порушено формату і пагінації, правда, „наламали дров” з оправою. Якщо видавництво зберегло друкарські форми, або хоч плівки, є нагода повторити цю

---

<sup>1</sup> Акорди: Антологія укр. лірики від смерті Шевченка / Упоряд. І. Франко; Іл. Ю. Панькевича; [Передм. Наталі Сидоренко]. – Репринт. вид. – Київ: ВД «Особистості», 2008. -2+343 с.:іл.

<sup>2</sup>Акорди: Антологія укр. лірики від смерті Шевченка / Упоряд. І. Франко; Іл. Ю. Панькевича; [Передм. Наталі Сидоренко]. – Репринт. вид. – Київ: ВД «Особистості», 2008. С. лице заднього форзаца.

книжку з доброю книгознавчою передмовою хоча би накладом Українсько-руської Видавничої Спілки.

Треба також відзначити, що *бібліотечне краєзнавство* та *бібліологічне краєзнавство* не слід плутати чи ототожнювати з *бібліографічною евристикой*, однією з допоміжних історичних дисциплін. Бібліографічна евристика узагальнює теорію та методику бібліографічних розшуків літератури з будь-якого конкретного питання чи за певною темою, здійснює історіографічні огляди літературознавчих проблем, широко використовується в архівознавстві, тісно пов'язана з джерелознавством. Якоюсь мірою бібліографічна евристика може бути складовою бібліотечного краєзнавства.

\* \* \*

Як бачимо, новий напрямок у гуманітарній сфері, яким є *бібліологічне краєзнавство*, має вже деякі здобутки, опрацьовану методику і є дуже перспективним. Народжене у Львові, воно має розвиватися у Львівському національному університеті імені Івана Франка (кафедрі історичного краєзнавства історичного факультету та кафедрі бібліографознавства і бібліотекознавства факультету культури і мистецтв), в Українській академії друкарства та її філіях, врешті – в усій Україні, де українське книгознавство ледь жевріє, а усі сотні наших сучасних видавництв спроможні видати сукупним накладом трохи більше як одну книжку в рік на одного громадянина держави.

## **ПОВІДОМЛЕННЯ**

**Людмила БОЛОНОВА,**  
*кандидат медичних наук, секретар  
Донецького обласного відділення НТШ*

### **КОСТЬ ТЕСЛЕНКО У СПОГАДАХ**

Кость Маркович Тесленко – вчитель і письменник, більшу частину свого життя провів у Донецьку. Народився 22 травня 1917 р. в містечку Мачухи Полтавської області в родині вчителя музики. Його батько помер у молодому віці, залишивши матір із трьома дітьми, найменшому Костеві було тоді лише три роки. Змалку він вирізнявся жадобою до знань. Почав навчатися в школі на рік раніше від інших дітей, мусив ходити до школи у сусіднє село, долаючи щодня чималий шлях.

У 1938 році К.Тесленко закінчив поліграфічний технікум, а в 1946 – філологічний факультет Харківського університету. Цього ж року разом із молодію дружиною Марією Павлівною Лісовською, теж випускницею цього університету і майбутнім співавтором, приїздить у Донецьк, де в середній школі № 75 вони викладають українську мову і літературу. Енергійні, залюблені у свою справу вчителі привертають до себе і свого предмету серця учнів, запалюючи в них світло любові до української мови, літератури, культури, до землі, на якій живуть.

Перші проби пера припадають на 1956 рік, перша книжка „Скільки житиму – любитиму” вийшла в 1959 році. Потім упродовж тридцяти років творчого життя написано й опубліковано близько сотні оповідань, повістей, а в останні роки – два романи: „На морі слідів не лишається„ (1960), „Крізь громовицю” (1961), „Знайдені крила” (1962), „Різноцвіття” (1966), „Відлучення серця„ (1972), „Незгасимі зоряниці” (1978), „Богучари” (1982), „Неугасимые зарницы” (рос. 1985), „Зимовий грім” (1985), „Крихкий лід” (1989). Ці твори друкувалися в



обласній газеті „Радянська Донеччина”, в альманахах „Донбас”, „Сила молодая”, в журналах „Зміна”, „Дніпро”. Вони відзначаються майстерністю, багатою, соковитою мовою, гарним смаком, людяністю, щирістю, мудрістю. Маючи значний життєвий досвід, письменник не вигадує своїх героїв, а бере їх із життя. Уміючи глибоко заглянути в душу людську, він зображує життя таким, яким воно насправді було. Тому ці твори близькі до настроїв тих, для кого писав автор. Всі вони, різні за своєю сюжетною побудовою, населені живими людьми: це творча інтелігенція, шахтарі, селяни, рибалки...

Творам притаманна художня глибина, довершеність, кінематографічність. Мова їх невимушена, точна, багата. Розмірковуючи про долю української мови, автор вустами одного зі своїх героїв (дід-рибалка з повісті „На морі слідів не лишається”) говорить: „Розумні люди чують красу рідного слова, шанують його, і чуже розуміють і свого не цураються... Кожна птиця має свій голос, по-своєму любий, по-своєму до місця: один на березі моря, другий в степу, третій в садах вишневих за серце бере... А вслухайтесь в їхній спів ..., кожний голос життя славить... свій голос шанувати треба”.

Основними мотивами оповідань та етюдів книги „Незгасимі зоряниці” є людська доброта, любов до праці, проблеми моралі й етики, становлення молодого людини. Людина і природа, підкреслює автор, єдині в своїй доброті. Внутрішній світ людини, її духовна краса і сила завжди в центрі його уваги.

В останні роки життя були написані романи „Зимовий грім” (1985) і „Крихкий лід” (1989), що відзначалися панорамністю, масштабністю епічних картин, переконливістю образів. Долею героїв автор переконує: як би не було важко в житті, безнадія не повинна перемагати.

Творчий спадок письменника міг би бути вагомішим, якби не цензурний тиск на всіх етапах творчості. Крім опублікованих творів, Кость Макарович Тесленко залишив ще два зошити щоденників (Донбас. – 1992. – №9-10. – С.160-175), що містять роздуми про події в країні і світі, про стан справ у письменницькій організації та родині, точну і безкомпромісну

характеристику друзів і недругів, розкривають симпатії та антипатії автора. З щоденникових записів К. Тесленко постає свідомим патріотом, який завжди обстоює національні святині. Він тяжко страждав від того, що історія України перекручувалася, переінакшувалася, міфологізувалася, нищилися її пам'ятки, як у минулому, так і в сьогоденні. Він до болю любив чудову природу своєї Вітчизни, не міг примиритися з її хижацьким винищенням, забрудненням. З глибоким сумом відзначав, що до „Червоної книги” заносять зникаючі різновиди рослин чи комах, а талановитий український народ, який розсіюється, зросійшується, – ні. Він суворо засуджував сучасний тип українського манкурта, перекинчика, страждав від приниження національної гідності. К. М. Тесленко любив свій народ і з болем писав про його винищення в роки братовбивчої громадянської війни і штучного голодомору, від якого він сам та його родина постраждали. Як живий свідок тих страшних подій, він планував передати це на папері, сподіваючись надрукувати твори про цей нелегкий час. Він згадував і роки сталінського терору, часи брежнєвсько-суловського правління, коли нівечилися долі літературних побратимів, серед яких був і його учитель Василь Стус.

З гіркотою пригадував, як цькували В. Сосюру за вірш „Любись Україну”, О. Гончара – за роман „Собор”; не міг змиритися з тим, що викреслювалися з культурного життя (а то і з життя взагалі), замовчувалися, переслідувалися, нищилися творчі особистості, гинули в таборах. Головну причину всіх цих бід він вбачав у багатовіковій відсутності в українського народу своєї держави, а порятунку – у здобутті волі, самостійності, незалежності від „старшого брата”. Кость Тесленко все життя залишався людиною позапартійною, незважаючи на неодноразові намагання залучити його до лав КПУ, практичну діяльність якої він вважав злочинною.

Його відштовхували постійні суперечки літературних побратимів між собою за „теплі місця”, гонитва за матеріальними благами, кон'юнктурність творів. „Кон'юнктурщик” – то була його найбільш лайлива

характеристика деяких членів СПУ. Кость Тесленко не шкодував часу на допомогу літературній парості, підтримував молоді таланти (В. Захарченко, В. Савченко, В. Міщенко, С. Жуковський, А. Мороз та ін.). Він виростив і виховав національно свідомою людиною сина Олександра, який став відомим українським письменником-фантастом, продовжувачем літературної династії Тесленків, що бере початок від Архипа Тесленка (1882-1911). На жаль, доля подарувала Олександрові лише сорок років життя (1949-1990), за які ця талановита людина написала і видала вісім книжок оповідань і повістей: „Дозвольте народитися” (1979), „Кут паралельності” (1982), „Корида” (1983), „Испытание добром” (1984), „Викривлений простір” (1985), „Кам’яне яйце” (1988), „Искривленное пространство” (1988). Син рано помер від променевої хвороби, бо, здобувши медичну освіту, став до лав ліквідаторів Чорнобильської аварії, працював там більше трьох місяців.

Кость Макарович важко переживав втрату дорогої дружини (1981), та зумів свій біль перелити у високохудожній твір „Зимовий грім”, на який отримав багато схвальних відгуків читачів. Вони приходили ще й по смерті автора (15.07.1988). Кость Тесленко не зазнав щастя дожити до тих часів, коли історія раптово зробила різкий поворот і подарувала українцям жадану волю. Та у вдячній пам’яті його учнів, колег-вчителів, письменників і всіх, хто його знав, він залишається незабутньою, яскравою особистістю, майстром художнього слова, патріотом своєї батьківщини, прекрасним українцем, до творів якого завжди хочеться повернутися. Ми, його учні, пам’ятаємо його невисоку міцну постать в ошатному одязі з сяючою головою, гарним привітним обличчям, з чорними виразними очима, які то посміхаються, то дивляться замріяно, то вимогливо, а то й суворо. На устах посмішка і от-от готовий злетіти жарт. Він був веселим, щирим, надійним товаришем і другом. Таким ми його знали, любили, таким і будемо пам’ятати завжди.

Наукове видання

**ДОНЕЦЬКИЙ ВІСНИК НАУКОВОГО  
ТОВАРИСТВА ім. ШЕВЧЕНКА (Т. 27)**

**Редакційна колегія:**

д.філол.н., проф. В. Просалова (головний редактор т. 27).

**Члени редакційної колегії:**

д.філол.н., проф. В. Соболев; д.філол.н., проф. М. Ткачук;  
д.філол.н., проф. В. Федоров; д.філол.н., проф. О. Галич;  
д.філол.н., проф. Н. Заверталюк.

Відповідальний за випуск – д.т.н., проф. В. Білецький

© Донецьке відділення НТШ, 2009  
© УКРАЇНСЬКИЙ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ЦЕНТР, 2009

Набір і комп'ютерна верстка  
Редактор

О. Федоряченко  
В. Просалова

Підп. до друку 19.10.2009. Формат 60x84 1/16. Папір офсетний.  
Гарнітура Times New Roman Суг. Друк різнографний. Ум. друк. арк. 20,2.  
Обл.-вид. арк. 16,5. Наклад 200 прим. Зам. 06-08.

Східний видавничий дім  
83086, м. Донецьк, вул. Артема, 45  
тел/факс (062) 338-06-97, 337-04-80  
e-mail: [svd@stels.net](mailto:svd@stels.net)