

---

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ  
ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ ім. Т.Г.ШЕВЧЕНКА  
НАЦІОНАЛЬНА СПІЛКА ПИСЬМЕННИКІВ УКРАЇНИ

---

# Слово *i* Час

---

НАУКОВО-ТЕОРЕТИЧНИЙ ЖУРНАЛ  
ЗАСНОВАНИЙ У СІЧНІ 1957 р. ВИХОДИТЬ ЩОМІСЯЦЯ

№1 (565) СІЧЕНЬ  
2008

---

## Зміст

### ДАТИ

- Ніні Євгенівні Крутіковій – 95 (*редакція журналу “Слово і Час”, відділ світової літератури Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України*) ..... 3  
*Крутікова Ніна*. Україна в поезії і прозі Івана Буніна ..... 4

### ЧАС ТЕПЕРІШНІЙ

- Дроздовський Дмитро*. Поетична суб'єктність у віршах Ірини Жиленко ... 10  
*Дашко Наталія*. Концепція життя в романі Володимира Дрозда  
“Листя землі” ..... 18

### XX СТОЛІТТЯ

- Демська-Будзуляк Леся*. Досвід і риторика смерті у творчості  
молодомузівців ..... 25  
*Яструбецька Галина*. Одержимий літературою, або Про Андрія Головка  
і його сонячно-червоний роман ..... 31  
*Мафтин Наталія*. Міфологема ритуального жертвоприношення як  
сюжетоконструвальний чинник новел Мирослава Ірчана “Княжна”  
та “Перший розподіл” ..... 38

## AD FONTES!

<i>Онишкевич Лариса</i> . Вина й відповідальність за Переяславську угоду у драмі .....	47
<i>Малютіна Наталія</i> . Явище жанрової інтерактивності у драматургії І.Карпенка-Карого .....	53

## ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА

<i>Лук'яненко (Тимошук) Яна</i> . “Антимемуари” versus “автофікшн” (Роздуми про “Антимемуари” Андре Мальро на тлі сучасних літературних тенденцій) .....	62
<i>Дубініна Олена</i> . Про дитину, але для дорослих (збірка В.Стайрона “Ранок у Смузі припливу”) .....	67

## НАПИСАНЕ ЛИШАЄТЬСЯ

<i>Мірошниченко Лариса</i> . Невідомі автографи Лесі Українки .....	72
<i>Миронець Надія</i> . Епістолярний ділог Володимира Винниченка з Розалією Ліфшиць (1911–1918) ( <i>продовження</i> ) .....	78

## РЕЦЕНЗІЇ

<i>Пахаренко Наталя</i> . Світотворча гра Костянтина Москальця [Москалець К. Гра триває: Літературна критика та есеїстика. – К., 2006. – 240 с.] .....	84
<i>Баран Євген</i> . Між культурництвом і донжуанством [Євген Нахлік. Подружнє життя і позашлюбні романи Пантелеймона Куліша: Документально-біографічна студія. – К., 2006. – 351 с.] .....	89

## ЛІТОПИС ПОДІЙ

<i>Осадча Юлія</i> . Конференція “Феномен пограниччя. Білоруська, українська та польська літератури: взаємовпливи та взаємопроникнення” .....	93
<i>Веретейченко Ірина</i> . Документалістика початку ХХІ століття: проблеми теорії та історії .....	94

## НАШІ ПРЕЗЕНТАЦІЇ

<i>Крутикова Н.Е.</i> Урбанистическая проблема в художественной прозе Гоголя: Очерки; <i>Київська Русь</i> . – 2007. – Кн. 8 (XVII). Річчуття; <i>Штейнбук Ф.М.</i> Засади тілесного міметизму у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття: Монографія; <i>Нямцу Анатолий</i> . Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования): Монографія. ....	9, 24, 46, 61
--	---------------

*Книжкова графіка* ..... 3 стор. обкладинки

© Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка  
НАН України, 2008

# Дати

LXXXXV



*Редакція журналу “Слово і Час”, редакційна рада, колектив Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України сердечно вітають Ніну Євгенівну Крутікову з днем народження і щиро бажають міцного здоров'я, наснаги, творчих задумів, нових цікавих книг, вдячних читачів!  
Многії Вам літа!*

Нові наукові тексти, а ще й день народження — це щасливий привід щиро привітати Ніну Євгенівну Крутікову і ще раз нагадати про її попередні численні і плідні здобутки та досягнення.

Ніну Євгенівну завжди приваблювала довершеність у всьому, і у своєму житті і праці вона завжди цього прагнула. Може, саме тому на початку наукового шляху обрала об'єктом наукових пошуків і досліджень класичну спадщину — літературу XIX ст. До сьогодні Н.Крутікова залишається відданою цьому вибору.

Доробок її величезний, діапазон наукових уподобань також. Проте одна постать в її творчості наскрізна. Це Микола Васильович Гоголь. Перші ґрунтовні праці про нього дослідниця надрукувала ще 1952 року, зокрема літературно-критичні нариси “Микола Васильович Гоголь” та “Микола Васильович Гоголь. Дослідження і матеріали”. Робота над ними була надзвичайно глибокою і тривала досить довго. Ніна Євгенівна у спогадах про свого вчителя О.Білецького наводить його лист, де він нагадує про надзвичайну важливість цієї праці і просить пришвидшити її завершення. Сподівання свого вчителя дослідниця повністю виправдала. А вже через 5 років видала свою нову розвідку про Гоголя, де відкривала важливу для нас і нині тему “Гоголь і українська література 30–80 років”.

І цілком закономірно, що у 2007 році побачило світ нове дослідження Ніни Євгенівни, оригінальне й захоплююче: “Урбанистическая проблема в художественной прозе Гоголя”.

У різні часи дослідниця зверталася до творчості Л.Толстого і Ф.Достоевського, А.Чехова і М.Горького. Її монографія “В начале века. Горький и символисты” (1980) помітно розширила історичну тематику в радянському літературознавстві.

Сьогодні для нас особливо важливо, що Ніна Євгенівна, продовжуючи ідеї О.Білецького, створила не просто свою наукову школу української русистики. Сама вона захоплювалась не лише російськими класиками, а й І.Нечуєм-Левицьким та Марком Вовчком. Її монографія “Сторінки життя. Марко Вовчок у житті і праці” (1965) стала однією з фундаментальних праць про українську письменницю.

Наукова діяльність Ніни Євгенівни — приклад того, як у русистів за фахом і покликанням може вибудовуватися подвійний літературний та історичний контекст. Так, зокрема, ще 1958 року вона завершила ґрунтовну монографію “Лев Толстой і українська література”, у 1963 році звернулася до глибоких теоретичних питань у праці “Російський реалізм і становлення української прози”. А пізніше, уже у 80-х роках, на оновленому теоретичному ґрунті знову розглядає постать М.Горького в контексті розвитку української літератури та досліджує романи В.Винниченка.

Під керівництвом Ніни Євгенівни й за її ініціативи фактично весь відділ працював над матеріалом як російської, так і української літератури. Підсумковою була колективна праця за її редакцією у двох томах “Історія українсько-російських літературних зв'язків” (1987). Вона стимулювала співробітників відділу вивчати

й російськомовну історію в Україні; як наслідок, було створено кілька колективних праць.

Та про відділ російської літератури варто сказати окремо.

Ніна Євгенівна почала свій трудовий науковий шлях як викладачка університету. В Інституті ж літератури вона працює з 1944 року. Відділ російської літератури очолювала в 1967–1987 рр. і ще два роки — 1994–1996. Без перебільшення можна стверджувати, що це були роки справжнього розквіту української русистики й відділу зокрема. Ніна Євгенівна створила свою наукову школу. Кожного року хтось із її учнів успішно захищав докторську або кандидатську дисертацію. Щороку виходили колективні чи індивідуальні монографії, багато статей, відгуків на художні твори з Росії та України. У відділі в різні роки працювало до 20 співробітників, різних за віком і науковими вподобаннями. Ніна Євгенівна належить до тих нечисленних керівників, хто поважає творчу свободу іншого, враховує уподобання учня, тактовно й уміло його спрямовує, ніби це він сам завважив і виправив свої прорахунки. Загалом вона вміє створювати навколо себе особливу атмосферу доброзичливості і спокою. Вона — справжній Учитель. Невипадково у відділі за її керівництва не було конфліктів, психологічного напруження, усі згадують ті часи з ностальгією.

У Києві і Львові, Івано-Франківську й Запоріжжі, Полтаві, Одесі й Черкасах працюють доктори й кандидати наук, котрі з гордістю вважають себе учнями Ніни Євгенівни Крутікової.

В Інституті була своя спеціалізована рада з російської літератури, якою керувала Ніна Євгенівна, і поводи́ла вона себе завжди спокійно, рішуче, доброзичливо, хоч і вимогливо. Дисертантам доводилось багато працювати й доробляти матеріал, але ніхто не відчував себе ображеним. Невтомна і працююча, інтелігентна і привітна, Ніна Євгенівна однаково вміє бути взірцем і водночас другом і для старших, і для молодших своїх колег.

Сьогодні, вітаючи Ніну Євгенівну з днем народження та виходом у світ нової книжки, її учні, ті, що поруч, і ті, що у близьких і далеких містах, бажають їй міцного здоров'я, душевного спокою та нових наукових звершень.

*Відділ світової літератури Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України*

**Ніна Крутікова**

## **УКРАЇНА В ПОЕЗІЇ І ПРОЗІ ІВАНА БУНІНА**

Стаття становить собою спробу, звертаючись до поезії та прози І.Буніна, дати відповідь на питання про сутність, форми та силу “зворотного впливу” української літератури на літературу російську, зокрема у ХХ ст. Авторка звертає увагу передовсім на бунінські пейзажі, виконані у стилістиці імпресіонізму, аналізує образи сконструйованих ним героїв — українських селян, наголосуючи на єдності соціально-критичного та ліричного аспектів у поезії та прозі письменника, вказує на особливості передачі Буніним живої народної мови.

Ключові слова: зворотний вплив, фольклор, українська традиція, імпресіонізм, персонаж, мотив.

*Nina Krutikova. The concept of “Ukraine” in the poetry and prose by I.Bunin*

This article was written in an attempt to define the specific character, forms and intensity of Ukrainian cultural influence upon the Russian literature of the 20<sup>th</sup> century; allowing for the traditional emphasis on the Russian cultural ascendancy such an influence is called a “reverse influence”. The author takes notice of Bunin’s nature descriptions treating them as examples of impressionistic aesthetics, shows the originality of his “Ukrainian” characters (e.g. Ukrainian peasants) stressing the unity of social-critical and lyrical aspects in the writer’s prose works, finally, analyses the peculiarities of Bunin’s rendering the Ukrainians’ familiar speech.

Key words: reverse influence, folklor, Ukrainian tradition, impressionism, character, motif.

Про значення російської літератури в розвитку художнього українського слова написано чимало (іноді навіть із деяким перебільшенням ролі російського впливу). Менш висвітлений “зустрічний” вплив української культури — роль української традиції в літературі російській.

У процесі пізнання російськими письменниками (кінця ХІХ — початку ХХ ст.) України, її людей, історії, фольклору досить істотним був вплив М.Гоголя.

Створений Гоголем естетичний, духовний феномен, ім'я якому “народна Україна”, могутньо вплинув на Лєскова, Короленка, Буніна, Блока, Белого, Мачтета, Дмитрієву та багатьох інших. Гоголь збагатив літературу оригінальними типами українців, мотивами, прийомами й ритмами українського фольклору (казки, пісні, думи), стародавніми літописами, здобутками Котляревського, Гулака-Артемівського, Гоголя-батька й інших.

“Зустрічну течію” не замкнуто, у ній відбилися й гоголівсько-шевченківські, і чеховські впливи, і взаємне тяжіння до більш повного досвіду світової літератури, і розвиток нового сприйняття реального життєвого світу.

Недавно вийшла друком змістовна книжка В.Мацапури “Україна в російській літературі першої половини ХІХ століття” (Харків-Полтава, 2001). Автор розглядає в основному російських письменників доби романтизму і преромантизму. Попереду перед дослідниками – розробка цієї теми стосовно ХІХ–ХХ ст., що вимагає чималих зусиль через багатство й розмаїтість російської літератури цього часу. Зараз пропонуємо читачеві лише деякі традиції в розвитку російської літератури згаданого періоду.

Насамперед назвемо загалом уже розроблені раніше в нашому літературознавстві твори Короленка й Лєскова, а далі Купріна, Буніна, Мережковського в аспекті сприйняття української традиції.

Наприкінці ХІХ – початку ХХ століття поезія Буніна нерідко здавалася критикам “старозавітною”, занадто близькою до класичних зразків і зовсім відмінною від шукань російського символізму.

Чи це так? Чи слухні подібні судження? Справді, Бунін-поет відданий традиціям, що йдуть від Пушкіна, Фета, Тютчева, він рідко порушує класичні розміри вірша, ясність і точність деталей і до того ж іронічний у ставленні формальних символістів.

І все-таки перед нами поет ХХ століття. Про це свідчить властивий йому лаконізм, розрахований на зустрічну напругу читацької уваги, глибоке почуття зв'язку людини з Усесвітом, космосом, філософська насиченість і тонкий психологізм його віршів, спрямованість до вічних тем – Краси, Любові, Смерті, зв'язку сьогодення з минулим, з історією й фольклором, осяяння миттєвих явищ подихом Вічності.

При вдаваній простоті бунінська поезія має глибину і складність, естетичну досконалість, вимагає уважного, вдумливого прочитання. Це з самого початку було завважено О.Блоком, який писав: “цілісність і простота віршів і світогляду Буніна настільки коштовні і єдині у своєму роді, що ми повинні з його першої книжки й першого вірша визнати його право на одне з перших місць серед сучасної російської поезії” [1, 141].

У роки громадянських битв 1905–1907 рр. соціальні теми посідають незначне місце у творчості Буніна. Можна назвати найвиразніші зразки: “Джордано Бруно” – про знаменитого філософа-пантеїста й поета ХVІ століття, спаленого інквізицією за “єресь”, а також викликаний атмосферою тих років вірш “Пустошь” – про велику провину й сучасне каяття дворян, що несуть відповідальність за багаторічне кріпосне право. Набагато частіше в поезії Буніна трапляються мотиви жалю до знедоленого й бідного.

Основна увага поета зосереджена на образі природи – символі Батьківщини. Природа в Буніна не абстрактне, умовне тло, а живий світ, повний барв, звуків, заходів. Вірші його філософічні, у них проступає прагнення автора проникнути у вічні загадки буття, відчути його зміст і значення. Йому не далекі мотиви смерті, вгасання, які, однак, не виключають оновлення, радостей життя, любові й розквіту природи.

У збірці “Листопад”, відзначеній Пушкінською премією Академії Наук, бачимо одухотворені живі явища природи, зокрема образ осені, що “Тихою вдовою, вступає в пестрый терем свой” [2, 120].

У ліричному й філософському мовленні автора наявні побутові слова, прозаїзми, метафори, звертання до читача. Пейзаж нерідко поживляється завдяки появі людської фігури: селянина, коханої, степових бурлак, балагул. Але в поезії Буніна завжди присутнє ліричне “Я”, думки й почуття автора, складні його настрої.

Теплотою овіяні поетичні картини української дійсності — близької й достовірної. Серед віршів є й такі, що повторюють образ селянина українських полів, який завершує збір багатого врожаю. Створюється цілісність, системність осіннього пейзажу й задоволення людини, що перемогла труднощі й негоди на своєму шляху. Це поезія буднів, що мають свою принадність.

Старик у хаты веял, подкидывал лопату,  
Как раз к святому Спасу покончив с молотьбой.  
Старуха в черной плахте белила мелом хату  
И обводила окна каймою голубой.  
А солнце, розовея, в степную даль садилось —  
И тени ног столбами ложились на гумно,  
И хата молодела — зарделась, застыдилась,  
И празднично блестело отмытое окно.

Утихомирена природа, барвистість деталей і в іншому вірші про українського селянина, що гідно впорався зі збиранням урожаю (“Уж подсыхает хмель на тыне...”). Тут в “нежарких солнечных лучах краснеют бронзовые дыни”, а крило старого млина блискає “золотой заплатой” на “сером ветряке”.

Це, звичайно, далеко не єдині картини українського життя. У бунінській поезії неодноразово виникає образ Дніпра. Спершу тихого, освітленого зорею, що догоряє, такого, що пробуджує неясні спогади про колишнє (“На Днепре”, 1896).

Той самий Дніпро, повний краси й роздолля, порушуваний лише сплесками й голосним говором юрби молодих дівчат. Вони танцюють, співають, купаються й тікають, але в піску залишається золота обручка, забута котроюсь із них.

Видел я плахты, сорочки и смуглое тело,  
Слышал я говор, веселые крики и плеск...  
Жадной толпой собрались они в отмели белой!  
Жадно дыша, одевались они на песке,  
Лоснились косы и карие очи смеялись...

Україна надихала поета. Серед інших творів можна назвати й такі, як “Донник”, “При дороге”, “Мужичок”, “Криница”, нарешті, “Каменная баба”:

О дикое исчадьє древней тьмы!  
Не ты ль когда-то было громовержцем?  
— Не бог, не бог нас создал. Это мы  
Богов творили рабским сердцем.

Поет не повторюється. Оригінальний вірш “Христя” складається з трьох строф, кожна з яких присвячена віку й долі простої селянської жінки. Весь її життєвий шлях проминає в цих строфах. Із щиросердечною теплотою поет зображує дівчинку, що “за теплою хатою, на сухому баштані” грає в “сговор” улюблених ляльок. Потім та ж Христя, уже дівчина — в “разноцветной плахте и монистах” — перебуває в колі своїх сусідок, які її “пропивают” і “поют, поют”. Вона ж — Христя — чи то мати, чи то бабуся спить у затишних стінах степової хати.

Цілий цикл віршів Буніна присвячений Криму, добре знаному й улюбленому поетом (серед них “В Крымских степях”, “Развалины”, “На маяке”, “Огонь на вахте”, “На винограднике” та ін.).

Відомо, що обрії пейзажної, філософської лірики поета широкі. У його віршах і біблійні, і казкові мотиви, і спрямованість до народної пісні, легенди, переказу. Багато віршів пов’язані з подорожами поета берегами Малої Азії, Єгиптом, Туреччиною, Палестиною, Цейлоном, країнами Європи (особливо Італії). У них

відбитий різноманітний світ Сходу й Заходу, що викликає філософські роздуми поета.

При всьому багатстві бунінської поезії в ній посідають значне місце оригінальні вірші на “українську тему”. У них лунає залюбленість поета в Україну, її людей, її барви, її глибину розуміння життя.

У прозі Буніна ясніше, ніж у його поезії, виступають соціальні питання, але не зникають зовсім ліризм і тяжіння до філософських суджень. У теоретичних виступах письменник заявляв, що він не визнає поділ художньої літератури на вірші і прозу: “Поетичний елемент стихійно властивий здобуткам красною письменства однаково як у віршованій, так і в прозовій формі... Багато які власне белетристичні речі читаються як вірші, хоча в них немає ні розміру, ні рими” [2, 539].

У ранній прозі письменника позначається певний вплив народницької ідеології<sup>1</sup>. У низці оповідань він торкається злободенних сторін життя російського села, безвихідної вбогості селян, а також мотивів відповідальності інтелігенції перед народом і запустіння “дворянських гнізд”. У цьому річищі йде й та проза, що стосується трудових буднів і складних доль українських селян.

До цього типу належить оповідання “На чужой стороні”, де є не тільки реальні життєві деталі, лірична ємність прози, а й прагнення проникнути в основи буття. Контрастні в оповіданні зіставлення величі високої духовності свята Воскресіння і життя українських селян. У пошуках заробітку заради шматка хліба вони намарне очікують відбуття поїзда на невідому їм Харцизьку станцію, яка, згідно з чутками, надає роботу. А тим часом наступає Свята ніч. У теплом, освітленому вогнями вокзальному залі збирається густа юрба місцевих чиновників, залізничних службовців, селян тутешніх сіл. Світлішають обличчя, запалюються свічі. Тільки голодні українці почувають себе погано “на чужой стороні”. Вони не входять у теплий і веселий вокзал, відчуваючи свою самотність, голод і непевність надії на заробітки, тим часом б'ючи поклони в густій темряві.

Контрасти світла й тіні, радості і зневіри не знімаються, але у фіналі оповідання наголошується неминуча справедливість. Вона звучить в урочистому вигуку священика: “Воскресни, боже, суди землі...”

Доля українських селян завдяки великим почуттям автора оживає і в оповіданні “На край света”, де гнані неврожаєм і безземеллям трудівники залишають рідне село Великий Перевіз і вирушають у далекий Уссурійський край. Руйнуються сім'ї, тому що дозвіл на переїзд оплачується вбогими селянськими грошима, а їх не вистачає для всіх — вдома залишаються старі, що з тугою дивляться на тих, хто вирушає геть.

Описуючи розставання з рідними і з тими сусідами, які не зважаються покинути звичну долю, Бунін вводить історичну паралель. Сучасність нагадує йому далекі часи, коли “лицарі” також споряджалися в далеку дорогу й “не в одному серці заранеє звучала смутна дума” про те, “як на Чорному морі на білому камені сидить ясний сокіл-білозерець, жалібно квилить проквіляє...” Але думки автора знову звертаються до сучасності, коли вже не “гордая козацька воля”, а вбогість, наступ жовтих пісків на поля змушує жителів Великого Перевозу кидати село й вирушати в далекий невідомий край. Рух довгого обозу мандрівників, їхні сумніви (“що воно таке цей Уссурійський край?”), смуток розставання з односельцями, зі звичним ладом життя становлять ліричну основу оповідання.

У масові сцени природно входить самотня фігура Василя Шкутя, відірваного від сім'ї, дітей і онуків. Навіть хата рідна його не радує: Шкуть у ній більше не хазяїн, її купили чужі люди, дозволивши йому дожити в ній. “Это надо поскорее”, — думає Шкуть.

В оповіданні трапляються слова й інтонації українського мовлення, особливо в діалогах і думках жителів села. Реальність подій не знижує ліричного звучання.

<sup>1</sup> Про суд народницької інтелігенції в період життя Буніна в Орлі й Полтаві писали: *Базилевський В.* Зав'язь дум, високий лет пера. — К., 1990. — С. 50-51; *Бабореко А. И. А.* Бунін: Матеріали для біографії. — М., 1967. — С. 42-43.

Епізоди змушеного переселення селян стають зразком тієї близькості поезії і прози, яку Бунін уважав природною й закономірною, що особливо позначилося у його власній прозі.

Образи українців наявні в багатьох повістях й оповіданнях Буніна. Вони живуть у повісті “Суходол” (Наталя, Шарий, Марина), з’являються й у повісті “Деревня” (епізод, в якому Кузьма Красов стає на захист покусаних скаженим вовком чернігівських селян).

До дитячих і юнацьких вражень Бунін, письменник зі світовим ім’ям, повернеться після багатьох років боїв. Після кардинальних подій 1905–1907 рр., першої світової і громадянської воєн, відбитих у його нарисі “Окаянные дни”, Бунін перебуває в еміграції. У Грассі й Парижі він пише твір про далекі роки життя, в якому відтворює і своє сприйняття України, її народу, її “співців” Гоголя й Шевченка. Після деяких вагань назва міцно встановлюється: “Жизнь Арсеньева” (1927–1929). Письменник не раз виступає проти однобокого тлумачення жанру його твору як “автобіографії”, попереджаючи, що, звичайно, у ньому є й автобіографічний елемент, але водночас є й багато вільного вимислу, і тому називає його “романом”. “От думают, — каже автор, — что история Арсеньева — це моя власна історія. Але ж це не так. Не могу я правди писати. Вигадав я й мою героїню”.

На відміну від інших автобіографічних творів, де плін життя, образи людей входять у всьому своєму осяжному вигляді, у романі Буніна головний герой, на якому зосереджене увага оповідача, — це сам автор, його духовне життя, його сприйняття дійсності. До того ж це не звичайна людина, а художник слова, і якщо перед нами дитина, юнак, то лірична розповідь про нього ведеться в романі, виходячи з розуміння дорослої людини, що не пропускає деталей, важливих для життя зовнішнього і внутрішнього. Це не означає, що автор повністю відмовився від своїх дитячих і підліткових сприйнятів, від його виняткової зорової пам’яті й особливого смаку навколишнього життя.

В.Муромцева-Буніна писала: “Деякі критики, на велике роздратування Івана Олексійовича (він виступав навіть із цього приводу у пресі), називали й називають його роман “Жизнь Арсеньева” автобіографічним. У тексті я вказую, що в романі багато подій, що відбувалися насправді в одному місті, перенесені і приписані іншим особам, що в “Жизни Арсеньева” порушено хронологію або ж воєдино з’єднані події” [3, 329–330]. Є деяка спільність у характерах гімназистів Буніна й Альоші Арсеньєва, які протестують проти казенної атмосфери гімназії, що придушує духовні пориви до пізнання і творчого сприйняття.

Автобіографічна основа лежить і в історії любові юного Буніна й Ліки. Але кохана в романі відрізняється від реальної Варвари Володимирівни Пашенко — у неї тут інше ім’я (Ліка), інший характер та інша доля.

Хоч би там як, Бунін-художник переконливо і правдиво відтворює в романі своє життя і свою прихильність до життя загального, колишнього, насамперед народного.

Його хвилюють простори степів, краса України, оригінальність типів українських селян, особливості їх “південного” говору, барвистість облич і одягу. Образ України в романі звучить широко й різноманітно. Буніна захоплюють не тільки твори, а й “Записні книжки” Гоголя, які він часом широко цитує. Думи й пісні українців він не тільки пам’ятає, а й запам’ятовує процес їхнього пізнання художником слова. Так, наприклад, відбувається з піснею “Ой на горі та женці жнуть”: “Співали протяжно й смутно, як тече по долині козацьке військо, як веде його славний Дорошенко, а потім з’являвся славний Сагайдачний, “що проміняв жінку на тютюн та люльку необачний”.

Повнотою вражень вирізняється в романі весь “полтавський період”. Буніна хвилює не тільки словесне мистецтво, а й український театр, дивовижна гра Заньковецької.

З Полтави Бунін постійно відвідує міста, хутори й села тодішньої Малоросії. Крім названих вище міст, згадаємо Київ, Миколаїв, Кременчук і багато інших, не



проминаючи й Одеси, де Бунін був близький до Товариства південноросійських художників. Тут зміцнюється його дружба з П.Нілусом — талановитим художником і журналістом. У своєму мистецтві Нілус утілював барвистість і багатство відтінків, знаходячи їх у творах Буніна.

“Українські” вірші і проза Буніна настільки оригінальні й різноманітні, що їх неможливо проаналізувати й остаточно оцінити в короткому нарисі. Зазначимо лише, що поступово розвивається особливий творчий підхід письменника до свого мистецтва — це поєднання вірності “завітам” і введення поетичних засобів імпресіонізму. Музичність і ритмічність стилю зберігаються на всіх етапах його творчості.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Блок А. Собр. соч.: В 8 т. — М.; Л., 1962. — Т. 5.
2. Бунин И. Собр. соч.: В 9 т. — М., 1965. — Т. 9., Кн. 1.
3. Бунин И. Собр. соч.: В 9 т. — М., 1966. — Т. 6.

## Наші презентації



**Крутикова Н.Е. Урбанистическая проблема в художественной прозе Гоголя: Очерки.** — К.: ИД “Стилос”, 2007. — 88 с.

У своїй книжці авторка розглядає урбаністичні мотиви у творчості М.В.Гоголя, який створив образи багатьох міст давньої й нової доби, вітчизняні й зарубіжні, побачивши в них не лише оточення і тло для своїх персонажів, а й літопис життя поколінь.

Архітектура постійно приваблює Гоголя, хоча це не єдиний критерій в оцінці міст, бо основним є співіснування людини й міста, в якому вона живе, а ще це проблеми соціальні, культурні, історіософські, моральні чи релігійні. У всіх його творах присутній образ “маленької людини”, народних героїв, сатиричні фігури спритних ділків чи зафарбовані трагізмом і жахом демонських сил. Міста невід’ємні від життя своїх жителів, зокрема, це й бездуховність миргородського існування, і диявольське наслання холодного чиновницького Петербурга, і втрачена минала велич Риму — імперії й міста, і багатослів’я та меркантилізм Парижа.

Проте авторка наголошує ще й на проблемах естетичних, передовсім це вміння бачити тонку красу Петербурга чи знаменитий центр історичних пам’яток “вічного міста” Рима, його роль у поширенні християнства, багатство природи “святого міста” — древнього Києва. Столичні міста в його прозі і в його епістолярній спадщині зберігають значення центрів цивілізації, у них сильний дух творення і творчості...

Гоголь мріє про їх майбутнє Відродження й виникнення ідеального міста, тісно пов’язаного з природою та релігійними принципами. З погляду національного характеру він пов’язує майбутнє ідеальне місто з долею народу, хоч і лише на основі Божого промислу: чи то Київ, Петербург чи Рим. Взагалі Київ для Гоголя — “святе місто” і в ранзі історичному (“мати міст руських”), і в боротьбі християнського милосердя й диявольської спокуси з кінцевою перемогою все-таки православ’я.

Багатий і розмаїтий урбанізм Гоголя, і якщо місто можна розглядати як живий організм, то основною метою його розвитку, за Гоголем, є гармонійне поєднання Міста й Людини.

С.С.

Дмитро Дроздовський

## ПОЕТИЧНА СУБ'ЄКТНІСТЬ У ВІРШАХ ІРИНИ ЖИЛЕНКО

У статті подано спробу поринути в поетичний світ ліричного “Я” Ірини Жиленко з метою визначення правил і формул каталогізації несвідомих стихій поета у формах метафоричної поезії та специфічної мови, яку витворює поет. Досліджено внутрішні механізми конструювання поетичної образності шляхом використання методу внутрішньої структурно-семантичної реконструкції поетичного тексту з метою визначення бінарних опозицій, властивих стилю І.Жиленко, естетичних параметрів її поетичної сфери, конвенцій жіночого письма (відповідно до теорії Е.Шовалтер та Ю.Крістевої про *інакшість* такого письма).

Ключові слова: семіосфера вірша, концептуальне поле поезії, жіноче письмо, поетична стратегія, герменевтичні рівні інтерпретації поезії.

*Dmytro Drozdovsky. Poetic subjectivity in the poems by Iryna Zhylenko*

This article's aim was to analyse the poetic world and the lyrical self in Iryna Zhylenko's poetry in order to find out the rules that regulate the transfigurations of the unconscious in her poems. The inner structure of her poetic metaphors was explored by way of structural-semantic reconstruction of the poetic text. It allowed to define the binary oppositions typical of I.Zhylenko's texts, the aesthetic parameters of her poetic semiosphere and the conventions of *women's writing* (in accordance with the “*otherness*” theories of E.Showalter and Ju.Kristeva).

Key words: semiosphere of the poem, conceptual sphere of the poem, women's writing, poetic strategy, hermeneutical levels of poetry interpretation.

На жаль, доводиться констатувати, що про творчість Ірини Жиленко написано надзвичайно мало. Спробуємо поринути у світ її ліричного “Я”, щоб визначити правила й формули каталогізації несвідомих стихій у формах метафоричної мови. Нас цікавлять насамперед внутрішні механізми конструювання поетичної образності, а тому звернімося до методу внутрішньої структурно-семантичної реконструкції з метою визначення бінарних опозицій, властивих стилю І.Жиленко, естетичних параметрів її поетичної сфери, конвенцій жіночого письма згідно з теорією Е.Шовалтер та Ю.Крістевої про інакшість такого письма. Сучасна новозеландська письменниця Корал Аткінсон в одному з інтерв'ю сказала: “Письменство — це самотність. І на перших стадіях ти чиниш цьому страшний опір [...] Митці не живуть заради грошей, вони живуть заради вічного мистецтва” [1, 145].

Як зазначає в передмові до “Вибраного” М.Жулинський, “поетичний світ Ірини Жиленко твориться за принципом інакшості, іншості, несхожості зі світом реальним, але уявний світ спровокований дійсністю, яку поетеса змінює завдяки образному виповіданню себе, точніше, завдяки вивільненню себе уявою, мрією, фантазією з реального буття-існування і “поселенню” в художнє буття. У тому, іншому, інакшому світі — світі художньої реальності — вона вільна, нічим і ніким не скута — ні ідеологією, ні соціальним замовленням, ні жодним каноном, формою чи стилем. Це поезія відвертого, сповідально чистого, як молитва, співчуття й болю, добра і ласки, надії, а головне — свята на цьому земному карнавалі життя; це пошуки духовної опори передусім у собі серед жорстокого і холодного велелюддя; це зазивання вистояти серед щоденної клопітливої непроглядності, підтримати вірою в добро і надію високим злетом уяви, фантазії, підняти людину над гіркотою переживання життя і смерті” [4, 10]. Спробуємо на прикладі трьох поезій довести, наскільки потужні внутрішньосемантичні зв'язки в художній ноосфері поетеси, наскільки окремі твори відображають елементи й тенденції стилю, визначаючи

специфіку авторського мислення і світосприйняття, а також механізми поетичного перекодування світу.

Філософічний вірш “Все я знаю. Коли я помру...” [3]<sup>1</sup> (його філософія видається на перший погляд доволі сумною) наповнено естетикою внутрішнього болю й інтеріоризованої камерної краси. Коли поет виходить за межі власного бачення (тобто внутрішніх кордонів самості, свідомості) і стає на кілька сходинок вище порівняно з іншими, то відчуває свою мізерність. Мабуть, метафоричний образ “гнома” — результат перевтілення, що відбувається в поетичній уяві в момент осягнення цілого світу як єдності, унікальної природної метасистеми: “*Все я знаю. Коли я помру, / стану гномом в атласнім жилеті. / По мені буде гном’ячий труд — / золотить на сервізах букети*” (93).

Бінарність великого й малого в тексті визначальна для розуміння внутрішньої структури. Момент осягнення вищої істини для ліричного героя асоціюється зі смертю, адже в цю мить людина ніби перероджується, тобто народжується знову, відчуваючи страх перед новим життям і водночас — естетичну насолоду в мить умирання. *Атласний жилет* гнома як поетична деталь — додавання до картинки світовідчуття ліричного героя яскравих барв казки, що постає як уявна трансценденція.

У вірші перед читачем розкривається естема смерті як апофеоз прекрасної миті, за якою щось фантастичне, ідилічне і прекрасне водночас. *Гном* у цій семантичній системі постає як носій казкової свідомості, представник потойбічних добрих сил, здатних оберігати людину, перетворюючи момент *після-життя* на *феєрію*. Мить смерті сприймається як сходинка до казки, в уяві виринають підсвідомі образи дитинства, адже *гном* — це залишок чарівної пори, коли дійсність поставала як суцільна казка; “*золотить на сервізах букети*” — ця поетична структура підсилює момент сприйняття *прекрасного* у світі, витвореному в уяві героя. Прикметник *золотий* семантично асоціюється зі святковим, яскравим. *Золотий* — колір сонця, маємо синестезію перетікання емоційного сприйняття смерті з естетичної категорії смутку в категорію радості, повноти буття, адже життя й *життя-після-життя* утворюють замкнений цикл, де немає місця для смутку та жури (які все одно імпліцитно в тексті наявні). Слушна думка М.Жулинського: “Така вже її доля — доля поетеси-принцеси, інфанти, якій ніколи “не вирости з бантів”, не насолодитися рожевими снами, якій судилося до смерті “шукати казкові скарби у місті журби, боротьби і злоби”, бути вічним злотошукачем, старателем на річці життя, котрий вимиває із золотоносного піску мови іскрометні злитки метафор, епітетів, алітерацій” [4, 13].

Не герой, не пророк, не мудрець —  
що я вмію? Сміятись і плакати.

Пломенітиму мій каптурець  
між бокалів, мов квіточка маку (93).

Ліричний герой у другій строфі прагне пізнати себе перед останньою миттю життя. Ця строфа контрастує з попередньою, в якій колір золота наповнює текст енергією життя. Тут також починається мимовільне рефлексування над прожитим. Людина хоче пізнати себе через дію, через здатність до дії, а гном — це казка, гра поетичної уяви.

Опозиція *сміятись і плакати* засвідчує, що поетичний текст зводиться до бінаризації поетичної матерії, її каталогізації між онтологічними категоріями — *смерті й життя, веселого й сумного*. *Квіточка маку* у вірші на символічному рівні прочитується як знак переходу з одного стану в інший, що аж ніяк не асоціюється зі смертю, а скоріше, з чарівним, ніжним сном, бо вжито пестливу граматичну форму, що вказує на інтимізацію ліричного простору. Крім того, слова *пломенітиму* та *квіточка маку* асоціюються з червоним кольором, що символізує буяння життя. М.Коцюбинська зазначає: “Слово в літературному творі завжди настроєне на виконання своєї художньої функції, завжди має в собі певний художній заряд [...] У мові взагалі, і особливо в поезії, образність окремого слова і окремого

<sup>1</sup> Далі подаємо сторінку в тексті.

вислову залежить від контексту. Те, що в одному контексті сприймається як смілива персоніфікація, в іншому є найбуквальнішим значенням. У живому рухливому художньому контексті слова активізують смислове багатство одне одного, випромінюють додаткові значення, ці значення сплітаються, породжуючи все нові й нові, все глибші й ширші значення. Письменник, поет не ставиться пасивно до цієї здатності слова, не чекає, склавши руки, який новий несподіваний смисловий “подарунок” дасть йому слово, а свідомо і вміло використовує його багатозначність” [6, 107].

Я любитиму цукор і ммин,  
малиновий лікер і гостинці.

Серед довгої мами-зими  
буду спать в порцеляновій скриньці (93).

Третя строфа переконує, що життя-після-життя уявляється як казковий сон. Простір тут архаїчно-казковий. *Малиновий лікер і гостинці* – результат виявлення в поетичній свідомості відгомону дитинства. Казкова свідомість – визначальна категорія, що витворює чарівний світ казки і позбавляє героя страху, адже казка – уламок міфу. Міфічне мислення не знає страху, бо воно апіорі повне. М.Коцюбинська в одній із розвідок написала про І.Жиленку: “У поетеси свій чітко окреслений стабільний мікрокосм. Його осердя – рідний дім, своя кімната – як фортеця, без якої не вижити в цьому розбурханому недоброму світі” [5, 232].

Вірш побудовано на психологічних бінарностях, структурних опозиціях, що, з одного боку, ніби розколюють моноліт поетичної свідомості, а з другого – визначають межі внутрішнього світу героя, змальованого в казковому забарвленні. Смерть у творі не називається, натомість *квіточка маку* та *мама-зима*, образ *гнома* (по суті, це міфічна безсмертна істота, а в іншій проекції можна казати, що безсмертний той, хто вже колись помер) – апелятиви смерті, що маскують саме поняття, здатне викликати жах, у шляхетні та привабливі форми казки.

Я навчуся хороших манер  
в порцелянових дам делікатних.

Заведу собі тростку й лорнет,  
а також – цвіркуна-музиканта (94).

Строфа видається доволі дивною, адже в ній відбито прагнення до власного ушляхетнення в потойбіччі. Ліричний герой починає шлях індивідуального звернення. Поетична свідомість позначає себе з артистично-естетичного боку: категорії краси в онтологічному вимірі для суб’єкта потойбічного світу (гнома), як виявляється, чи не найважливіші. Така поетична стратегія дає підстави завважити спорідненість стилю вірша з поезією прерафаелітів, парнасівців – усі вони штучно витворювали в поезії прекрасно-протилежний світ до того, в якому перебували. Основним критерієм для них була краса.

*Тростка й лорнет* – атрибуту шляхетного аристократа. Ця деталь указує на те, що ліричний герой має аристократичну суть, із якою він не може розлучитися навіть у потойбіччі (а воно бачиться, як красива казка). Категорії тілесного замикаються у формах аристократизму духу. Герой визначає себе через шляхетні аксесуари, що сьогодні можуть видатися старомодними чи старосвітськими, але для поетичного голосу вони вкрай важливі. Якщо зважити на те, що цей голос має жіночий тембр, то є сенс припускати наявність поетичної перверсії, адже перед нами – ліричний герой, що обирає чоловічі (переважно) аристократичні аксесуари (ідеться про вибір із позиції гнома, гендерну належність якого визначити важко).

Образ *цвіркуна-музиканта* повертає хід поетичного плину у звичне річище. Знову чуємо тембр жінки, що не уявляє самотнього життя в потойбічно-казковому світі. Твір ошляхетнюється музичною композицією. Любов до музики – неодмінна риса аристократа (навіть якщо він гном).

Із маркізом зіграю в пікет,  
а з маркізою – вивчу дуетик.

І тихенько поскаржусь ваету,  
що безсмертя моє залегке (94).

У казковому світі відбуваються зміни, власне, ідеться про перетворення маленького простору гнома на грандіозний бал аристократичного духу. Ліричний герой не бачить себе в замкненому просторі, він хоче говорити й виявляти себе через мовлення, хоче навчитися гарних манер, бо це також конче потрібно для повноти його естетичного світу. *Дуетик*, про який тут ідеться, — ознака того, що герой відчуває світ через звуки (це ще раз указує на аристократизм та шляхетність). *Маркізи і Валети* — ці рідковживані історизми потрібні для того, щоби наситити текст аурою естетики та манірності.

І століття, і друге, і третє...                      буду жити на радість поетам  
В час, коли за віконечком сніг,                    і малятам казки бубоніть (94).  
у старенькім картатім жилеті

В останній строфі ліричний герой уже перенісся ніби в астральній проекції в інший світ. Перед очима (його й нашими) минають століття. Ліричний герой вимірює вічність століттями, лише повторюваний сполучник *і* в полісиндентоні — наче часова межа. З цієї строфи починається додавання кількох грамів смутку до висхідного градієнта насолоди від казкового. Жилет уже не *атласний*, а *старенький*. Герой із молодого гнома-аристократа перетворюється на поважного буржуа, що сидить у кріслі-каруселі і пригадує минуле.

Маємо два парадокси поетичної уяви: те, що ніби минуло, ще й не розпочалося насправді, адже все — лише виплід казкової уяви. Водночас ніщо в цьому фантазмагоричному просторі не може ані завершитися, ані розпочатися. Рядок *буду жити на радість поетам / і малятам казки бубоніть* підводить до думки, що цей гном не звичайний мешканець казки, а гном із поетичною душею, що буде жити для земних поетів, адже поети мають інколи здатність заходити в ті сфери, в які звичайній людині не потрапити. Хіба що діти, ще не соціалізовані, не перетворені під впливом залізної руки міста на механічні молекули, також мають здатність відчувати міфічні сили та казкових істот. Ось для них і житиме старий гном (старіння у вірші відбулося за кілька секунд). Хронотоп вірша — вічність, він не має часу, це одна мить, яку не можна розділити на кілька менших миттєвостей.

“О, не плаче, живі по мені...” (94) — останній рядок має інший час — лінійний, християнський, наповнений самотньо-відчуженим страхом перед невідомим. Тут виявлено, що в поетичній свідомості ліричного героя залишилося місце для *трагічного*. Це рядок-голосіння, що навіть структурно протиставлено всьому віршу, — рефрен, якого в тексті немає, але який відлунює від кожної строфи, адже бажання втекти в райдужну казку зумовлене немотивованим визначальним страхом смерті, наявним у підсвідомості людини. Рядок ніби не вписується у тканину вірша, це острів, який не вдалося сховати під водою.

Завершальний акорд, фатальний бемоль, перемістив вірш із країни див (але за тими дивами — бажання втекти від трагічного) у місце плачу, трикрапка в кінці — як знак недомовленої вічності та вічної недомовленості.

Останній рядок — вияв поліфонічності (за М.Бахтіним). Тут з'являється *інший голос*, що виходить із глибин поетичного несвідомого, з потужним струменем суму; навіть структурно лише один рядок убирає в себе поетичну силу, здатну протистояти усій поетичній цитаделі. Містерія краси, сяйво казковості поетичної суб'єктності наприкінці вірша розчиняється в конденсованому виході *чужого, іншого* голосу, що стоїть по той бік від казки. Поетичний світ І.Жиленко — це спроба втекти від дійсності у вимір трансцендентальний, але на маргінесі залишається місце для трагічного й земного. Перенесення елементів реального до світу чарівного (згадано *поетів, маркіза і лорнет*) крок за кроком дає прямі сигнали, що світ казковий — це не лише той, що обірвав усі можливі контактні зони зі світом речовим. Останній рядок виявляє тонкий, непомітний, але важливий для цілісного сприйняття тексту психологічний надлом. Згідно зі словами Ю.Крістевої, “суверенним суб'єктом може бути тільки хтось, хто *репрезентує* досвід розриву...” [7, 102].

Мотиви чарівної казки як праматери поетичної свідомості (авторської суб'єктності) є і в іншому вірші — “Панна Маргарита”.

Жила старенька панна Маргарита.  
Була весна. Вікно було розкрите.

Вікно було розкрите і зігріте.  
І панна забувала постаріти (88).

Перший рядок — сигнал до містифікації поетичного тексту, адже образ *старенька панна Маргарита* (повторення алофонів ...а (сонорні НН), а (сонорний М), а (проривний Р, задньоязиковий Г), а (глухий Т як спад поетично-фонічної мелодики), а...) асоціюється в читацькій уяві з людиною мудрою, що давно живе на світі; ця людина — або чарівниця, або берегиня, або інша казкова жінка, наділена особливим сприйняттям світу. *Була весна. Вікно було розкрите*. Цей рядок поетично-повний і водночас відкритий на структурно-семантичному рівні, адже *була весна* — самодостатнє непоширене двоскладне речення, що не потребує ідентифікаторів, пояснень, об'єктів дії чи означників. *Вікно було розкрите* — друга частина поетичної структури, що робить простір діалогічним до решти світу. У наступному рядку друга частина попереднього рядка повторюється (епанафора) і символічно доповнюється означником *зігріте*, який виконує концептуально-семантичну функцію наповнення простору аурую затишку й гармонії. Як наслідок — *І панна забувала постаріти*. Час зупинився, він у цьому рядку циклічний, непорушний, повний. У строфі спостерігаємо висхідний градаційний вектор, що тріумфально завершується зупинкою часових параметрів. Поезія опиняється у власному замкненому просторі.

Надвечір абажурчика світіння.  
Од брам старих — такі казкові тіні.

І од життя, простого, наче звичка,  
лягала тінь, прекрасна й фантастична (88).

Друга строфа доповнює попередню часову схему. Вірш постає як ідилія, метафоричний образ казкового світу. Його мешканці — це *абажурчика світіння, брами старі, казкові тіні...* Ніжність позначена навіть у вживанні пестливого суфікса. Вірш відтворює розмірений темпоритм: час, наче в античності, не складається з фрагментів, він не лінійний, а інтегрується у простір, і так постає фантазмагорична модель казкового сну, дива.

А дні навшпиньках легко так ступали,  
щоб не почувала жінка у вікні.

І світ був тайна. І єдино в нім  
всезнаючим — була старенька панна (88).

Дні (як показник часу) персоніфікуються, оживають в авторській уяві. “Словесна персоніфікація вкладається в загальну образну будову, поступово виносячи образ на простори широкого художнього узагальнення. Основні процеси образного мислення в тропях мають єдині закони. Дослідження мікрообразів “словесних” і “несловесних” доводить єдність усіх процесів художнього мислення. Грань між мовними і немовними засобами вираження завжди дуже приблизна” [6, 111]. Дні ступають *навшпиньках*, щоб не почувала панна. По-перше, ідеться про сприйняття часових категорій та інтервалів через дію персоніфікованого часу. По-друге, авторська уява сприймає час не психологічно, а через слух; у такий спосіб час звільняється від онтологічного зв'язку з людиною. Час у метафорі виокремлюється й перетворюється на силу, від якої людина залежить, але лише тоді, коли чує людську ходу. Для П.Рікера “...питання про перманентність у часі здається пов'язаним виключно з ідентичністю — *idem*, що певним чином її визначає” [9, 141]. “Дотик і час, дві неспрошені речі, які ми можемо поділяти одне з одним, — наші єдині гаранті ширості і справжності...” [8, 282]. Для жінки час *не йде*, бо вона його *не чує*, а тому, перебуваючи в замкненому просторі, має можливість “рухатися” не лінійно, а вглиб пізнання суті. І тому — *І світ був тайна. І єдино в нім всезнаючим — була старенька панна*. Останній рядок, в якому ідеться про всезнаючу панну, засвідчує й інший вимір: панна — це Бог цього світу, адже означник *всезнаючий* належить Богові.

Образ панни – це образ жінки, що здатна бачити світ зовсім не так, як його бачать *інші*. Йдеться про нюанси погляду, адже ми бачимо так, як нас навчено бачити, писав М.Фуко. Поетичний світ І.Жиленко не знає вимірів несвободи, соціальної чи політичної сили, несправедливості та примусу. Його стратегія – нанизування одного рівня естетичного сприйняття мікродеталі на другий, допоки вибудований простір (що формально малий) не буде здатний уміщувати в собі, попри уявну мізерність, макрокосм.

Таким далеким і таким осібним, дивилась, наче бачила з вікна  
таким крилатим поглядом вона зовсім не те, що бачили сусіди (89).

Щоб показати тонку відмінність і в такий делікатний спосіб, можливо, й несвідомо, розхитати бінарність “панна (вона) – світ (він)”, авторська суб’єктність витворює власний світ, у якому живе лише старенька панна, що обов’язково бачить світ по-іншому, адже це її світ (такий світ доцільно витлумачувати як світ внутрішній, персональний, жіночий). Ця відмінність формується не через протиставлення двох позицій, а через витворення казки, в якій живе хтось, тобто жінка, що *дивилась, наче бачила з вікна / зовсім не те, що бачили сусіди*.

Останнє слово *сусіди* видає свою окремішність, інакшість, адже залучає до вірша соціальні категорії. Для віршів І.Жиленко властива немонолітна поетична суб’єктність; казка, яку формує поетичний текст, не замкнена ідилічна цитадель. Однак, як зазначає американський теоретик літератури Г.Співак, “не слід вважати, що суб’єкт вислову тотожний авторові формулювання. Він справді не є причиною, джерелом чи точкою відліку цього феномену, який можна визначити як письмову чи усну артикуляцію фрази [...] він не є постійним, нерухомим і незмінним джерелом [foyer] операцій [...] Він є визначеним [déterminée] і порожнім місцем, яке можна заповнити різними індивідами. [...] Якщо пропозиційне твердження, фразу, сукупність знаків можна назвати “висловами”, то не тому, що хтось колись вимовив [proférer] їх чи десь розмістив їхню умовну позначку [en déposer quelque part la trace provisoire]; атому [dans la mesure ou], що *може бути задано позицію суб’єкта*. Описати формулювання як вислів означає не проаналізувати стосунок між автором і тим, що він сказав (або хотів сказати, або прохопився мимохіть), але визначити позицію, яку може і мусить зайняти Індивід для того, аби стати суб’єктом мовлення” [10, 431].

Недоцільно стверджувати, що поетична стратегія І.Жиленко – свідоме конструювання ідилії як вежі зі слонової кістки. Ідеться лише про пошук Краси як стратегії формування цілісної поетичної суб’єктності і способу втечі від буденності. На осібність жінки щодо інших об’єктів указує її внутрішня ознака – погляд, що у вірші схарактеризовано як *далекий* і водночас *осібний*.

Той двір. І дім. І жінка з гобелена,  
що майже вицвів, як його не згадуй,  
і срібний дим, підсвічений зеленим,  
котився над квітучим палісадом, –  
я все уже забула. Пам’ятаю  
лиш те, що я росла,  
і світ був – тайна (89).

В останній строфі, як і останньому рядку вірша “Все я знаю. Коли я помру...”, не лише інша структура та компонування, а й *інший голос*, що чинить опір усьому тексту. Відбувається перехід до реального простору, позначеного словами *дім* і *двір*. Раптом читач розуміє: те, про що йшлося раніше, – витвір поетичної уяви, ключем до якої є *жінка з гобелена, що майже вицвів*. Такий парадокс – властивість авторського стилю, що потребує ширшого вивчення, зокрема щодо поетичних фіналів після казкових мандрівок ліричного героя. Строфі властиве внутрішнє алофонічне півзвуччя (*дім – дим*), а також мелодика, специфічна музична варіативна інтонація.

Останній рядок цієї строфи збудовано на семантичній опозиції “*я все уже забула*” і “*Пам’ятаю / лиш те, що я росла, / і світ був – тайна*”. Поетична

свідомість заповнює часові лакуни через слово *тайна*, що постає не лише як метафоричний образ чи парафраз, а як поетичний концепт, важливий для естетичного сприйняття поезії І.Жиленко. Світ як тайна – ключ до авторської рецепції та її відбиття в поетичних структурах, до розуміння авторської естетичної позиції та свідомості.

Третій вірш, на якому зупинимось, – “Перший сніг”. Сама назва семантично й імпліцитно вміщує бінарну опозицію старого й нового (перший сніг у цьому році), теплого й холодного (сніг холодний, але перший сніг – це завжди свято, теплінь у серці, радість емоційного переживання).

Так-так. Учора я ще не була.  
Лиш тінь моя стояла там, де свічка.

І раптом сніг знайшов моє обличчя  
і освітив мене біля стола (71).

Перша строфа налаштовує читача на сприйняття подвійного тексту, адже натрапляємо на явище двійництва. Цей психологічний феномен пов’язаний зі сприйняттям себе на відстані, зі здатністю до зовнішнього, стороннього погляду на себе, наче у дзеркалі. Так відбуваються лінгвістичні (морфологічні) деформації тексту, адже потрібно вербально показати психологічну дистанцію, відстань між реальним простором і простором уявним, психологічним. Двійництво – це спосіб саморефлексування, стратегія осягнення себе і власної самості на відстані. Чи не перший у новій літературі приклад жіночого тексту, в якому втілено стратегію двійництва, – оповідання “Дівчинка” В.Репніної, текст унікальний і досі, на жаль, не вивчений. Це спроба побачити себе на відстані років, каталогізуючи власне життя за періодами соціальної стратифікації.

У вірші І.Жиленко рядок *учора я ще не була* вказує на бажання витворити себе через поетичний текст, наратор визначає нульову точку власної самості. Стан ембріональний і несвідомий, що асоціюється з учора, тобто минулим часом, безкінечно-минулим, невизначено-минулим. У такому стані десоматизації (розчинення тілесної матерії) світло поетичної рампи падає на образ тіні, що у вірші асоціюється і співвідноситься з голосом наратора. Це інший голос, напівголос чи напівтон, але тінь моя стояла там, де свічка. Така метафора змінює полюси рецептивної естетики, замість матеріалізованого об’єкта маємо світло (матеріально виражену свічку) і тінь, що може символізувати на глибшому, метафоричному рівні єднання у праматерії жінки двох первнів – світла й тіні. Можна було б записати цей рядок так: коли жінки ще не було, вже була її тінь, і була вона там, де свічка. Ми не знаємо, що відбувається зі свічкою (вона вже *була* чи вона й досі є), адже в тексті пропущено дієслово-зв’язку. У такий синтаксичний спосіб елімінації непотрібної структури вдається створити універсальний час, онтологічні параметри якого співвідносні із процесом творення світу. Читач із перших рядків поезії – свідок творення світу з жінки або навпаки.

Плечам тепліло. Стишилось вустам.  
Я все собі простила й відпустила.

І засвітилась лампа золота,  
і склянка з чаєм в пальцях засвітилась (71).

Далі в тексті відбувається щось фантастичне з позиції раціональної логіки – сніг перетворює невидиму матерію на матеріально виявлену. Тінь перетворюється на жінку. Народження жінки відбувається через освітлення її обличчя, але джерело цього освітлення – сніг, що апіорі виступає джерелом іншого виду енергії. Сніг – це стан води, що архетипно – носій життя чи потрібна умова його виникнення. У цьому вірші сніг постає як фантастичний образ, поетичний концепт, магічний кристал, що, падаючи з небес, пересотворює матерію.

Перший рядок другої строфи розпочинається з опозиції до *снігу*. Холодний сніг зумовив те, що *плечам тепліло*. Сніг наділяє не лише здатністю до життя, а й постає елементом містичного ритуалу, адже: *Я все собі простила й відпустила*. У християнстві все прощати може лише Бог, але тут ця релігійна конвенція піддається деконструкції, жінка відпускає собі всі гріхи після освячення снігом. Можемо



припустити, що сніг у вірші постає як елемент першоматерії (у розумінні стихії життя). Непомітно зовнішній вимір поезії поглинає читацьку уяву й зачинає її у філософській келії.

Другу строфу наповнює всеосяжне світло, топос якого в цьому вірші чи не найважливіший, але найважчий для розуміння. *І засвітилась лампа золота, / і склянка з чаєм в пальцях засвітилась.* Поетичному стилю І.Жиленко властиве взаємопроникнення профанного, побутового і сакрального, містичного. *Лампа золота і склянка з чаєм* переплітаються в єдиний концепт містичного світла, яким наповнено вірш.

Сяйнула думка: радісне Різдво  
душі моєї сніг оцей святкує.

Ну що ж, накриєм столичок на двох  
і золоте шампанське відкоркуєм (71).

Отже, сніг у цьому вірші – стихія життя, зрозумілішим стає й сам хронотоп: мабуть, усе відбувається на Різдво. Але топос Різдва виконує подвійну функцію: крім усього, відбувається народження жіночої душі зі снігу. Вектор поезії змінюється: зі світу естетично-містично-релігійних переживань потрапляємо у світ затишної оселі, свята, поетичний вимір соматизується, оповідь матеріалізується через вербальні концепти реального світу: *Ну що ж, накриєм столичок на двох / і золоте шампанське відкоркуєм.*

Сьогодні я вінчаюсь із життям.  
На сто тисячоліть люблю і прагну.

Горять вуста. І десь фіалка пахне.  
І ворухнулось серце, як дитя (71).

Опозицією до профанного, тілесного свята (з відкорковуванням шампанського) постає наступна строфа – тріумфальний символічний акорд поезії: *Сьогодні я вінчаюсь із життям.* Емоційна схвильованість і образність перетікають у вираженість одного-єдиного висновку, сакраментальної фрази. *Вінчання із життям* – ось розгадка релігійного дійства, жіноча душа приймає в себе життя, адже в її серці – почуття любові, безмежно-вічної любові: *На сто тисячоліть люблю і прагну. / Горять вуста. І десь фіалка пахне.* Почуття любові, що народилося зі сніжного осяяння душі, повниться запахом фіалки, про місце якої ми нічого не знаємо. Це, можливо, підсвідома асоціація, а можливо, існує реальна фіалка, що становить поетичний елемент містичної аури, створеної у жіночій душі (усередині якої – справжня пожежа, адже *Горять вуста*). На думку Дж.Пітерса, “парадокс любові полягає у її цілком конкретних зв’язках і одночасній універсальності її вимог. Через те що ми можемо поділяти наш обмежений час і дотик не з усіма, а лише з небагатьма, присутність стає найбільшою гарантією можливості подолати безодню між нами. І тут ми віч-на-віч сходимося зі святістю і катастрофічністю нашої скінченності” [8, 283].

Упродовж усього вірша читач – свідок народження, проявлення душі. Наприкінці ми знову опиняємося перед колицкою – тепер *народжується серце. І ворухнулось серце, як дитя. Серце – дитя* – чи не найвдаліший поетичний образ, що остаточно стверджує поетичну опозицію й водночас циклічну градацію: *холоду з тепла* й навпаки. Спочатку душа жінки народжується зі світла, що походить від *першого снігу*. Тепер під час великого Різдва, в аурі символічного народження Ісуса Христа, у тілі жінки *народжується серце*, тепле й ніжне, лагідне й беззахисне – усі ці атрибути прочитуються в метафоричному порівнянні серця з дитям.

Поетична мова Ірини Жиленко вирізняється домінуванням естетики краси й камерністю внутрішнього світу, пастелями ідилії та півтонами лагідності, дитинності, первинності, далекої від голосів технізованої цивілізації. Її мова – це мазки на полотні, стихійні й ніжні водночас, наділені високовольтним струмом маестричної естетики. М.Гайдеггер писав, що *буття взагалі є цілковитим ваганням і ризиком* [2, 233]. Мабуть, подібну формулу поетичного бачення можна застосувати й до поезії Ірини Жиленко.

## ЛІТЕРАТУРА

1. *Аткінсон К.* “Письменник у майбутньому – трохи хакер, трохи бард...”: розмова Дмитра Дроздовського з новозеландською письменницею Корал Аткінсон // *Всесвіт*. – №5-6. – 2006. – С. 145-148.
2. *Гайдеррей М.* Навіщо поети? // *Антологія* світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. – 2 вид., доп. – Львів, 2001. – С. 230-249.
3. *Жиленко І.* Євангеліє від ластівки: Вибр. твори. – 2 вид. – К., 2006. – 488 с. Далі подаємо сторінку в тексті.
4. *Жулинський М.* Та, що молиться Богові віршами // *Жиленко І.* Євангеліє від ластівки: Вибр. твори. – 2 вид. – К., 2006. – С. 4-30.
5. *Коцюбинська М.* Вікно у сад: “Вибране” Ірини Жиленко // *Мої обрії: У 2 т.* – К., 2004. – Т. 2. – С. 230-236.
6. *Коцюбинська М.* Слово образне і “необразне” // *Мої обрії: У 2 т.* – Т. 1. – С. 106-122.
7. *Крістева Ю.* Полілог / Пер. з фр. П.Таращука. – К., 2004. – 480 с.
8. *Пітерс Дж.* Слова на вітрі / Пер. з англ. А.Іщенко. – К., 2004. – 302 с.
9. *Рікер П.* Сам як інший / Пер. з фр. В.Андрушко, О.Сирцова. – К., 2002. – 558 с.
10. *Снівак Г.Ч.* В інших світах: Есеї з питань культурної політики / З англ. пер. Р.Ткачук, І.Супрунець, А.Кулаков. Коментарі М.Гхош. – К., 2006. – 480 с.

**Наталія Дашко**

## КОНЦЕПЦІЯ ЖИТТЯ В РОМАНІ ВОЛОДИМИРА ДРОЗДА “ЛИСТЯ ЗЕМЛІ”

Осмилюються особливості авторської концепції життя в романі В.Дрозда “Листя землі”, своєрідність її художнього вираження на ідейно-тематичному та образному рівнях. Простежується типологія індивідуального світотворення у творчості прозаїка 60-х – 90-х років ХХ ст.

Ключові слова: концепція, інтерпретація, філософський світогляд, герой, алюзія, ідея, мотив, міф.

*Nataliya Dashko. The conception of life in V.Drozdz's novel The Earth Leaves*

This article deals with the auctorial conception of ‘Life’ in V.Drozdz’s novel “The Earth Leaves”. The potential polysemy of ‘Life’-concept is observed on thematic, philosophic, religious and mythological levels. In order to do so, we describe the motifs of life and death, sense of life, life as an illusion, life as a play and others. The aforesaid aspects haven’t been the object of scientific research yet. This fact defines the scope of our investigation.

Key words: conception, interpretation, Weltanschauung, character, allusion, idea, motif, myth.

З-поміж романів В.Дрозда особливо вирізняється “Листя землі”. Задум цього твору з’явився ще тоді, коли письменникові було 22 роки. Щоб мрія створити художні життєписи своїх земляків здійснилася, упродовж десятиліть В.Дрозд збирав і записував свідчення людей, які пройшли крізь складні випробування нового часу. “Їхні поривання і надії, їхні думи, досвід їхнього життя, нерідко трагічний, – основа цього роману. Це історія душі народної”, – зазначив прозаїк у вступному слові до першої публікації кількох розділів твору на сторінках журналу “Вітчизна” (1989) [5, 2]. Цілком закономірно, що, подаючи широку панораму життя українського народу протягом ста років (починаючи з 80-х років ХІХ ст.), автор витворює власну його концепцію, і це стає важливим смисловим елементом у розкритті ідей роману, сутності його персонажів.

Варто зазначити, що життя у творі “Листя землі” мислиться насамперед як поняття філософське, як відрізок на колі космічного часу, обмежений народженням і смертю: “...по колу людяка бреде, од початку світу до Страшного суду...” [7, 195]. У підтексті відтворених подій і доль героїв зосереджено уявлення письменника про неминучу незворотність, односпрямованість людського життя від буття до небуття; цього не можна ні зупинити, ні змінити. Твору В.Дрозда притаманне екзистенціальне перехрещення мотивів життя і смерті, унаслідок чого створюється амбівалентне ціле. В інтерпретації письменника життя людини – це життя Всесвіту в мініатюрі, а душа Всесвіту – людина. Але, на противагу Всесвіту, життя людини обмежене. У цьому закодовано невідповідність у

співвідношенні “людина – Всесвіт”, бо світ існує поза простором і часом, його координати – безкінечність і вічність, а людина – смертна. Тому особливої актуалізації в романі набуває опозиція життя – смерть, адже саме вона окреслює граничні засади існування людини, проминальність якої на тлі вічного колообігу відчувається гостріше й екстрапольована на нескінченність буття в цілому.

Крізь призму філософського світогляду В.Дрозда життя в романі “Листя землі” зображене як концентрація миттєвості: “...людяки одне за одним, коліно за коліном від створення світу і досі ковзають по землі і зникають без сліду невідь-де. [...] Отак і моя, Кузьми Терпила, тінь ковзне по життю і розтане в далечі далекій, і не буде її” [7, 222]. Використання дієслів “ковзне”, “розтане” увиразнює тезу про швидкоплинність життя. В іншому епізоді тексту цю ж думку покликане донести до читача порівняння життя з “коротким осіннім днем” [7, 226]. Часова обмеженість людського існування закована й у системі метафоричних зіставлень: людина – лише листок дерева, “що падає в землю і порохом стає” [7, 371]; “травинка у полі” [7, 392]; свічка, що швидко згорає. На майже риторичне запитання “Бо що таке – жисть?” герої В.Дрозда, не задумуючись, відповідають: “Спалах сірника на вітрі. Засвітилася вона – і погасла, наче й не було [...]” [7, 236]; “...задиміло, зачаділо, зажижкотіло, паленою сіркою пахнуло у ніч навколишню і – згасло...” [6, 493]. У їхньому сприйнятті “ніщо [...] не вічне на землі, ані люди, ані книги днів їхніх, усе минує, усе, як і люди, опадає із дерева часу і гноєм, попелом стає [...]” [6, 493]. Таке усвідомлення людського життя закорінене у філософію античності, зокрема в Гераклітову концепцію “Все тече, все минає” і Горацієве “Ми тільки порох і тінь”.

Одна з домінант у розвитку означеної теми в романі “Листя землі” – біблійне розуміння життя людини як випробувального терміну, позначеного необхідністю терпіти страждання заради очищення і спасіння душі. Подібне тлумачення основне і в розкритті сутності людської душі, образ якої актуалізовано в багатьох творах письменника. Концептуально та функціонально значуще воно і в його концепції життя, вираженій в романі “Листя землі”. В одному зі щоденникових записів В.Дрозда читаємо: “Мені часом здається, що земне життя людини – це лише її випробувальний строк, період її дозрівання, її становлення, а справжнє життя буде потім, по той бік бар’єра, що його звать смертю. І яке важливе це життя для життя майбутнього!” [8, 16]. Ця ідея знаходить втілення в оповідях героїв твору. Скажімо, погляд Митра на світ і людське життя в ньому оприявнюється у словах: “Увесь світ земний для людяк – се табір виправно-трудоий, у планетарних масштабах. Нас посилають сюди на перековку [...]” [6, 233]. Устами Кузьми Семирозума озвучено: “І летять душі на землю дощем вогняним, не для утіхи летять вони, а для великого випробування. [...] земля і є чистилище для душ наших” [7, 278]. Ці слова – алюзія на біблійну сентенцію “Людина народжується для випробувань, так само, як іскри, щоб летіти вгору” (Книга Йова, 5:7).

Така філософсько-релігійна інтерпретація життя людини, її душі домінантна і в романі В.Дрозда “Острів у Вічності”, де земне життя означене як “одна із сходинок душі на духовні вершини” [9, 63]; “прелюдія справжнього життя душі” [9, 116]; душа – гість у тілі, яке необхідне лише для її визрівання й удосконалення – “як дозріває зерня у плоді” [9, 51]. “Тільки душа може підняти людину до Бога”; удосконалення людської душі можливе лише через страждання; “лише *жива* (курсив автора. – Н.Д.) душа здатна рости” [9, 63]. Ці й подібні висловлювання репрезентують ідею розвитку особистості і Всесвіту взагалі. Для людини розвиток – це шлях самовдосконалення, для Всесвіту – шлях еволюції; вони перебувають у постійній взаємодії, бо сам Всесвіт визначається письменником як Всесвітня Душа, яка складається з окремих душ.

Герої роману “Листя землі” пізнають християнську істину: усе в земному житті дається людині для очищення її душі. Отець Олександр завдяки життєвому досвіду дійшов до усвідомлення того, що аби “із каменю вогонь живий добуть, треба кресалом по каменю омертвілому ударити. Отак і Господь посилає на людей грішних війни, революції, болесті та наруги усілякі. І буває, що не один раз по

каменю крешуть, а багато разів, покуль вогонь живий спалахне ” [7, 497]; “Страждання, а не радощі земні, добро, а не зло силу духовну у душах людських творять” [7, 350]. Утілюючи цю ідею, В.Дрозд устами своїх персонажів наголошує на важливості подолання страждань і випробувань у людському житті: “...бо набуте душами вашими у стражданнях великих для наступних колін людських, країв і земель усяких, наукою гіркою та світлом духовним висіється й проросте” [7, 349]. Тобто, наголошує письменник, людина здатна впливати на сьогоденнє, а ще більше на прийдешнє, примножуючи добро. Філософія добра, яку сповідують герої роману “Листя землі”, закорінена в християнському вченні, згідно з яким добро і Бог взаємопов’язані. Зокрема, у творі увиразнюється надприродне походження добра, живим втіленням якого виступає Бог. Думка “Добро – се і є Бог” [7, 192], багаторазово повторюючись, стає кодом тексту В.Дрозда.

Буття героїв роману “Листя землі” пов’язане з добром і любов’ю, що перетворюються для багатьох із них на сенс життя. Ці духовні орієнтири визначають і суть авторської концепції людини у творі: особистість починається з любові, тільки в любові людина може відчутти зміст свого існування для іншого і для себе. У художній інтерпретації автора любов мислиться як основа всього сущого і як фундамент існування світу в цілому. Часто ця істина відкривається героям на межі життя і смерті. Марія Журавська та Іван Коляда на порозі смерті усвідомлюють, що найвища цінність у житті – любов, і що все треба робити з любові і з любов’ю, не можна будувати майбутнє з ненавистю, бо новий світ не може народитися з крові та сліз: “з ненависті нічого доброго ніколи не народжувалося” [7, 90]; “любов – се найбільша ідея, людьми в тисячоліттях вистраждана і виношена” [7, 78].

Сенсом життя для Кузьми Семирозума стає не лише добротворення, любов до ближнього, а й праця, бо саме вона, на думку героя, допоможе створити світ, в якому можливе продовження життя. За світоглядними переконаннями Семирозума, “треба жити і роботу свою робить так, ніби усі ми вічно на землі перебуватимем. [...] Та й не тільки для себе людина світ сотворяє, для дітей своїх і людяк, що житимуть опосля неї на землі” [7, 262]. Односельці дивуються з того, що в страшний час розрухи, коли люди тільки ламають збудоване та вбивають один одного, Кузьма, навпаки, – буде: “Дививсь я ще од лісу і очам своїм не вірив – що це бо за людина, яка не розкидає каміння, як усі тепер, а на гору камінь котить?” [7, 294].

Зображуючи Кузьму, який котить величезний камінь на гору, В.Дрозд проводить паралель між ним і Сізіфом, персонажем античного міфу. Але подієва домінанта міфу замінюється на морально-психологічну, унаслідок чого традиційний сюжет слугує основою для філософсько-психологічного розкриття духовного світу героя. Називаючи Кузьму “Сизифом пакульським” [7, 295], оповідач акцентує увагу на його працелюбності за будь-яких умов. У романному підтексті праця для Кузьми, послуговуючись категоріями екзистенціалізму, – це той камінь, що його має раз у раз піднімати на гору Сізіф, це та сартрівська трансцендентна мета, заради якої людина самостверджується, це та свобода посеред безглуздя, за збереження якої людина несе відповідальність перед собою і світом.

В.Дрозду властиве багатоаспектне трактування одного й того самого поняття. Неоднозначністю вирізняється в романі “Листя землі” і авторська концепція життя, яке інтерпретується і як книга, і як “Сизифів труд”, і як “кола пекельні” [7, 77], і як “дорога горьована” [6, 201], і як “блукання по муках земних” [6, 206] (особливо в епоху соціальних катастроф), і як “земна круговерть” [6, 236], і як “дорога трудна [...] не до смерті, а до Господа” [6, 281]. Кожен із цих варіантів вияскравлюється в емоційних переживаннях героїв: життя в кожній його кореляції позначене стражданнями, і нічого змінити не можна, бо все наперед визначено. Отож, вибудовуючи власну життєву філософію в романі “Листя землі”, В.Дрозд наголошує на імперативі долі, що афористично оприявнюється у словах оповідачів: життя – це “пасмо ляне, куделя, з якої невидимі руки нитки доль наших тчуть” [6, 304]; “Дак нитка до нитки, доля до долі – та й полотно, [...] із життів людяцьких” [6, 281], зміст яких – алюзія на старогрецький міф, з якого бере свій початок

образ нитки як символ людської долі. Згідно з міфом, доля визначалася мойрами, доньками Зевса і Феміди. Перша з них – Клото (Прядильниця) – пряла нитку життя людини, друга – Лахесіс (Та, що визначає долю) – витягувала жереб з людською долею, а третя – Антропо (Невідворотна) – обривала нитку життя [10, 209]. Відповідно до таких уявлень міфологема долі, що служить утіленням “ідеї детермінації як несвободи” [1, 85], неодноразово зустрічається на сторінках твору, трансформуючись при цьому у світоглядну константу українського народу.

В.Дрозд художньо розгортає мотив долі з погляду, найтипівішого для ментальності українців: доля постає в теологічному розумінні (як провидіння, приреченість), згідно з яким Бог призначає долю кожній людині, а тому в її житті немає нічого випадкового. Детермінованість руху й розвитку не лише людського існування, а й світу в цілому стверджується словами Нестора Семирозума: “...кожна хвилячка часу з іншою вузлом нерозривним зав’язана, і кожна піщина має місце своє і на карті часу розписано, де їй завтра бути...” [7, 246]. В устах Кузьми, сина Нестора, ця думка конкретизується: “Од долі не втечеш” [6, 40]. Доля виступає тією активною силою, що підпорядковується лише Божому волевиявленню. Проте іноді автор усе ж зазначає, що не лише доля обирає людину, а й людина долю. У такому випадку доля залежить від бажань, прагнень і моральних якостей людини, вибору нею життєвого шляху.

Загалом же в романі “Листя землі” домінує ідея, що доля непідвладна людській волі. Удаючись до повтору вислову “у кожного своя доля і свій шлях широкий” [7, 102] (алюзії на рядки з поеми “Сон” Т.Шевченка), автор наголошує на індивідуальності долі кожної людини. Але у трагічні періоди соціальних катаклізмів долі людей стають схожими. Такого висновку доходить в останні дні свого життя один із героїв твору В.Дрозда – Іван Коляда. Риторичні запитання оповідача – “Кожному з нас гірка доля його здається єдиною і неповторною, а скільки подібних доль знає наше покоління?! Тисячі? Десятки тисяч? І скільки буде їх у поколіннях наступних? Страшно подумати. Найбільш чесних і найбільш совісних синів та дочок своїх народи наші посилають на заклання – в ім’я чого?” [7, 87] – свідчать про те, що загальні нещастя і біди, які випадають на долю Краю зокрема, України і світу в цілому, роблять долю багатьох людей однаковою. Герої гостро відчувають, що їхня доля складається незалежно від їхніх бажань, що їхнім життям керує невблаганна вища сила. Отже, не лише конкретне горе кожної окремо взятої людини, а й доля всього Краю трансцендентно зумовлена. При цьому автор наголошує, що в такі часи над долями людей панують Бог смерті, Бог зла, а в часи репресій навіть “не Бог долі людські плете, а енкаведисти” [6, 389].

В.Дрозд рефлексує над індивідуальною долею людини, Краю, Всесвіту, над долею минулою, теперішньою і майбутньою, художньо передбачаючи перипетії останньої. І хоча, за його твердженням, людині не дано знати наперед, що її чекає в житті, Нестор Семирозум здатний бачити майбутнє: долі своїх дітей (Кузьми й Оксани), своїх односельців, як у випадку з Марією Журавською, долоню якої він “прочитав [...], наче сторінку книги...” [7, 51], долю свого Краю, однак попри все не в змозі щось зробити, щоб відвернути лихо, бо все у волі Божій. Варто зазначити: долі героїв В.Дрозда нерозривно пов’язані з рідною землею, що засвідчує насамперед уподібнення Нестором Семирозумом руки людини з картою Краю, такою схожою “на долоню людяки трудящої річками доль і пагорбми пристрастей” [7, 247].

Окрім означених філософського, біблійного, народнопоетичного розуміння життя, його концепція в інтерпретації В.Дрозда в “Листі землі” реалізується й на рівні ідеї, за якою світ і життя людини в ньому – лише ілюзія. Герої у хвилини глибоких внутрішніх переживань гостро відчувають примарність світу. Опанас Журавський крізь призму власного досвіду сприймає людське життя як “зіткане з ілюзій” [7, 144]. Гаврило Латка, пройшовши шляхом втрат і випробувань у пошуках Горіхової землі, доходить висновку, що вона (як і життя людини) – “манливе марево” [7, 245]. Іван Коляда, Марія Журавська та інші персонажі, створивши для себе ілюзії можливості побудови нового світу з крові й ненависті, кинувши свої життя й душі

на олтар революції і ставши на шлях самопожертви заради ідеї, “з якої невідомо що вродить” [7, 144], лише наприкінці життя усвідомлюють, що все було даремно. Автор метафорично наголошує на абсурдності, безглуздості людського існування: “Висока мета освячує кривий шлях, який веде до неї” [7, 147]. Один із героїв роману, Дмитро Листопад, глибоко переконаний, що “кожне нове покоління витворює власні химерії і в ім’я тих химерій, тих ілюзій, тих забобонів проливає людську кровіцю [...]” [7, 471]. Мотив примарності, несправжності омріяного “нового” життя реалізується й через образ зірки, яку виготовив Нестірко, внук Уляни. Зірку прилаштували на самій верхівці арки і “сяяла яна над селом, як зоря жисті нової” [6, 84]. Традиційно образ небесної зорі символізує надію, але в даному разі штучна зірка співмірна з життям, таким несправжнім, як і вона сама.

Досить часто герої В.Дрозда сприймають життя як виставу, спектакль, де одних дійових осіб змінюють інші. У такому трактуванні прочитується протиставлення світу справжнього, якому властиві впорядкованість, добробут, реальність, антисвітові з його безладом, нестатками, ірреальністю. Ці категорії нерозривні, антисвіт – це світ справжній, але навиворіт, друга реальність, яка активізується під час карнавалу. Саме як карнавальне дійство уявляється героям життя в період соціальних негараздів: те, що відбувається насправді, – настільки страшне й антиприродне, що в нього не можна повірити. Отже, людина, нерідко сприймаючи себе як ляльку в руках Господа, долучається до антисвіту, стає “царем навпаки”. Аналогічне ставлення до світу й людини в ньому було притаманне середньовічній свідомості, а в добу бароко актуалізувалося. Інтерпретація світу як театру знаходить своє відображення і в постмодерному неobarоко у творчості українських письменників (скажімо, у романі В.Шевчука “Стежка в траві. Житомирська сага”).

Трактування людського життя як “вистави”, “спектаклю” спостерігаємо у творах В.Дрозда ще 60 – першої половини 90-х років ХХ століття. Це, зокрема, повість “Ірій”, романи “Вовкулака”, “Катастрофа”, “Спектакль”, “Злий дух. Із житієм”, де герої також постійно “грають” свої ролі, як актори. Світ для них – ніби сцена в театрі, а їхнє життя – спектакль, де смерть – “лише переодягання за кулісами життєвого театру” [2, 372]. Михайло Решето, герой повісті “Ірій”, подумки приміряє до себе великі ролі. Молодий журналіст Іван Загатний, герой роману “Катастрофа”, диктуючи передовицю для районної газети, уявляє, ніби знімає себе на кіноплівку. Замість того, щоб насправді досягти якихось творчих вершин, він усі свої зусилля спрямовує на гру в талановиту людину. Для героя роману “Спектакль” Ярослава Петруні життя людини уподібнюється спектаклю, де йому випало грати роль письменника. У романі “Вовкулака” крізь призму світосприйняття Андрія Шишиги утверджується ідея, що життя – це “арена цирку” [3, 352], “вертеп”, де “нижча сцена – для звичайних людей, а верхня – де боги лицедіють” [3, 352], “життя – це театр” [3, 357], а якийсь окремо взятий епізод життя – “сцена провінційного театру” [3, 357]. Шишизі здається, що навколо нього все відбувається, ніби в кіно: “Машина рушила, і вулиця покірно попливла назустріч. Ніби на екрані панорамного фільму” [3, 321]. Сам він також відчуває себе актором: “А може, я великий актор і гра для мене це і є життя... Театр одного актора, моноп’єса тривалістю в людське життя. На хвилю я одвертаюся від глядачів, а коли вони знову бачать моє обличчя, на мені нова маска. Геній сценічного мистецтва Андрій Шишига!” [3, 351]. Не лише внутрішні відчуття, а й уся театралізована поведінка Шишиги уподібнює його з актором: він постійно повторює чужі вислови, рухи. Наслідуює не лише Харлана, а й свого директора Георгія Васильовича, до того ж робить це свідомо: “обіперся пучками пальців на край журнального столика” [3, 361]; “на першій слові я різко виправився, заклав руки за спину” [3, 362]. У такій ролі Шишига вважає себе великим “талановитим імпровізатором” [3, 362]. Інтер’єрна деталь кабінету директора Георгія Васильовича – “зліпок, відтиск його обличчя” [3, 367] над столом – теж покликана увиразнити тезу, що всі люди по суті своїй актори (щоправда, не всі про це знають). “Одного дня людина одягне маску, а потім

так входить у роль, що й сама вже не добере, де правда, а де лицедійство” [3, 358]. Подібне трапилося і з самим Шишигою. З часом він усвідомлює, що “так часто міняв маски і розгублено никав від подоби до подоби” [3, 421], що вже не знає, який він насправді. Вибір його маски — це вибір необхідної ролі в певний момент життя, за певних обставин. Зрештою, усе життя стає для Шишиги суцільною грою, про що свідчить художня деталь “я виграв першу партію” [3, 419] (очевидно, що далі буде наступна). Як наслідок, стосунки з тими, хто його оточує, руйнуються, і Шишига починає сприймати людей як вертепних ляльок, якими можна маніпулювати на власний розсуд.

У романі “Злий дух. Із житієм” “несправжність”, театральність світу і людського життя автор передає, порівнюючи гостей на святі в Романа Гаркуші з “розцяцькованими манекенами” [4, 92]. Сам Гаркуша виступає в різних іпостасях, що робить його подібним до актора. Він виконує свою роль відповідно до ситуації: з ворогами поводить як вовк, а з Євою — як казкар і король. Хоча у ставленні до Єви поведінка Романа Гаркуші — теж суцільний спектакль, гра на телекамеру, де він — “автор п’єски, автор сценарію і головний герой” [4, 79]. У Гаркуші два обличчя — для суспільства і для особливо наближених. Дволикість простежується і в його діях і вчинках. В одних випадках він зображений як великий добротворець: провідує хворих у лікарні, приносить їм ліки; відвідує дитячі садки в подобі Діда Мороза з мішком подарунків; рятує художника від матеріальної скрути; намагається допомогти матері Єви. Але для Гаркуші вся ця добродійність не більше, ніж “сцена із спектаклю”, “блискача гра”, яка має викликати “вдячні оплески”, “шквал аплодисментів” [4, 81]. На цьому тлі з усіма подробицями показано злочинні діяння Гаркуші та його оточення, а отже, розкривається істинна сутність героя. Епітет “житійні” й уточнення до нього “сцени”, “театр однієї акторки”, “спектакль із вогняним фіналом” в назвах більшості розділів роману теж орієнтують на театральність. Власне такою, як зазначає В.Дончик, і постає концепція життя у прозі В.Дрозда — як “безконечний спектакль, містерія життя людства”<sup>11</sup>.

Багатоаспектно розгорнуто цей мотив у романі “Листя землі”. Для Нестора Семирозума, скажімо, життя — це “вертеп земний” [7, 246], а люди — ляльки вертепні, у кожній з яких своя роль, “знана вертепником тольки” [7, 246]. Дмитро Листопад життя сприймає як “смішний ілюзіон” [7, 470], “комедію”, “вселенський цирк” [7, 471]. Останній день свого життя Дмитро називає “останнім актом комедії”. Передсмертні години його позначені спогадами про молодість, про Івана Коляду, який “з волі драматурга залишив сцену після першої дії” [7, 472], а вони були “з однієї вистави”. Як суцільний цирк сприймає життя і Микола Махновець. “Люди — циркачі, і тільки”, бо в житті часто доводиться ходити “по тонкій линві [...], над прірвою” [6, 356], — стверджує він. Для Якова Дахновця життя — “вистава житейська” [6, 287]. Натомість для капітана Агаса “спектаклем”, “феєрверком” стають моменти знищення людей, бо тоді він відчуває себе “режисером життя, режисером сталінської епохи, хай і в меншому, районному масштабі” [6, 404]. Найважливіше в житті, на його думку, “поставити на потрібну карту” [6, 397] — деталь, що увиразнює мотив життя як гри. Альберт Агас мріє придумати “спектакль, схожий на ті, що їх ставить у Москві товариш Сталін, коли підсудні самі, з патріотизму і любові до товариша Сталіна, просяться на ешафот, а за мить до смерті освідчуються в любові до радянської влади, до товариша Сталіна...” [6, 404]. В уяві Агаса постають картини, де Сталін “звеличить його над іншими людьми, як біблійний Бог звеличить Мойсея” [6, 397], але це не більше, ніж примарна ілюзія.

Концептуального значення в розкритті ідеї театральності людського існування в романі набуває епізод постановки п’єси Нестірком Волохачем. У ньому все, зокрема й повтор слова “вистава”, підпорядковано тому, щоб довести: будь-яке життя — гра. “І підготували пакульські комсомольці виставу, щоб у великодню ніч у клубі показати, відволікши увагу односельчан од вистави церковної” [6, 61].

Як бачимо, в інтерпретації В.Дрозда поняття “життя” нерідко сприймається як метафора. Воно сфокусовує динаміку буття, в ньому закодована певна

доля, воно служить уособленням хаосу. Це дає змогу говорити про його багатозначний конкретний зміст – космологічний, філософський, релігійний, історичний. В основі концепції життя, яку пропонує письменник, домінують філософсько-релігійні погляди, що властиво не лише роману “Листя землі”, а й творчості В.Дрозда в цілому.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Аверінцев С.* Софія – Логос: Словник. – 2 вид. – К., 2004.
2. *Дрозд В.* Дрозд Володимир // *Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. / За ред. В.Г.Дончика.* – К., 1995. – Кн. 2.
3. *Дрозд В.* Вибр. твори: У 2 т. – К., 1989. – Т. 1.
4. *Дрозд В.* Злий дух. Із житієм; Пришестя: Романи. – К., 1999.
5. *Дрозд В.* Листя землі // *Вітчизна.* – 1999. – №4.
6. *Дрозд В.* Листя землі: Нові книги роману. – К., 2003.
7. *Дрозд В.* Листя землі: Роман. – К., 1992.
8. *Дрозд В.* Мої духовні мандрівки: від Пакуля до Мрина і знову – до Пакуля. Начерки літературного автопортрета // Вибр. твори: У 2 т. – К., 1989. – Т. 1.
9. *Дрозд В.* Острів у Вічності: Роман // *Березіль.* – 2001. – №11-12.
10. *Міфи Давньої Греції.* – К., 1980.

*м. Дніпропетровськ*

## Наші презентації



### **Київська Русь. – 2007. – Кн. 8 (XVII). Прочуття.**

Проза цього номера – “Мій роман” Тетяни Каплунової (Щербаченко) із відгуком на нього Оксани Плаксієй, “Моно-но аварє (із ненаписаної книги “Розмови із кульгавим Янголом” Остапа Соколюка, відгук О.Михеда), “Перехідна брама” Богдана Малини, “Маркіз де Сад по-українськи” (трохи еротичне оповідання часів пізньої перебудови) Петра Кралюка в “Забороненій зоні”. Поезія – “Травневірші” І.Андрюсяка (відгук Оксани Плаксієй “Дом на межі”) та добірка поезій авторів літературного сайту [gak.com.ua](http://gak.com.ua) (редактор сайту Мирослава Сапко) Андрій Зланіч, Марія Козиренко, Тетяна Мельник, Дана Рудик, Сергій Татчин, Анна Хромова. У “Критикарці” – Надія Степула “У пошуках самотності, оминаючи самотність” (штрихи до портрета Йосефа Агнона) та Євген Поветкін “Дорогою до Паскаля” (рецензія на “Амулет Паскаля” Ірен Роздобудько), у “Переобліку” – рецензії на такі книжки: “Європа та Релігії. Ставки ХХІ ст.” Жана-Поля Віллена (Євген Коген), “Все ясно” Джонатана Сафрана Фоєра (Анна Суходолова), “Тріумфальна арка” Е.-М.Ремарка, “Пробудження Лол В.Штайн” Маргарит Дюрас та “Мишка в хмарах” Єви-Марії Чорнакец (Наталія Литвинова), “Джинсове покоління: пострадянська література Закарпаття” (Василь Кузан), а також думка КРу “Про стан душі” Сергія Грабара.

Уміщено розмови головного редактора із двічі Соросівським заслуженим учителем України Ісаком Кушніром та з головою Національної ради України з питань телебачення й радіомовлення Віталієм Шевченком – “Суспільне телебачення – єдиний вихід для всіх”.

У рубриці “Під настрій” – вірші М.Рильського й М.Бажана, на “Питання №1” відповідає Олександра Коваль.

*В.Л.*



Леся Демська-Будзуляк

## ДОСВІД І РИТОРИКА СМЕРТІ У ТВОРЧОСТІ МОЛОДОМУЗІВЦІВ

Одна з найпопулярніших тем періоду раннього модернізму – тема смерті. Саме феномен смерті створює таку межову ситуацію, у дискурсі якої можна спостерігати зміни в системі цінностей як окремої людини, так і цілої епохи. У запропонованій у статті класифікації розглядаються три типи смерті залежно від тих чи тих естетичних парадигм європейського мистецтва – смерть позитивістська, або освоєна; смерть романтична; смерть модерністична, або ж дика. У творчості молодомузівців тема смерті найбільше висвітлена в поезії П.Карманського та прозі М.Яцкова.

Ключові слова: “Молода Муза”, досвід смерті, межова ситуація, модернізм, позитивізм, романтизм.  
*Lesya Demska-Budzulyak. Experience and rhetoric of death in the works by “Moloda Muza” (“Young Muse”)*

One of the most popular themes of early modernism was the theme of death. It is the phenomenon of death that causes borderline situations, thus marking the important changes in the system of values, either of an individual or of the epoch as a whole. In this article we classify the aesthetic approaches to death into three major types: the positivistic death, the romantic death and the modernistic death. Each of these types is peculiar to a certain cultural period. Among the members of “Moloda Musa”-group the theme of death was most frequently mentioned in the poetry of P.Karmansky and in the prose of M.Yatskiv.

Key words: “Moloda Muza”, theme of death, borderline situation, modernism, positivism, romanticism.

Зміна естетичної парадигми наприкінці XIX ст. посприяла переосмисленню багатьох явищ не лише мистецьких, а й філософсько-культурних. Відбувся перегляд художньої традиції та стилістичного вираження загальнолюдських цінностей у творах мистецтва. Однією з популярних у цей період, переважно у зв'язку з філософією та естетикою декадансу, була тема смерті. Польська дослідниця мотивів танатології у творчості поетів “Молодої Польщі” А.Любашевська пов'язує актуалізацію цієї теми з фундаментальною аксіологічною проблемою епохи – ідеєю смерті Бога: “Шукаючи великих літературних тем, у яких особливо чітко можна було б спостерегти формування образу цінності, треба ствердити, що до таких належать межові ситуації, а особливо досвід межі” [10, 12-13]. Саме феномен смерті створює таку межову ситуацію, у дискурсі якої можна побачити зміни в системі цінностей як окремої людини, так і цілої епохи. Період кінця XIX ст. – початку XX ст. також можна назвати межовим, зважаючи на ті інтелектуальні, духовні та естетичні кризи, що тоді відбувалися.

У своїй праці “Філософський дискурс модернізму” Юрген Габермас зазначає, що базове поняття філософії модернізму<sup>1</sup> – “суб'єктивність”. Визначає її чотири конотативних значення, одним з яких виступає індивідуалізм. Відбувається самоусвідомлення й самоідентифікація філософії, літератури, науки, а через них – кожної особистості. Тобто в модерному світі, на думку філософа, безмежно окрема особливість претендує на значущість [1, 27-28], і в новому мистецтві індивідуальність, її мікросвіт стає тим центром, довкола якого починає обертатися світ зовнішній. Усе, що пов'язане з індивідуальним досвідом, стає важливим та ціннісним, і сам світ починає оцінюватися у співвіднесенні з індивідуальною цінністю.

Інша дослідниця проблеми смерті в контексті польського модернізму, Анна Каліновська, розрізняє три її види за діахронним порядком (співвідносно з появою різних естетичних парадигм у європейському мистецтві). Перше розуміння смерті

<sup>1</sup> Під модернізмом філософ розуміє ту історичну епоху, яка почалася в західній Європі відразу після Французької революції. – А.Д.-Б.

позитивістське, або ж освоєна смерть, як спостереження збоку, або ж як певний сцієнтичний досвід іншого. Друге розуміння смерті романтичне, тобто смерть близької людини, така, що безпосередньо переживається героєм і формує його екзистенційний досвід. І третє розуміння — смерть модерністична<sup>2</sup>, або ж дика, яка тісно пов'язана з естетичним і виступає констатацією справжньої буттєвої ситуації — ситуації трагічної абсурдної самотності, адже смерть тут переживається героєм уже як безпосереднім її учасником: “Епоха модернізму водночас зі зміною нараційних стратегій у прозі дозволила, завдяки конструкції головного героя, який творить ілюзійний світ через власний досвід, по-новому інтерпретувати тему смерті, — стверджує А.Каліновська. — Персоналізувала її, конструюючи запис передсмертних станів, що самотньо переживаються, неодноразово у страху і тривозі... Образи смерті властиво були ілюстрацією дикої смерті, вражаючої й сором'язливої...” [9, 13]. На відміну від домодерної смерті, коли все життя індивіда було лише приготуванням і спрямуванням до неї і яка була логічним та неминучим переходом до іншого типу буття, уже “модерний” індивід у річищі тієї ж ідеї смерті Бога переживає смерть як остаточний кінець. Звідси й розуміння її як дикості, певного насильства над індивідуальною свідомістю.

Проте в ранньомодерністичній літературі процес умирання окремої особистості часто асоціюється з умиранням або ж “згасанням” цілого світу. Ця традиція йде безпосередньо від естетики романтизму, коли особистість ототожнювалася з цілим уесвітом. Уже саме слово “згасання” несе в собі констатацію певної зміни в естетиці та риторичі образу смерті цього періоду. Вперше ця зміна фіксується ще в мистецтві романтизму. Якщо порівняти образ середньовічної чи навіть просвітницької смерті з образом смерті романтичної, то бачимо, як із потворного кістяка в білому савані та з косою в руці вона перетворюється на прекрасну білу даму з таємничим усміхом, часто з лілією в одній руці та лебедем на паску в другій. Мистецтво романтизму естетизувало феномен смерті. Особливо яскраво це простежується на класичному поєднанні в романтизмі краси і смерті. Більше того, смерть прекрасної дами чи прекрасного лицаря стає чи не центральним образом естетики романтичного мистецтва. Згодом на зв'язок Смерті і Краси як естетичного феномена вказував Ф.Ніцше, ведучи мову про естетику цивілізацій, що вмирають.

Існує ще одне трактування феномена смерті в ранньому модернізмі, що з'явилося внаслідок філософських концепцій А.Шопенгауера: смерть як осягнення абсолютної свободи або ж смерть як можливість виходу. У своїх роздумах філософ неодноразово наголошує, що небажання жити ще не означає прагнення смерті, часто це може означати лише прагнення до звільнення: “Остаточно різні антропологічні орієнтації можуть погодитися в одному, що смерть може бути “кінцевим виявом нашої знищенності” або ж навпаки “чистим звільненням”. Смерть, що нищить, і смерть, що визволяє, — це ті дві можливості прийняття значення цієї межової ситуації в літературі...” [10, 117].

Перед митцями модернізму постало два завдання змістового й формального плану. Перше — як утілити в тексті той індивідуальний досвід межі, що недоступний митцеві, або ж як явище метафізичної смерті перетворити на явище матеріальних образів. Друге ж — якими мовними засобами це можливо здійснити. Адже в мистецькій інтерпретації смерть із аксіологічно-екзистенційної проблеми перетворюється на мовну. Звертаючись до танатологічної концепції в літературі А.Любашевської, важко не погодитися, що питання полягає не лише в тому, “що діється з тим, хто вмирає (це, зрештою, непізнаване), а й [...] що діється з тим, хто залишається. Смерть як мовна дійсність існує в літературі передусім через рефлексії про те, що залишається по смерті — вхопити її в описуванні дійсності, яка зазнала втрати, стала “позначена” смертю” [10, 51].

Коли йдеться про образ смерті в українській літературі доби модернізму (тобто від кінця XVIII ст. й до початку XX ст.), варто зазначити, що він еволюціонував

<sup>2</sup> У цій ситуації термін “модернізм” вживається вже саме на позначення мистецького напрямку кінця XIX — поч. XX ст. — А.Д.-Б.

досить мляво. Досягнувши свого розквіту в добу романтизму (численні балади, сентиментальні оповідання), фактично застиг на цьому рівні. Смерть романтична, смерть близької людини викликала сум, печаль, подекуди катарсис, але своєї трансформації у смерть дику, страшну, щільно пов'язану з індивідуальним досвідом не перейшла. Виняток можуть становити лише окремі новели та оповідання Ол.Плюща, Г.Хоткевича, М.Яцкова, М.Коцюбинського. Оригінальна смерть у драматургії Лесі Українки як спосіб подолання своєї долі. А також в І.Франка, коли письменник часто експлуатує образ двійника, який, як відомо, у світовій культурі безпосередньо пов'язаний зі смертю. Проте для всіх цих письменників смерть як досвід межової ситуації послужила, радше, практичним матеріалом. Їхнє ставлення до модернізму було не завжди однозначним, однак органічно вони вже писали по-новому.

Також цікаво спостерегти, що для різних мистецьких парадигм, а на той час це реалізм та модернізм, існує докорінно відмінне використання елементів смерті. У координатах реалістичного мистецтва смерть виступає складовою змісту з певним дидактичним навантаженням. У модерністів вона, радше, формальний засіб задля досягнення певного емоційного ефекту або ж розкриття психології героїв. Символічно ці дві стилістично відмінні смерті можна назвати "смерть розумова" (реалістична парадигма) та "смерть тілесна" (модерністична парадигма). Під тілом мається на увазі весь комплекс людських почуттів і реакцій підсвідомого та несвідомого. Тобто у творах реалістичного напрямку герої реагують на смерть розумом, розумовим досвідом (часто його ототожнюють із мудрістю), робить певні спостереження, що переважно супроводжуються логічними висновками, тоді як у творах модерністичного напрямку герої реагують тілом (конвульсії, закам'яніння), відчуттями (холоду, жару, дотику чогось, візії), емоціями (страх, розпач, біль тощо).

Що ж стосується творчості представників "Молодої Музи", то тут усе було зовсім не однозначним, зрештою, увесь український модернізм завжди більше намагався бути "модернізмом", ніж був ним насправді. Українські "модерністи" (уживаю цей термін на означення всіх, хто декларував у своїй творчості орієнтацію на нове європейське мистецтво) уже не належали до табору тих, хто у своїй творчості спирався на естетику реалізму, проте самі ще не спроможні були втілити основні принципи естетики модернізму. Тому українській модернізму можна швидше окреслити як напрям, ніж дію, або ж, як зазначала С.Павличко, "...переважання дискурсу, теоретизування над художністю є провідною тенденцією всієї української літератури новітнього часу" [6, 88]. Важко сказати, чого бракувало насправді більшості українських "модерністів" – освіти, досвіду, естетичного бачення, зрештою, таланту, проте в модернізм вони входили фрагментарно і свою творчість модернізували лише частково, окремі її елементи, цілісної ж і ґрунтовної реформи не відбувалося.

Це стосувалося й "Молодої Музи". У власних пошуках модерності письменники, безперечно, виходили на перспективні шляхи, однак здолати їх, прийти до очікуваного горизонту вдалося лише одиницям. Не здійснюючи цілісної реформи, вони хапалися за окремі елементи, що характеризували європейський модернізм, – чи то символи, чи то мову, чи то метафору. І досвід межової ситуації, культивованій у західноєвропейському модернізмі, послужив для них, радше, одним із елементів модернізації, проте для їхньої мистецької практики залишився неорганічним. Вони писали про світовий сум не тому, що відчували його, а лише тому, що це модно (виняток становив хіба що М.Яцків), заради демонстрації власної мистецької позиції в культивуванні нової естетики. Хоча їхня естетика багато в чому перегукувалася з естетикою "Молодої Польщі". Ідеться не так про якісь запозичення, як про спільну лектуру, на якій формувався світогляд митців обох літературних угруповань. Згадаймо творчість Ш.Бодлера, А.Шопенгауера, Ф.Ніцше, представників скандинавської літератури.

Дослідження естетики "Молодої Польщі" досить важливе, адже ранній модернізм приходив у Галичину саме через польську школу. Як наслідок, багато тем і мотивів,

актуальних для творчості молодополяків, стали актуальними і для молодомузівців. Тема смерті була однією з них. І найбільший розвиток, як свідчить матеріал, вона дістала саме в поезії Петра Карманського та у прозі Михайла Яцкова, хоча доволі цікаві зразки її втілення трапляються і в інших молодомузівців.

“Чорний, замкнений в собі, студений і відтручуючий... Блудний метеор, що блукає огнем серед темної ночі. Він ненавидить сонце” [3, 180], – такий психологічний портрет П.Карманського вимальовує М.Євшан з аналізу його творчості періоду раннього українського модернізму. Зрештою, ця критична риторика надзвичайно схожа на риторичку поета, багату на апокаліптичні образи. М.Євшан не дарма порівнює його з “вогнем серед темної ночі”, адже це вогонь серед темряви. Образ ночі, мороку, темряви в літературі традиційно супроводжує образ смерті. Критик вдало завважив, що це блукаючий вогонь або ж вогонь, який перебуває в дорозі, а будь-яка дорога, як відомо, веде або до смерті, або до дому, хоча доволі часто могила, смерть ототожнюється з домом<sup>3</sup>. Очікування смерті – це вже перебування в дорозі. Дорогу і смерть, які щільно взаємопов’язані і взаємопереплетені між собою, можна назвати визначальними образами поетичної творчості П.Карманського.

Коли дорога не завжди чітко й повно виписується поетом, то смерть у нього надзвичайно багатогранна у своїх виявах. У поетичному світі П.Карманського присутні майже всі різновиди смерті – позитивістської, романтичної, дикої та смерті визвольної. Адже смерть не лякає поета, він прагне її. Поза її межами для нього немає жахить Страшного суду, як це було для віруючого християнина в попередні часи.

М.Євшан, продовжуючи аналіз творчості П.Карманського, зазначає: “Навіть там, де описує поет природу, немає в ній свіжості, сочистості, якогось заокруглення та повноти: скелі будуть саркофагами, пишні туї в садах – урнами. Ця мертвечина, висунення душі, що реагує на *кождий* прояв життя, спровадила ті повторювання в поета, спровадила в його творчості стагнацію” [3, 177]. Це зауваження доречне тим, що сама по собі стагнація – це наче входження у смерть чи адаптація до смерті. Ця ж стагнація накладається на поетичну риторичку П.Карманського. Поет вимальовує всі чотири види смерті за допомогою емоційної пристрасті, передусім пристрасті до смерті, та реалізації в тексті образу стагнації або ж згасання світу, і це дає нам привід говорити про домінування в його поезії модерністської, “тілесної смерті”. Наприклад: **“Судно, спинись! Верни в лиман! / Цить, серце, цить! Змогил несесь / Солодкий клич... Кругом туман – / Добраніч вам! Добраніч всім!”** [тут і далі цит. за вид. 5]. Проте важко не погодитися із С.Павличко, що у плані риторички молодомузівці залишилися на позиціях старої традиції, коли справжні глибокі переживання замінені наказово-агітаційною риторичкою просвітянської поезії: “Імператив – головна граматична форма поезії й для більшості галичан, – пише С.Павличко, аналізуючи риторичку раннього українського модернізму. – Це заклики до інших або до себе, однак саме заклики, а не сповідь про пережите” [6, 111]. Лише інколи можемо натрапити на спроби опанування нової риторички, як, наприклад, в О.Луцького: **“Кінчиться шлях – і губиться, / Ген-ген в густих імлах... / Остання струна зірвана. / ... Але той страх, той страх!..”**; у Б.Лепкого: **“Мерехтить в очах / Безконечний шлях, / Гине, гине в синіх хмарах / слід по журавлях”**; у В.Пачовського: **“– сльоза впала з віч / У серце моє, наче в море / Глибоке під зоряну ніч... / А музика грала / марш Бетховена”**, тобто похоронний марш. І, зрештою, у самого П.Карманського, де цих зразків дикої модерністичної смерті, смерті як індивідуального чуттєвого досвіду, найбільше: **“Чогось так сумно... З гробів несеться, / Якесь таємне, сумне квиління; / Співають півні, і серце б’ється: / Скінчиться швидко моє терпіння? / Мені так сумно!..”** Переважно маємо накопичення традиційних кліше, застарілих ще з часів романтизму, як, наприклад, **“пекельний жар”, “ворон криче”, “сира могила”, “Орфей в Еребі”** тощо.

<sup>3</sup> Див., наприклад, роман А.Оза “А в смерть – це додому” чи у драматичній поемі Лесі Українки “Оргія”, де простір дому ототожнюється із простором смерті. – А.Д.-Б.

Також слід зазначити, що переживання смерті в П.Карманського двопланове. Спершу, як було сказано, це спостереження за власними відчуттями. Є й авторські образи світу, уже без символічного героя: *“І аж тоді з очей спадає / Нам непрозорий тьми серпан, / І око з жахом добачає / Один туман, туман”*; *“Спокійно ляжу. Щирі співи-стони / Сирітських мольб мене вколишуть / На вічний сон. Лиш бовкнуть дзвони — / І всі полишуть. / О Лето! Лето”*. Оця прив'язка до міфологічної Лети — ріки забуття — свідчить про саму суть розуміння феномена смерті модерністами як абсолютного кінця. Тому цінності набуває не те, що буде по ній, як це було у християнській традиції, а сам момент смерті. На цьому протиставлені можна також простежити домінування язичницького світогляду над християнським у творчості європейських модерністів. Момент смерті як несподіване розширення горизонту, певна телепортація, екзистенційна зміна місця перебування на таке, з якого герой дістає право бачити правду й оцінювати, тобто звільнитися від усього того, чим обтяжене життя, — від страждання, болю, вини, боротьби, цінностей, досвіду тощо: *“Все минеться, Все розрушить / Вир буття і міль часу; / Студінь смерті все зморозить; / Славу, честь, добро, красу / Втоплять сльози; / Все заглушить / Звук труби. Momento mori!”*

Коли ж ідеться про образи й риторику феномена смерті у прозі, то, безумовно, слід зосередитися на творчості Михайла Яцкова. Потрібно також додати, що, попри застереження багатьох українських дослідників щодо модерності “Молодої Музи”, більшість із них сходиться на думці, що саме творчість М.Яцкова найбільше наближується до західноєвропейської мистецької практики: *“...йому вдалося чи не найповніше і найяскравіше виразити ідеї “Молодої Музи” своїм експресивним стилем, в якому гострота спостереження, точність деталі поєднана з виходом за рамки реальності, а тонка лірична настроєність співіснує із відразливою натуралістичністю; в нього чи не найтісніше поєднані і переплетені бодлерівські ідеал і сплін, і водночас він чи не найорганічніше поєднав фольклорний символ з модерною технікою письма, що доходить місцями майже до сюрреалістичних образних конструкцій”* [4, 12]. До речі, певний час М.Яцків був під впливом відомого польського митця Яна Каспровича й перейняв у нього саме те, що той свого часу запозичив у Ш.Бодлера, — принцип естетизації потворного.

Традиційно творчість М.Яцкова дослідники поділяють на два типи — реалістичну та символічну. У більшості його реалістичних творів смерть використовується головню як межова ситуація, в якій виявляється передусім етичне, часто внаслідок оголення правди. Тобто в цей кризовий момент дійсність позбувається ілюзій. Це оголення М.Яцків передає через опис загострених відчуттів свідків смерті, які разом із тим, хто вмирає, осягають новий досвід. Отже, можемо говорити про переживання смерті як певного екзистенційного досвіду. Наприклад, в оповіданні “У наймах”: *“Жаль йому стало самого себе. Чув на собі драну сорочку і латаний сіряк, і здавалось йому, що вони також нещасливі. Заломив руки і бився головою об стіну”* [твори реалістичного типу взяті з вид. 7]. Фактично, у М.Яцкова існує цілий дискурс досвіду смерті, його герої думають про неї, говорять про неї, прагнуть її, а в новелі “Христос в гарнізоні” письменник узагалі вводить філософський дискурс: *“Смерть цікава тим, що в ній для живих у білий день нема нічого цікавого. Зате кожний може потішитися, що досвід смерті мусить хоч раз в житті перебувати на собі й тоді пізнає ту байдужість людей і світу для себе, з якою вперед сам відносився до інших”*. Ця цитата цікава тим, що письменник несвідомо, але доволі влучно описує приклад модерністичної дикої смерті як винятково індивідуального моторошного і вражаючого досвіду.

Також варто звернути увагу на бінарну опозицію “день — ніч” у прозі М.Яцкова. Так само, як для П.Карманського смерть передусім виступає дорогою, для М.Яцкова вона — інший світ з іншими екзистенційними законами. Ніч для письменника — це не темрява, це протилежність дня. І якщо зміст денних подій у нього часто завуальовується формами певних усталених ритуалів людських стосунків, то вночі ці форми зникають, оголюючи справжній зміст того, що відбувається. День для

письменника — це зона фальші, ніч — правди. А що ніч пов'язують зі смертю, то й смерть часто виступає в нього способом виявлення правди. Як один із прикладів можна згадати алегоричну новелу “*Furia adormentata*” (“Фурія дримає”). Власне, тут уся алегорія оперта на протиставленні фальші денного життя і правдивості ночі, що супроводжує смерть: “...*Місяць виглянув з чорної челюсті. Переді мною — безконечна дорога, праворуч поле, до краю вимощене чоловічими черепами, ліворуч — поле, до краю вимощене жіночими грудьми*”.

Отже, як уже зазначалося, у творах реалістичного типу М.Яцкова смерть — це переважно межова ситуація, що оголює етику героя, ціннісний зміст, натомість у творах символічного типу смерть — це передусім спосіб світовідчування, який безпосередньо впливає на формування образного ландшафту тексту, явище естетичного плану. І досить часто це естетика потворного. Ось один із прикладів естетичного зображення смерті в новелі “Регіт трупа”: “*На возі везли мерця у Відкритій труні. Був з бородою і міг мати яких тридцять літ. В роті ні сліду язика, в очних ямах ні сліду очей, як би мертвець не мав їх з роду. На виморенім лиці застив пекельний сміх, ями очей і рота ругали під небо таким глумом, що поборює богів*” [твори символічного типу взяті з вид. 8]. Чи іншим разом смерть з'являється через перший досвід дитини — спершу як спостереження за смертю сестри, потім як жах від усвідомлення її неунікненності, а врешті — як можливість звільнення від самотності й байдужості світу (новела “Біла квітка”). У цьому тексті М.Яцків, використовуючи традиційні образи смерті (тінь, біла квітка, мара, видива іншого світу), зосереджується на внутрішньому емоційному світі малого хлопчика, проблемі, яка була домінантною не лише у творчості діячів “Молодої Музи”, а й у західноєвропейських модерністів того часу. Через сприйняття явища смерті хлопчиком можемо бачити, як уже на дитині позначилася філософія індивідуалізму, коли для маленької істоти вона сама й кожна людина — щось цінне, унікальне, коли індивідуальна смерть стає трагедією світового масштабу, трагедією насильства над індивідуальною свідомістю.

Коли порівнювати досвід і риторику смерті у творчості обох митців, П.Карманського та М.Яцкова, видно, що це доволі різні форми вираження, хоча риторика схожа. Вони обоє надають перевагу смерті тілесній. Однак для П.Карманського більш властива романтична смерть, а для Яцкова-реаліста це передовсім смерть модерністична, або ж дика. Однак Яцків-символіст, як і більшість українських “модерністів”, у зображенні смерті також залишається на позиціях ще романтичної естетики. С.Павличко, характеризуючи еволюцію української прози в період раннього модернізму, стверджує, що “тема Краси, натхнення, мистецтва і в Яцкова, і в Хоткевича традиційно асоціювалися зі смертю прекрасної жінки, створюючи необхідний трагічний ефект” [6, 119]. Можливо, ця відмінність пов'язана з тим, що у творчості М.Яцкова смерть так і не перейшла кордону між смертю як метафізичним та мовним явищем, із об'єкта не перетворилася на суб'єкт мистецького твору. Бо в той час, коли більшість молодомузівців намагалися штучно подавати свою творчість передусім як модерний дискурс, а не практично втілювати у своє мистецтво новий досвід (унаслідок чого, як зазначає Т.Гундорова, “... відкривається “порожня” форма слова, чиста образність, яка не вимагає причитування, інтерпретації, а просто є красою...” [2, 155]), М.Яцкову, котрий зосереджувався передусім на екзистенційній проблематиці, вдалося уникнути цих “порожніх форм та красивостей”, наповнюючи своє авторське слово глибоким філософським змістом та новою стилістикою.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Габермас Ю.* Філософський дискурс модернізму. — К., 2001.
2. *Гундорова Т.* Проявлення слова: Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. — Львів, 1997.
3. *Євшан М.* Критика. Літературознавство. Естетика. — К., 1998.
4. *Львицький М.* Краси свічадо // *Розсипані перли: Поети “Молодої Музи”*. — К., 1991.
5. *Карманський П.* Поезії. — К., 1992. — 374 с.
6. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі. — К., 1999. — 447 с.

7. Яцків М. Вибрані твори. – К., 1973. – 454 с.
8. Яцків М. Казка про перстень. – Львів, 1907.
9. Kalinowska A. “Śmierć oswojona” i “śmierć dzika” w opowiadaniach W.Gomulickiego i S.Zeromskiego // *Módernistyczny wizerunek człowieka: Studia historycznoliterackie*. – Lublin, 2001. – S. 201.
10. Lubaszewska A. *Życie – Śmierć doskonałość. Młodopolska antropologia śmierci i literacki świat wartości*. – Kraków, 1995. – S. 137.



**Галина Яструбецька**

## **ОДЕРЖИМИЙ ЛІТЕРАТУРОЮ, АБО ПРО АНДРІЯ ГОЛОВКА І ЙОГО СОНЯЧНО-ЧЕРВОНИЙ РОМАН**

У статті досліджується психогенетичне та феноменологічне підґрунтя поезики А.Головка. Робиться акцент на повісті “Червоний роман” як естетичному еквіваленті процесу індивідуації, а також як ілюстрації синтезу експресіонізму-активізму та імпресіонізму.

Ключові слова: індивідуація, інтенційність, “его”-ідентичність, архетип, інтенсивність, структура переживання. *Galina Yastrubetskaya. Obsessed by literature. A.Holovko and his sunlit red novel*

This article explores the psychogenetical and phenomenological aspects of A.Holovko’s poetics. It is centered on A.Holovko’s story “The Red Novel”, which is interpreted here as an aesthetic equivalent to the individuation process and therefore as an illustration to expressionism-activism and impressionism’s synthesis.

Key words: individuation, intentionality, ego-identity, archetype, intensity, structure of experience.

Сьогодні ім’я письменника А.Головка згадується хіба що в переліку представників української прози 1920-х років ХХ ст., та й то не завжди. Самодостатній художній світ А.Головка, неповторний фрагмент багатобарвної стильової картини ренесансних 1920-х, опинився на маргінесі сучасної літературознавчої свідомості швидше з морально-етичних причин, аніж через ідентичність із “червоними” (соціалістично-революційними) ідеалами. В.Агеєва висловила слушну думку, що “ранню творчість Головка загалом було б цікаво проаналізувати з допомогою інструментарію психоаналітичної критики...” [1,76]. Застосування психоаналітичних методик у процесі вивчення творчості й осягнення “краси” несвідомого “его” цього письменника зумовлює передовсім “антиномічний монодуалізм” (Франк) як структурувальний принцип психіки А.Головка, де перехрестились світлоносні та смертоносні інтенції.

Колодязь Головкової сутності дуже глибокий. “Вдивляння, вслухання” (В.Стус) у неї підтверджує фрейдівський погляд на митця як на далеку від досконалості особу. Таку, що перебуває в полоні пристрастей та інстинктів і посилює всім своїм життям травму дитинства. Це з одного боку. З другого – переконаємося, що А.Головка всім своїм єством тягнувся до світла. У житті світла було замало, і він мріяв про “країну сонця”, бо всі біди людства від недосконалості кожного з нас, а ми неповноцінні тому, “що зароджували нас матері не під сонцем і серед степових далів, а в темних і вонючих конурах під брудними ковдрами” [2, 69].

А.Головка належав до тих, для кого програмними можна вважати слова Ф.Ніцше: “Хоч би яким ти був, слугуй самому собі джерелом досвіду... прости собі своє власне “Я”: оскільки в будь-якому випадку ти маєш у собі сходи з тисячею сходинок, по яких ти можеш підніматись до пізнання” [10, 26]. Особливість і, як виявилось, трагедія А.Головка в тому, що його життя – це структура емоційних співвідношень, де переживання – контрапункт усіх екзистенційних потоків, до того ж переживання найвищого ступеня інтенсивності. Підтвердження цьому знаходимо в “Автобіографії” 1925 року.

Автобіографія як жанр – це “вища і найінструктивніша форма, в якій нам подано розуміння життя. Тут життєвий шлях подано як щось зовнішнє, чуттєве, від чого розуміння має проникнути до того, що зумовило цей шлях” [7, 546]. Подамо кілька самоозначень і самостверджень, зафіксованих в “Автобіографії”:

“Бо мрійник я був”; “... Юний же був я і палкий”; “І я буйний і зелений”; “Хотіння моє було дужіше за мої страхи” [2; 6, 16, 18, 25]. Недарма Головка схарактеризовано як “лірика аж до схлипування” (Л.Новиченко). Історичний контекст був сприятливим для увиразнення й розкриття творчо-генетичного потенціалу цього письменника: глобальні зрушення в суспільстві, що започаткувались подіями 1905 року, які болісно травмували дитячу психіку; перша світова війна і “Кров. Трупи. Валки біженців по шляхах. А по слідах наших — горіли села”; революція 1917 року; громадянська війна й час “націонал-хмелю”; Червона Армія та шал бойових сутичок (“Осінь-зиму гасаємо в степу проти Врангеля. До Перекопа. Потім іще в степу за Махном”) [2, 24]. Родинно-особистісна ситуація була за емоційною напругою ідентична загальнонаціональній: конфлікт у сім’ї (“Самотний я. По-між батьками і мною уже лягла межа” [2, 10]; закоханість аж до втрати самоконтролю; важка хвороба (тиф); дезертирство через кохання (“Хоч знав же я кваліфікацію мого “преступлення”. Хоч знав кару за нього — розстріл” [2, 25])).

Отже, жах, тривога, біль — те подієво-емоційне тло, на якому відбувався процес самоусвідомлення й починалось “самособоюнаповнення”. Маємо приклад життя — на межі, переживання — на максимумі можливостей. І паралельно чи всупереч — верховне бажання творити, яке нічим не заглушити й ніким не замінити. У цьому контексті варто говорити про одержимість. Непереборну потребу літературної праці в А.Головка можна кваліфікувати як потребу фундаментальну. Все, що викликало загрозу її задоволення, породжувало наростання кризового стану, появу депресії, що переросла в довготривалу.

“Сидів у хаті я й писав (працював саме над “Можу”). Якесь свято либонь було, бо на леваді — співи. Дружина до подруги пішла ще з вечора... Підійшла тиха до вікна розчиненого й, може, довго стояла. Як оглянувся я — за вікном хрестом розп’ялася і мрійно, і розчаровано:

— Ой, яка-ж ніч чудова! Кинь *оте*. Іди.

Я погодився з нею: ніч дійсно чудова. І ти, моя дитинко, хороша. *Але-ж я хочу писати*. Добре?

Мовчазна стояла за вікном, хрестом розп’явшись. Потім тихо одхилилася в ніч... зайшла в хату нескоро. Мовчки лягла в ліжку. І думав я — спить.

*(Коли я творю — не сидю я з пером над аркушем. А бігаю по хаті, спляюсь. Говорю в голос. То грізно, то з благанням — (по дії) руки заломлюю... Тоді кидаюся до аркуша й зарисовую).*

... Думав — спить. Аж це чую — зітхнула й пальцями хрупнула. Мовчала — ждала, що спитаю. І я мовчав. Вона сама тоді і з розпачем:

— У, яке прокляте життя! — Ще ждала. — Чоловік не любить. От спати прийде, а душу одвести — у нього є Христі в червоних хустках... — Ще ждала. Потім: — у, життя. Та ні в кого ні влюбитися...

Я всміхнувся. О, це діло. А що до “ні в кого”, то прошу — раю їй товариша свого одного: — хазяїн, втілене постоянство... (цих якостів мені якраз бракувало, на її жаль)... Вона ж так змучилась за мною. І де край тим мукам! (То було божевілля. І не мить, а смугою)... одштовхнути треба од себе. Як? — Огидою. (Це ж божевілля — люблю до безмежі і одштовхнути огидою?!” [“Автобіографія” — 2, 27-28; курсив наш — Г.Я.].

Процитований текст “Автобіографії” вербалізує і трагедію “нерівні душ”, і подружню почуттєву антиномію (не можу з тобою й без тебе не можу), і кардинальну розбіжність у ставленні до літературної творчості (Тетяна Головка іронічно іменує її “оте”, Головка ж ставиться до своєї праці з пієтетом, він не пише — “зарисовує”). Крім того, у наведеному уривку розкривається аналогія цього письменника із психологічним типом експресіоніста. Маємо також свідчення експериментаторства над своєю любов’ю. До чого призвело виснажливе випробування себе на психічну міцність, ми знаємо вже не лише з чуток, а й з опублікованих документів, що висвітлюють сімейну драму А.Головка.

Настрої дружини посилили й довели до апогею кризи “его”-ідентичності й посприяли закріпленню стану безвиході й безсилля. Втрата адекватності —



логічний, хоч і не виправданий фінал, до якого психіка Головка доходила повільно, але неухильно. “Психіатрична лікарня м. Полтави” – промовистий підпис під “Автобіографією” 1925 року.

У “Червоному романі” знаходимо цікавий психологічний хід, про який нас інформує сцена вбивства “батька Петренка”. “Ти” пробує розв’язати любовне “рівняння”, усуваючи зі свого шляху коханого своєї дівчини. Але ж причина незлагод “Ти” не в ньому, та й навіть не в дівчині. Винуватця шукають не там. Демон темряви, що окупував глибинне несвідоме, цілеспрямовано дезорієнтує особу й переводить її увагу на іншого, відволікаючи від власного “его” й не даючи можливості спокійно самоаналізуватися. У “Червоному романі” існує ще один образ – проекція Головкової підсвідомості. Це золотоволоса жінка, персоніфікована аніма. Загалом цей образ полісемантичний, прекрасний місток до ядра Головкової психіки, до “елісейських полів” несвідомого. Це – двійник творчості, одержимість якою призвела до появи в житті Головка садомазохістських сюжетів. Світловолоска й сама одержима – ідеєю боротьби за світле майбутнє. Вона для письменника (і “Я” з повісті також) – утілення смислу, орієнтир, поруч з нею й через неї життя наповнюється значенням. Окрім чарівності, ніжності, витонченості й благородства, вона наділена рисами мужності й незламності. У цьому образі сплелись позитив і негатив аніми, творче й деструктивне її начала.

Сонячна красуня (“жінка всередині”) як візуалізація світлової субстанції – це естетично-архетипний еквівалент (і атрибут, і продукт) індивідуалізації А.Головка, що об’єктивується у всій його ранній творчості, а особливо у шкідці “Діти Землі і Сонця”, повістях “Можу” та “Червоний роман”. Саме світло, джерелом якого виступає сонце, стало тою площиною, де перетнулись Головкове та колективне несвідоме, де зустрілись свідомість письменника і його “его”. Тотальна, всепоглинаюча, фанатична зосередженість на “країні сонця” – утіленні гармонії й досконалості – це спосіб самоздійснення Головка, зануреного в архетипну сферу. Процес індивідуалізації, як уже було зауважено, фіксується по всьому обширу літературних текстів письменника періоду 1920-х років ХХ ст. Можна вважати, що в силу певних причин і особистісного, і загальномистецького плану цей процес розвитку творчої особистості Головка не отримав належного завершення й не закріпився, тому й “Артем Гармаш” оцінюється вже як “імітація творчості”.

Золотоволоса революціонерка – образ, релевантний до всіх структурних елементів “Червоного роману”, саме він передусім фонуює проблему самоідентифікації “лірика аж до схлипування”, засвідчує самоінвестування світлої, добротвірної енергії. Це естетична компенсація браку тепла і краси в дійсності, адже Головку випало жити у світі, який сховався з осі, світі розпанаханому, котрий “ригав” понівеченими судьбами, як вікна розгромленого панського маєтку поламаними кріслами (за текстом “Червоного роману”).

Уламки Головкової сутності боліли: “Були ночі місячні. Хлюпалися тумани в степу. – То ми вже удвох із нею бродили туманами...

(– Болить!).

У серпні розлучилися. Вона додому за 20 верстов мала їхати. Потім у школу. (Дитина – в школу! Перший рік учителювати буде. А це в тітки гостювала та аж забарилася...). Я мав од’їздити у м. Кремінчук.

Зажурені:

– Чи не забудемо? Чи стрінемося?..

(– Болить!) [“Автобіографія” – 2, 11].

Ретроспективні картини фрагментуються рефреном “Болить”, який відбивав реальний душевний стан Головка. Біль став емоційно-почуттєвою домінантою письменника чи не на все подальше життя, зумовивши замкнутість і настороженість природи у спілкуванні зі світом. Боєм супроводжувалось прагнення “вмістити невмістиме”, намагання злитися із власним внутрішнім центром (світлом), аби стати гармонійною особою (і не на мить, а назавжди): “Я ж стільки сили стратив на боротьбу з собою. І в пусте. Стільки сили” [“Автобіографія” – 2, 16]. Головка, очевидно, усе ж мав надію, що цілісність, гармонія прийдуть в якийсь ідеалізований

момент, котрий у його уяві ототожнювався із сонячною даллю: “А в степу вільному – сонце красно сміється. Сміються пшениці... ячмені... Радо падають під косами вільних людей.

Дітей Землі і Сонця” [3, 13].

Світлом і сонцем повниться весь художній світ цього письменника. Його твори – екстатична молитва Сонцю. Усі надії – на його чудодійну силу. Саме цим двом взаємозв’язаним атрибутам літературного простору А.Головка надано найбільше ідейно-естетичних повноважень. Їх функції і зміст інтегрують у трансцендентність. Можна стверджувати, що це – еквівалент трансцендентного “его”, “его”-ідеал, сфера до-існування Головкової сутності, яка знайшла своє продовження в міфології. Міфологічні сліди у творчості А.Головка виявляються в образі сонця й у присутності сонця, тобто насиченості сонячною енергією. Варто згадати в цьому контексті ще одного прозаїка, у світі якого владарює така сама сонячна стихія, – М.Коцюбинського, а світлоносна текстова фактура творів Головка дає підстави говорити про їх спорідненість із поезією П.Тичини.

Архетип сонця один із наймогутніших в ієрархії архетипів. До-свідомість А.Головка цілком умотивовано визнала за ним величезну психічну силу, таку, що причетна до вищих формувальних і регулювальних принципів життя, творчості й навіть політики. Власне, останнє й тільки це взято було до уваги радянськими дослідниками й подано як осанна “червоної” ідеології, так само, до речі, як і червона барва, що трактувалась лише з позиції тотожності кольоровій символіці революції, а тим часом на Україні споконвічні червоні крашанки, червоні стрічки, червоний мотив у вишиванках тощо.

Архетипи Сонця й Землі – дві складові, що визначають зміст міфо-ментальних взаємин Головка та його героїв зі світом. Цей письменник задекларував свої глибинні багатогранні стосунки із сонцем. Структуру переживання в його творах можна визначити і як феноменологічну, і в популярному значенні. Відповідно сонце присутнє в текстах і як фізичний момент, і як домінанта “его”. “Кількість” сонця у прозі А.Головка свідчить про своєрідний сонячний диктат, сонячний авторитаризм, який був властивий міфо-язичницькому світовідчуттю, а це наштовхує на думку про ритуальність, а отже – сакральність сонцедійства в оповіданнях та повістях письменника. Ритуальність уміщує акт жертвоприношення. Саме воно якнайтісніше контактує з експресіоністичними екстатичністю та силою емоцій. А.Головку приносив у жертву сонцю своє найдорожче. Він ввірив слов’янському сонячному Аполлонові свою душу, але не врахував того, що впритул наближатись до нього означає відчутти пекучу силу його вогняної сутності, і тому пішов по життю з глибокими сонячними опіками. Однак вітаїстичні імпульси переважали над імпульсами смерті, і саме у творче річище спрямував Головка своє розірване “Я”.

Надаючи образам сонця і світла статусу ключових, чи не заходимо в суперечність із засадами експресіонізму, де культивуються хаос, деструкція, розірваність, темрява – увесь кризово-травматичний лексично-образний континуум? Відповідь знайдемо в А.Луначарського, визначення якого деформує експресіоністичний канон: “Мета його (експресіонізму) – зовсім не створення чого-небудь аналогічного дійсності, а ніби втілення сну, кошмарного чи *райського* або іншого якого-небудь, який передав би другій душі всю складність притаманного самому художникові переживання” [8, 6]. Крізь призму такого розуміння експресіонізму світлоцентризм А.Головка не дисонансує, а суттєво доповнює уявлення про національний варіант цього літературного феномена. Крім того, не треба забувати, що поетика раннього Головка формувалась на перетині кількох стильових ландшафтів, і чи не найважливіше місце тут відведено експресіонізму та імпресіонізму. Світло, як відомо, – один із визначальних атрибутів і структурних елементів імпресіоністичної естетики. Саме світло, його джерела та інтенсивність – контрапункт імпресіоністично-експресіоністичних тенденцій у прозі А.Головка.

Анексія сонцем художньо-духовного простору А.Головка вказує на ще одну експресіоністичну ознаку – екстатично перебільшені мрії про нову людину. У

письменника це “дитина Землі і Сонця”, де останньому відводиться основна формуюча й деформуюча роль. Людина – “то складна, надзвичайно складна комбінація елементів, що жили вічно, що, пройшовши наскрізь всесвіт, зійшлися, перетнулися в одній точці, в тому шматочкові м’яса. І формула його була – “людина”.

Жило собі. В середині струни – струни – струни – безліч. Які – натягнуті вже – грали: Уа (їсти!) Уа (Болить) Уа!.. Які ще мусіло життя натягнути. Тут-же безліч кілочків, що на них життя снуватиме безліч струн.

Жило собі. Навколо – світ. Ах, скільки з’явищ! Лоно матери Сонце...

... Бриніла душа. Всіма струнами, як не наладований рояль. І не було акордності в людині. Хіба випадково, хіба акорд на том мелодій. І не було радості буття.

Що-ж робити? А, знаю, – хочу гармонії в собі! Стисну зуби і з ключем в одній руці, в другій з камертоном розуму – до струн. Я настройщик. Де – відпустю. Де – підтягну. Де – зовсім струни пірву, хоч із м’ясом, хоч і заюшу себе кров’ю. І тоді сам скажу душі моїй: – Грай” [2, 54].

“Сонце, ну йди-ж! Хай устануть раби! Розпечи їм кайдани до-червона, щоб з-під них розпеченим залізом запахло. Може, хоч тоді збунтуються. Пірвуть кайдани...” [2, 56].

Супровідні процесу формування й удосконалення людини – це не лише сонце (світло), а й кров. Кров – смерть і кров – життя. Основа земного фізичного існування, якісний генетичний показник, “червоний роман” людини зі світом і з власною сутністю. Зміст назви повісті (“Червоний роман”) розкривається тільки внаслідок взаємодії з усіма ідейно-естетичними шарами тексту, і особливий емоційно-смысловий резонанс викликається контактом з експресіоністичними елементами. Червоний колір радіює в тексті, убираючи й випромінюючи психологічну, ідеологічну, естетичну інформацію. Якщо й полемізує Головка з “Блакитним романом” Г. Михайличенка, то це полеміка неусвідомлена, зумовлена розбіжністю між імпресіоністично-експресіоністичними й символіко-імпресіоністичними стильовими структурами.

Колір повісті А. Головка – це переважно колір крові й відповідно смерті: “Кров’ю і мозком заляпаний спориш” [4, 37]; “Серед темної ночі палали заграви. У крові купалися ножі...”

Ах, скільки крові-крові!” [4, 39].

“В землі, як черва, приишкли, а злий хтось із реготом шматує, рве шалено землю, калічачи нас, перемелюючи на котлети... З жахом в очах – сотні верств ... хмари диму над палаючими селами”; “Ми не боїмося калуж крові, що проллється з нашого серця, пірамід трупів”; “Поруч мене впав хтось. Устами просто до землі. І вмить завмер у червонім поцілунку”; “... Рев червоної хуртовини... (А по степу – іскри-трупі займаються, гаснуть...)”; “Дух тобі забило. Очі налилися кров’ю”; “У чорному небі кружляли червоні птахи. Деревя простягали в полум’я голе гілля, немов намагалися хоть що-небудь вихопити з огню.”; “Линеш понад приишклими в тривозі ланами-селами з не похованими трупами поза городами” [4; 41, 45, 46, 47, 48, 49, 51].

Цитування можна продовжувати, однак видно, що практично жодна сторінка тексту не обходиться без експресіоністичної “кривавої” символіки, яка вказує на масштабність і значущість змін у людині й на землі. Образи сонця (світла), крові (життя-смерть) і Землі – землі (хліба) витворюють своєрідний художній трикирій Головка. Земля-земля персоніфікується і глобалізується згідно з експресіоністичним канонам: “Тоді ти кидався й припадав до землі.

Чи чув ти, як тремтіла й гула вона, повна криків скривавлених і стогнання крізь стиснуті зуби?” [4, 53-54].

У першотексті “Червоного роману” в останньому XXVI розділі (знятому у процесі редагування) земля постає в ореолі страдництва: “Ах, чому мені так сумно в твоєму, земле, мовчанню! Коли над тобою дзвонить сонячно блакить, коли груди твої тремтять, рве їх буйна жага. А по тобі повзають мікро-люде, безсило шкрябають нігтями мікро-пругів твоє молоде тіло!..” [5, 60].

Зазначені образи в такій естетично-значеннєвій сув'язі (світло-земля-кров) прив'язують художній світ А.Головка й до світу Біблії, адже загальновідомо, що біблійний образ Бога характеризують такі поняття, як істина, життя, хліб, світло і кров. На глибинно-структурному рівні перетинаються архаїчно-міфологічна (архетипи), християнська (символи, морально-етичні цінності), новітньо-естетична (імпресіоністична та експресіоністична атрибутика) площини. Важко стверджувати, що такий симбіоз – наслідок інтелектуально-пізнавальних зусиль письменника, бо за всіма ознаками, почерпнутими з біографії цього письменника, він належав до тих, хто жив і живився насамперед почуттями, його контакт зі світом мав стихійно-емоційний характер, а літературна творчість була інтуїтивним проривом у “позапростір”. Це тільки на перший погляд видається, що “Головка можна вважати письменником-реалістом, епіком українського села, але аналіз способів, якими відбувається в його творах дійсність, доводить, що це не так.

Автор старанно малює внутрішнє життя. Він підкреслює рух боротьби, мінливість. Він *переводить дійсність на мову особистих переживань*. Він часто вживає в своїх творах дрібний шрифт, де подаються спогади про давноминуле. Тут він викладає свої настрої. Аналізує переживання. Каже про творчість. Про суворі і болючі почуття. Про думи з епохи героїчних подій, оспівує минуле й майбутнє...” [12, 100; курсив наш. – Г.Я.]

Андрій Головка – митець, який інтуїтивно відкинув міметичний принцип творення тексту, запропонувавши, отже, читачеві й досліднику семантично багатомірну художню дійсність, яка потенційно множинна для потрактування, а також неоднозначна у плані стильової ідентифікації.

Це стосується й унікального в історії української літератури “Червоного роману” А.Головка. Яскраво виражена предметність, рельєфність зображення вводять в оману, а ще більше дезорієнтує чітка соціально-ідеологічна спрямованість повісті. Причина такої рецептивної аберації, на нашу думку, у тому, що експресіонізм частково анексувався імпресіонізмом, а також у тому, що “Червоний роман” – зразок рідкісного для української літератури активізму – не розглядався крізь цю стильову призму. Саме в активізмі повно виявляє себе ідейно-соціалістичний потенціал експресіонізму. Від “класичного” експресіонізму активізм відрізняється “бажанням підпорядкувати мистецтво завданням актуальної політичної агітації, апелюванням до бунтарських мас, публіцистичністю і соціальністю” [9, 15].

“Червоний роман” має ознаки і “класичного” експресіонізму, й активізму.

“Люди, колеса машин, червоні полотна... Тисячі гарячих тіл злилися в одно величезне й грізне тіло. З вулканом замість серця і з безліччю стиснутих до болю в пальцях рук... Очі гнівно сипали іскри.

– Ми з голої земної кулі зробили казку! – гримів грозивий голос. – Та не для себе. В гнилих підвалах родилися і вмирали ми. За хмарами диму не бачили сонця. З нас, як з каміння, мурували й потом нашим, як цементом, заливали фундамент для їхнього раю тоді” [4, 44-45].

Сцени такого змісту й такого образного вираження (гіперболізація-гігантизм) періодично вмонтовуються в експресіоністичний наратив “Червоного роману”. Якщо прагнути більшої точності в термінологічному означенні цього твору, то, на нашу думку, ідейно-естетичну сутність повісті найповніше відбиває поняття “інтенсивізм”.

“Червоний роман” увійшов до збірки А.Головка “Можу” (1926), котра, як висловився Г.Майфет, цілком пройнята була нервовістю [11, 207]. Цю повість розглядали такі літературознавці, як В.Півторадні, К.Фролова, Б.Шнайдер. Останній писав, що твору властиві “розірвана, безсюжетна розповідь; безсистемне нагромодження всякого роду психологічних асоціацій, думок, спогадів; нарочито гострі і несподівані контрасти в зображувальних засобах; штучно усічені, рубані фрази – весь цей модний тоді характер викладу був доведений тут, здається, до краю... Збагнути його до кінця і зараз важко” [13, 19; курсив наш. – Г.Я.]

З усіх повістей А.Головка “Червоний роман” вирізняється саме інтенсивністю, нуртуванням емоцій, кольорів, ритмів, конотацій. Нервовість, динамічність, розірваність як провідна категорія естетики твору спрямовують його у площину

експресіонізму. Розбурханий соціалістично-революційними перетвореннями український світ, гостра соціальна криза й наростаючий душевний надлом “Я” – “Ти”, пекуча, непереборна “жага сонця”, тобто ідеалу, бажання змінити світ і змінити людину – той експресіоністичний ландшафт, що естетично репрезентований у “Червоному романі”.

Надмірні переживання, глобальна емоція зумовили руйнування традиційної стилістики й появу “уривчастого дихання” (М.Зеров) фрази. А.Головка сам визначає форму, пунктуацію, синтаксис, він деформує речення в ім’я мети – створити образ “м’ятежної”, стривоженої хаосом світу душі, “вмістити невмістиме” – віки, долі в одну коротку форму, у кілька фрагментів, зцементованих в єдність ритмом. “... Степ панський. Пітні снопи. Шляхом – “брязь! брязь!..” Вночі – по дорозі в казку з нею. Забувся. Шукав по шляху слідів її ніг і з криком розпачливим кричав:

– Де ти? Де?

... Сіримі тіннями на фронті...

... Шум сірої товпи. Багнетом застромив ти гвинтовку в землю.

У сутінях казарм: -

Ревуть-стогнуть гори-хвилі.

В синенькім морі!..

Червона буря в Жовтні... Мовчазним степом грізно котилися.. Падали трупи – займалися, гасли, як іскра... І все вперед – уперед...

Плескалися хвилі морські об берег. І в очах твоїх плескались хвилі...

За ралом на ріллі ген-ген плямів ти. Повз, як мурашка – ледве помітний.

Наздогнав тебе зором. Обігнав (мій мозок в галопному ритмі моторно бренив) і понісся в туманні далі, що вмент займалися химерним сяйвом. Повз мене, як верстові стовпи, – ХХ ст. – ХХІ... ще” [6, 61].

За допомогою синтаксичної аритмії автор прагне передати конвульсивний рух почуттів і незглибимість переживання, деструктурованість часу і зсуви у свідомості. Екстатична мова, емфатична лексика в поєднанні з авторською синтаксою й пунктуацією спрямовані на те, щоб через кризу власної “его”-ідентичності (“Я” – “Ти”) передати соціальні й моральні потрясіння епохи. Неможливо було втиснути всю пристрасть і вогонь роз’ятреної дійсності й запаленої глобальними світовими перспективами й видіннями душу у традиційні синтаксичні конструкції, у традиційну повістярську форму.

Часто ж навіть і руйнація узвичаєних мовних норм не задовольняла письменника, тому на допомогу приходили “замовчування”, паузи, які розбивали текст на мікросцени, що іскрили музично-кольоровими ритмами, інколи цілий розділ перетворюючи на кілька коротких фраз: “Над зимовим палацом червоний прапор майорить, кличе “Пролетарії всіх стран, соєдінняйтесь!” На площах, по вулицях – скривавлені трупи. Як маки червоні, що кидали під ноги їй.

А в далі туманній – шляхи. Навхрест.

На північ.

На південь.

На захід.

На схід.

Ідемо ми. З дороги ж!” [4, 45]. Для А.Головка як для поета у прозі мова твору важила не менше, ніж будь-які інші структурні елементи. У художньому просторі цього письменника все напрочуд доцільне, “телеологічне”. Те, що було закодоване в генах, вибухнуло й засвітилось сонячно-червоним романом.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Агєєва В. Українська імпресіоністична проза. – К., 1994.
2. Головка А. Можу: Повісті й оповідання. – Харків, 1926.
3. Головка А. Діти Землі і Сонця // Шляхи мистецтва. – 1922. – Ч. 2 [4].
4. Головка А. Червоний роман // Твори: У 5 т. – К., 1976. – Т. 1.
5. Головка А. Червоний роман // Червоний шлях. – 1923. – № 4-5.
6. Головка А. Червоний роман // Червоний шлях. – 1923. – серпень.

7. Дильтей В. Переживание и автобиография // Плотников В. Онтология: Хрестоматия. – М., 2004.
8. Луначарский А. Георг Кайзер // Кайзер Г. Драмы. – М.-Пг., 1923.
9. Недошивин Г. Проблема экспрессионизма // Экспрессионизм: Сб. ст. – М., 1966.
10. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Плотников В. Онтология: Хрестоматия. – М., 2004.
11. Майфет Г. Андрій Головка. Нарис // Плужанин. – 1927. – №7.
12. Степовий Т. А. Головка // Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури (1917–1927). – Т. 1: Біо-бібліографічний. – Харків, 1928.
13. Шнайдер Б. Андрій Головка: Літ. портрет. – К., 1958.

м. Луцьк

**Наталія Мафтин**

## **МІФОЛОГЕМА РИТУАЛЬНОГО ЖЕРТВОПРИНОШЕННЯ ЯК СЮЖЕТОКОНСТРУЮВАЛЬНИЙ ЧИННИК НОВЕЛ МИРОСЛАВА ІРЧАНА “КНЯЖНА” ТА “ПЕРШИЙ РОЗПОДІЛ”**

Стаття присвячена проблемі імпліцитних міфологічних структур у художній літературі. Зокрема, тут на матеріалі новел Мирослава Ірчана розглядається роль міфологеми ритуального жертвоприношення, однієї з чільних моделей української прози 1920–1930-х рр. ХХ ст., як важливого сюжетоконструювального чинника. Такий підхід сприяє розкриттю глибинних механізмів сюжетотворення на рівні “психічного фундаменту” (К.Юнг) самого автора, а також підтексту твору як опозиції діонісійського й аполлонівського начал. У статті досліджуються також композиційні особливості аналізованих творів.

Ключові слова: міфологема, діонісійське й аполлонівське начало, новела, імпліцитні міфологічні структури, епіфанія, архітектоніка.

*Natalya Maftyn. Mythologem of ritual sacrifice as a plot-constructing factor in the short stories Princess and The First Allotment by Myroslav Irchan*

This article deals with the problem of implicit mythological structures in the works of fiction. Making references to the short stories by Myroslav Irchan, the author of the article interprets the ritual sacrifice, which he considers to be one of the principal mythologems in the Ukrainian prose of the 1920s–1930s, as an important plot-constructing factor. Such an approach helps to reveal the basic plot-constructing mechanisms on the plane of the writer’s “mental foundation” (Carl Gustav Jung) and to articulate the implications of the text described as an opposition between the Dionysian and Apollonian principles of human nature and society. The article also demonstrates the peculiarities of the analysed stories’ composition.

Key words: mythologem, Dionysian and Apollonian principles, short story, implicit mythological structures, plot-constructing factor.

У літературі поч. ХХ ст. спостерігаємо “відродження” міфу: “міфологізм” стає її характерним явищем “і як художній прийом, і як світосприйняття, що стоїть за цим прийомом” (Є.Мелетинський). Популярність психоаналізу З.Фрейда та К.Г.Юнга, недовіра до історії – “страх перед історією” (Ф.Рав) і бажання врегулювати хаос, що запанував у суспільному житті європейців, “шок першої світової війни, загострення відчуття нетривкості соціальної основи сучасної цивілізації й могутності сил хаосу, потрясаючих її” [5, 9], спонукають мистецтво слова звернутися до пафосу міфологізму, що виявляє вічні руйнівні чи творчі сили. Мова психоаналізу стає мовою художньої літератури. Літературознавство ХХ століття, зокрема представники ритуально-міфологічної критики (Дж.Фрейзер, Е.Тейлор, Л.Леві-Брюль, Б.Малиновський, Е.Кассіер, Ж.Дюмезіль, Д.Уестон, Ф.Стрем, Ф.Ферюгсон, Т.Уіннер, Н.Фрай та ін.), скерували зусилля на дослідження проблеми імпліцитних міфологічних структур у літературних творах. Саме в такій площині проаналізував драматургію Шекспіра Ф.Ферюгсон (“Ідея театру”), ритуальні моделі в художній літературі стали об’єктом дослідження Д.Уестона (“Від ритуалу до роману”), Т.Уіннера (“Міф як художній засіб у творах Чехова”), американський критик В.Трой, аналізуючи прозу Стендаля й Бальзака, виводить соціальну роль їхніх персонажів із моделі ритуального жертвоприношення, за якої загибель одиничної

жертви оберігала чи очищувала суспільство. У книжці Д.Уайта, присвяченій проблемі міфологізму в сучасному романі, звернення письменників до міфів про Орфея, Едіпа, Одиссея, Каїна, Авеля тощо аналізується як “префігурація”. Значну роль у розробці проблеми імпліцитних міфологічних структур у літературних творах відіграли праці російських учених О.Потебні, О.Веселовського, О.Лосєва, С.Токарева, О.Фрейденберг, В.Топорова.

В українському літературознавстві прикладом аналізу художнього тексту крізь призму міфопоетики можуть слугувати статті М.Новикової (“Міфосвіт Антонича: біос та етос”, “Мифомир Тютюнника: степ и соль”), монографія Н.Зборовської “Код української літератури”, розділи монографії Ю.Безхутрого “Хвильовий: проблеми інтерпретації”, О.Бондаревої “Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв’язку через жанрове моделювання”.

Наше дослідження вмотивоване потребою прочитати українську класичну літературну спадщину міжвоєнного двадцятиліття (зокрема новелістику Мирослава Ірчана) крізь призму чільного у вказаний період для нашої літератури мотиву ритуального жертвоприношення, що вможливить розкриття глибинних механізмів сюжетотворення як на рівні “психічного фундаменту” (К.Юнг) самого автора, так і на рівні травматичного досвіду цілої нації. Об’єктом дослідження стали дві новели збірки М.Ірчана “Фільми революції” (1923).

У збірці, окрім коротких нарративних форм, уміщена класична, фабульна новела; вершинна серед усієї прози Ірчана, вона належить до кращих взірців української новелістики – “Княжна”. Екзотична інтрига у фабулі, наявність ключового образ-символу, елемент таємниці – усе це майстерно поєднано у творі із тлом рельєфної й динамічної картини української революції. Оцінюючи новелу свого соратника по перу й переконаннях, В.Бобинський інтуїтивно відчув її міфологічний код: критик зазначав “діонісійський екстаз революції” як чільну ноту пафосного звучання твору. Авантюрне “забарвлення” сюжету, майстерна архітектоніка, елемент ідеалізації краси героїні з ворожого табору, трагічний пафос пророчої візії фіналу борців за нове життя (дивовижно – але ще в 1921 р. Ірчан передбачив майбутнє своє та своїх соратників), піднесення романтичного героя, відданого ідеї ошчасливити людство, над натовпом засвідчують романтичну стильову домінанту, водночас поєднану з окремими рисами поетики експресіонізму (домінування трагічного над героїчним, елемент “оголеної правди” про людину як звіра, зацікавлення перверзними викривленнями психіки, зв’язок із міфологічним мисленням).

П’яно-жаский подих революції, жорстокої богині Ірчана й мільйонів її фанатичних служителів, влучно асоційований Бобинським із “діонісійським екстазом”, проступає на сторінках твору вогненно-кривавими пересторогами з глибин прапервісного, міфічного, прихованого в найпотаємніших схованках підсвідомості. Смерть і життя, красиве й огидне, духовна чистота княжни й ницість тваринних інстинктів “товариша” Довбана прочитуються в підтексті твору як опозиція діонісійського й аполлонівського начал людської природи та суспільства. Колишня красуня-комунарка, жертва паризьких барикад, чий череп прикрашає інтер’єр князівського палацу, у галюцинативному сновидінні персонажа попереджує його про фатальну замкнутість міфічного ритуалу жертвоприношення: “Всі ті, за долю яких ви боретесь, задавлять вас. [...] І моє тіло огризали собаки на паризьких вулицях. Потім мою голову, тільки голову, взяли на ярмарок і продали. І моя голова мандрувала. Переходила з рук до рук, аж опинилася тут.

Я тобі кажу: всі ваші голови, ваші білі черепи поскладають ще в музеї і вороги ваші показуватимуть їх вашим дітям” [3, 268].

Наративна стратегія сюжету новели реалізується через взаємодію “кутів зору” автора-оповідача, котрий маскує провалля власної психічної травми розмірковуваннями про “революцію як коваля”, “що вміє так насталити найчутливіше місце, що воно стає тверде, як камінь” [3, 254], і автора-персонажа, безпосереднього учасника подій, про котрі згадує його “alter ego”. Центральним мотивом твору стає мотив смерті й ритуального жертвоприношення. Підтекстово обігрується тут і мотив неспроможності “врятувати світ” ні через красу, ні через

жертву: “Бо життя – це ярмарок. Хто дасть більше, той купить. Хто захоче – знищить його. І немає на світі людей. Є тільки кодро. Погане двоноге кодро найпідліших створинь” [3, 268].

Прикметно, що мотив сметрі й мотив краси (зокрема жіночої вроди) вводиться автором у “силове поле” тексту з перших рядків, де оповідач говорить про ту нечутливість до смерті, яку викувала революція в його душі, що змалку ненавиділа насилля і смерть. І міркування про “смертельні обійми” двох ворожих таборів, “смерть мільйонів” подаються майже паралельно із зізнанням про винятково платонічну любов до жіночої краси, краси як естетичної насолоди: “Ця хворість ніколи не завела мене поза межі, де забуваються ідеї”. Однак така “благонадійність” має глибшу причину: служіння жорстокій богині революції зробило з двадцятичотирьохлітнього юнака “молодого старця”. І ознакою старості, неспроможності бути відкритим до життя, втрати вітальної енергії передусім стає прочитуваний в оксимороні “молодий старець” кастраційний комплекс, спровокований “діонісійським екстазом революції”. Як відомо, Діоніс – давньогрецьке божество землеробського кола, пов’язаний із стихійними силами землі, протиставлявся Аполлонові як божеству родової аристократії. Ці два начала, властиві європейській культурі, активно артикулювалися у філософському дискурсі поч. ХХ ст. Ніцшеанська антитеза Діоніса й Аполлона проймає всю європейську культурно-філософську парадигму минулого століття. “Персональний наратор” (термін М.-Л.Ріан, що позначає автора-оповідача, водночас і персонажа) аналізованого новели, переконуючи гіпотетичного адресата у відданості ідеям революції, нагнітаючи риторику огиди й ненависті до “експлуататорів”, кількома штрихами все ж зраджує свою приналежність до духовної аристократії: такими “родимими плямами” є його вміння тонко відчувати й цінувати красу, музику, книжки, огида до насилля, вихована в дитинстві і, так думає він сам, тепер переплавлена в міцну волю революційної необхідності. Світлі сліди доброго світу маминих казок, ще не затерті остаточно в його душі (на час подій, про які йдеться у фабульній частині, йому 17!), та ніжне почування до жінки як до втілення краси, що “жевріє в куточку закам’янілого серця”, – ці останні ознаки аристократизму духу вирізняють його серед бастардів революції. Однак жорстока богиня оргаїстичних містерій вимагає повної відданості, вона насилає безум екстазу вбивств, не визнаючи нічого святого, отже, усе святе слід безжально знищити навіть у власній душі, аби остаточно стати *своїм*. І ритуальне вбивство не випадково відбувається в містерійному локусі екзотичного родового гнізда одного з найбільших аристократів Волині (в описі замку надibuємо порівняння “наче в казці”). Стихійна сила “сп’янілої революцією селянської маси” не зачепила замок волинського князя Баккарта, порятунком якому стала недобра слава про темних духів, що стережуть князівське майно. Відділ червоноармійців отримав наказ ліквідувати змовників, які отаборилися тут і “кермують всією контрреволюційною роботою на Україні”; очолює їх, як стало відомо, молода красуня-княжна. Загін прибув до замку ввечері. Обшук (залишена в замку далека родичка князя запевнила, що молода панна тиждень тому зникла) було відкладено до ранку, а тим часом червоноармійці вирішили оглянути панський палац. Розкішні колекції старожитностей, дивовижна бібліотека, вишуканий інтер’єр незвичайних кімнат (білої, рожевої, потайної чорної) приголомшують навіть незворушного товариша Ледяника, котрий утілює для оповідача фрейдівський “Я-ідеал” (на користь цього свідчить самозізнання “персонального наратора”: “Він справді кам’яна людина. Такий холодний до всього, що нагадує мені вічні льодяні шпилі найвищих Альп. Його ніщо не зворушує, ніщо не хвилює. [...] Каторга вбила в ньому найменшу людську ніжність. [...] І я часто заздрю йому. Його вдача зробила з нього витриманого, твердого й непохитного революціонера. Я біля нього почував себе маленьким учнем” [3, 255].

Епіфанія смерті як грядущого жертвоприношення оприявнюється в кількох, малозначущих на перший погляд, деталях: у білій кімнатці княжни “на столику змарніла китиця жовтих троянд, дорогоцінна порожня скринька [...] – і в чорних



гебанових рамцях портрет царської родини в терновому вінку”. Семантико-емоційне тло новели з уведенням цих образів вияскравлює не так погляди самого “персонального наратора” чи реального автора (переконаного революціонера, що не міг співчувати замордованій царській родині), як “ноосферну необхідність Логосу” (С.Кримський), ключ до розуміння якої — у наступному образі: у картині Мадонни з Ісусом-немовлям, “...що, задивлена на свого сина, плаче. Безмірна туга на вродливому обличчі матері, а в очах і любов, і журба. Маленький синок спить тихим сном біля грудей скорбної матері і навіть не чує, як на його рум’яне личко падають тихі сльози” [3, 261]. У праці “Тотем і табу” З.Фройд виводить християнську традицію трактування первородного гріха з учень орфічного походження, за якими його суть становило вбивство бога-батька: “... у християнському вченні людство найвідвертішим чином зізнається у злочинному діянні доісторичного часу, тому що найповніше його спокутування воно знайшло в жертвній смерті сина” [6, 1010-1011]. Непроминальний відгомін першого ритуального вбивства вчувається в усій історії й культурі людства; можливо, саме відчуттям непоправності цього діяння нав’яні геніям шедеври мистецтва. Невипадково наступним рівнем епіфанії смерті в новелі стає музика — у ній бо чи не найповніше з усіх видів мистецтва втілюється непогамоване, незаспокоєне почуття провини людства на загал, що приходить лише до обраних і терзає їх муками творчості. (“Народження трагедії із духу музики” Ніцше показує, що за естетизованим “аполлонівським” началом грецької міфології та драми приховується демонічна, ритуально-міфологічна архаїка діонісійства і древнього титанізму). Акорди Бетховена, що “застогнали-зойкнули” “серед глухої півночі в покинутих мурах”, “таємно і тривожно неслися по княжих кімнатах”, провадячи непроханих гостей у пошуках джерела цих дивовижних звуків до потаємної чорної кімнати: “Чорні стіни, чорні канапи, чорні меблі, чорне фортепіано. Тільки над самим фортепіано, на малій полиці, білів людський череп. [...] Щось таємне, дивне і разом поважне наповняло цю дивну кімнату. Щось неясне, божевільне і тяжке. Що саме — ніхто не знав. І, по правді сказати, - по моєму тілі пробігли мурашки. Не з переляку, не з дива, а з тої таємничості, що наповняла чорну домовину-кімнату” [3, 263]. Хто ховався від світу в чорній кімнаті й “шукав розради та забуття далеко від людей” у товаристві книжок, музики та усмішки черепа, що нагадувала: “мементо морі”, — лишається таємницею. Однак підтекстове наповнення цього інтегрального образу чорної (колір скорботи) кімнати-домовини відсилає до мотиву спокути, прагнення полегшити тягар первородного гріха власною, добровільною жертвою відречення від плотських утіх життя, умертвінням плоті. Загальну увагу привернув череп, череп молодої жінки, як визначив лікар Шибай. Цей мортальний символ в європейській культурі прочитується переважно як символ минушості життя, однак має і складніше значення як осередок інтелекту, духу, життєвої енергії (адже ця частина тіла найстійкіша до тліну). “Жреці” революції дозволяють собі цинічно жартувати навіть про смерть: Ледяникова репліка “з цього черепа можна зробити прекрасну цукорницю”, що відсилає до тези одного з апологетів пролетарського мистецтва “На пепельниці — черепа”, знаходить підтримку у пропозиції заграти “нашій панні” “Баркаролу”. Опівнічна тиша сповнюється акордами гімну закоханих і блюзнірським сміхом. Кульмінацією фабульної частини новели, її пуантом стає галюцинативне видіння персонажа, чия перевтомлена вбивствами психіка (“Чи один череп бачив я? А скільки власною рукою розтרוщив їх?”), заколисана звуками музики, ослаблює контроль над підсвідомим і вивільняє притлумлені раніше почуття. З.Фройд у праці “Нариси з теорії сексуальності” говорить про походження глибоких неврозів як заміни низки “афектних душевних процесів, бажань, прагнень, котрим завдяки особливому психічному процесові (витісненню) перепинений доступ до вивільнення шляхом свідомої психічної діяльності” [6, 684]. І хоча сам персонаж пояснює свій стан перевтомою (“звичайна втома”, “кілька ночей не спав”), причина його сну-візії вочевидь значно глибша. Постійне намагання бути таким, як ідеалізований ним Ледяник, — безпристрасно-жорстоким

слугою революції, і спротив голосу душі, що намагається зберегти бодай іскорку ідеалів дитинства (насамперед матері, підтвердженням цього стає мотив “казки матерів”, який оприявнюється ще у вступній частині новели, та казкових “княжен” і “королівен”, котрі в дитячому світі символізують невинність, чистоту) підточують своїм невинним змаганням його психічне здоров’я. Уві сні персонаж остаточно звільняється від того, що заважає йому повністю самоідентифікуватися з “Я”-ідеалом. За Фройдом, саме “Я”-ідеал “є спадкоємцем едіпового комплексу і, отже, виявом наймогутніших рухів “воно” і найважливіших доль його лібідо. [...] Конфлікти між “я” та “я”-ідеалом [...] відобразять суперечності реального й психічного, зовнішнього та внутрішнього світів” [6, 684]. Дивовижна поява живої дівчини замість черепа – із “стрункою постаттю і прекрасним обличчям, вповитим глибоким смутком”, “довгим чорним волоссям” і “блакитними очима”, її пророцтво (“ваші білі черепи поскладають ще в музеї і вороги ваші показуватимуть їх вашим дітям”), а особливо апеляція до почуття, прихованого навіть від себе самого (“Ти хочеш стріляти? Стріляй! Тільки, коли навіть ти будеш стріляти в мене, то хто ж не буде?”) з підкресленням “навіть ти” свідчить про знання найпотаємнішого, про що сам собі боявся зізнатись (“я чекала тебе роками. І ти прийшов. Я знала, що ти прийдеш”), дає вивільнення жорстокості з лібідо, за рахунок чого, за Фройдом, відбувається трансформація любові в ненависть, ніжних душевних порухів у ворожі, характерна для більшості невротичних випадків, а також для параноїдальних станів. Щоб стати таким, як омріяний Ледяник (нагадаємо: “Я біля нього почувуюся маленьким учнем”), треба раз і назавжди покітчити з тим “далеким, давнім і знайомим”, що бентежить його в цій дівчині. Тому герой стріляє (“череп був розтщений надвое”). Стріляє, як і революціонер-фанатик з новели Хвильового, у власну матір, власну долю чи власну душу. Орфей, що вбиває свою Евридіку замість того, аби вивести з темного царства Аїда... Як справедливо зауважує Ю.Безхутрий щодо персонажа Хвильового, “текст засвідчує, як герой вичавлює із себе по краплині не раба, а людину”; “глибока душевна криза веде “я” до справді шизофренічного роздроблення” [6, 263, 266]. У тексті Ірчана – підтвердження нашої гіпотези щодо тяжкої душевної хвороби персонажа: “персональний наратор” говорить про хворобу як реальну перешкоду описати ту дивовижну подію: “Хоч не знаю, чи зможу докінчити. Мене так все дразнить, так болить. Лікарі кажуть, що це звичайна недуга нервів від надмірної кількості праці. Та я знаю, що це щось більше за нервову хворість” [3, 656]. Фабула Ірчанової новели має довершинне кульмінаційне вирішення: сон-візія чудової дівчини наступного дня знаходить своє реальне, життєве втілення. Місце сховку княжни вказав червоноармійцям Довбан, парубок, що служив у княжому дворі. Її справді знайшли в потаємній кімнатці кутової вежі. Та новелістичний пуант твору реалізується не в подієвій площині, він зринає як мнемотична синтезія, аналогія між вчорашніми й сьогоднішніми відчуттями, що викликає “коротке замикання” й акцентує знані раніше, але не зауважані фігури, звуки, кольори: “За хвилю привели білу княгиню і молоду княжну. Я глипнув і остовпів. І нервова мурашка розпливлася по всьому тілу. Замість княжни я побачив перед собою таємну дівчину, що з’явилася мені вночі в чорній кімнаті. Вона глянула на мене холодними блакитними очима, та я не витримав її погляду і безсило впав у глибокий фотель” [3, 271]. Одна з ключових фігур, що не лише рухає сюжет, а й важлива для потрактування глибинного змісту новели, це постать Довбана – учорашнього попихача, що пристав до червоноармійців. Саме він утілює в новелі Ірчана “діонісійський екстаз революції”: такі, як він, глиняні големи, згодом, у 30-ті, чинитимуть масові репресії-розправи над своїми творцями, ідейними революціонерами, звівши утопічну мрію про рівність і братерство до звичайного задоволення власних інстинктів, “поскладають білі черепи” романтиків від революції “в музеї” і показуватимуть як власний трофей перемоги над “ворогами народу”. Для довбанів нема нічого святішого за їхні власні інстинкти. Тому-то, коли красуня-княжна опиняється в його владі, Довбан вривається в тюремну камеру й чинить наругу: він, учорашній

прислужник, тепер відчуває себе паном ситуації. І ця холодна, чиста й недоступна для нього раніше дивовижна краса, що дратувала своєю недосяжністю його художнє єство, стає здобиччю, об'єктом реалізації брудного інстинкту. Людська індивідуальність пов'язана, як стверджують філософи, "із подоланням у світі особистості стихії сексу. Сутність особистості асоційована з таїною кохання, а кохання — це завжди перетворення інстинкту в духовну подію. [...] Зустріч двох душ (згідно з платонівським міфом вони були призначені одна одній ще до народження) утворює особливий феномен "Ти". Це "Ти" має вертикальний вимір; воно йде вгору до того максимуму душі, котрий позначають як Вище Благо, Абсолют, Бог" [4, 36].

Поворотний пункт реалізує новелістичну несподіванку — розстріл і княжни, і Довбана в камері. Дізнавшись про вчинок Довбана, завжди незворушний Ледяник зблід: "Його руки і коротка люлька в зубах тряслися". Реакція Ледяника, ужите ним щодо Довбана визначення "худоба" і блискавичне рішення розстріляти обох дають підстави вважати, що інтуїтивно він побачив справжню машкару своєї богині-революції та справжню, тваринну сутність тих, кого мріяв "ощасливити" братерством і рівністю. Це теж жертвоприношення в ім'я очищення зганьбленого ідеалу. Однак для оповідача воно стає фатальним: "Грюкнуло два вистріли. Впало без зойку двоє тіл. Княжна і Довбан. Але я не тямлю, кого з них поцілила моя куля..." [3, 273]. Орфей, що вбиває Евридіку, також приречений: чим заповнить надалі екзистенційну порожнечу провалля, що зяється на місці Божественної вертикалі "максимуму душі"? Міфічний Орфей, який схилився перед Аполлоном і не визнавав Діоніса, загинув, розтерзаний вакханками, екстатичними рабинями свого Пана. "Персональний наратор" Ірчанового твору розтерзав власну душу сам, принісши її в жертву революції ("...це щось більше за нервову хворість"). Однак жертва не відкупила реального автора від "праведного гніву" й "невсипущого ока" новоявлених довбанів<sup>1</sup>. В Ірчановій новелі виразно відлунює фаталізм приреченості людини, неспроможність вирватись із ланцюга жертвоприношень і шпенглерівська теза про хижого звіра, який "є найвищою формою життя, що вільно розвивається".

Ритуально-міфологічний мотив жертвоприношення притаманний всій європейській літературі поч. ХХ ст., однак для літератури української він стає чільною сюжетною й підтекстовою моделлю реальної історичної ситуації, в яку потрапив наш народ. Модель ця кривою проступає як в окремо взятих долях багатьох українців, так і на рівні історичної долі нації та давньої рани "колективного підсвідомого" (за А.Беліма, "разрыв рода и распад казацкого круга"), роз'ятреної ворожим вторгненням та інвазією чужинецьких соціокультурних псевдоміфів, що експлуатували вкотре утопійну мрію людства про віднайдення втраченого раю. За блискучою мішурою рівності і братерства, люб'язно пропонованих апологетами більшовизму моделей інтернаціонального раю, романтики революції не спромоглися розпізнати примітивну ідеологію азійця-кочівника з імпліцитно руйнівською зорієнтованістю ментальності й паразитарною психологією споживача-грабіжника, утілену в личину "гегемона революції". Про ситуацію в українському письменстві на той час справедливо писав Д.Донцов: у 20-х рр. свідомість майже всіх українських письменників розкололася, відтак у літературі запанувало "безсиле борикання роздвоєної душі, бунт ображеної національної стихії проти силоміць накинутих їй догматів, чужих нашим історичним споминам, нашому сучасному і нашим мріям про майбутнє" [2, 80-85]. "Борикання роздвоєної душі", зрушена силовим полем ідеології пролетарського хаосу, зірвалася з органічної для неї орбіти українського макрокосму, у пошуках обіцяного неоміфу "світової гармонії" (соціальної рівності) підтягла власне коріння, однак на рівні підсвідомого "передбачила" й темний тартар замість омріяного "світлого майбутнього", і каїнове тавро тяжкого

<sup>1</sup> Після повернення в СРСР Ірчан був у трагічному 33-му заарештований, засланий на Соловки й 1937 р. розстріляний.

прокляття, замішаного на крові вбитого батьком сина і братом брата, виразно засвідчене в українській літературі через ритуально-міфологічний мотив жертвоприношення.

Новела Мирослава Ірчана “Перший розподіл”, що нібито присвячена подіям утвердження нового ладу в українському селі, — це вияв кульмінаційного вибуху позасвідомого, темного в людській природі. І водночас — неусвідомленого учасниками страшного дійства, закладеного як у фабульну основу, так і в підтекст ритуального жертвоприношення: відступника, що посягнув на “батьківське право”, закопують живим у землю... Гордій Титаренко, похресник сільського старости й багатія Мазуренка, представник нової влади, наказує старості віддати “печать”. “Зчинилася бійка. Кривава, вперта. [...] Не витримали бідняки — розскочилися. [...] Бідні розбіглися, а багацькі парубки потягли напівживого Титаренка і Панчишиного Юрка та й кинули у волосну холодну” [3, 249]. Наступного дня, розпалені самогоном, сп’янілі в передчутті екстатичного рецидиву прапервісного гріха (у працях З.Фрейда “Тотем і табу”, “Психологія мас і аналіз людського “я” дається пояснення “пристрасті до вбивства”, що живе у крові як рецидиви доісторичного пролиття рідної крові — розколу роду), скликали село й засудили Юрка та Гордія до смерті. Хитро маніпулюючи настроєм сходки (а зібралися лише багаті, від бідняків прийшли одні діти й жіноцтво — “сумне і біле, як багацьке полотно”), Мазуренко домігся для свого похресника страшної кари: “хотів землі — дати йому. Щоб наївся досхочу. Живцем у землю!” [3, 251]. За видимим злочинном приховане неусвідомлене прагнення через жертву землі-годувальниці (ритуальне вбивство) повернути ментальну цілісність роду, яка втрачена значно раніше: у фольклорі українців побутує легенда, що на місяці, коли небесне світило вповні, проступають сліди братовбивства. Однак земля не прийме страшної жертви як благодаті: “...як йшли до села, то чомусь озиралися на майдан. Деяким причувалося, що з-під землі добувається протяжний стогін Гордія і плазує слідом за ними” [3, 253].

Ця трагічна коротка новела в історичній реальності “фільмів революції”, певне ж, матиме своє продовження: назавтра вступають до бунтівного села ті, хто принесе нову криваву жертву (недаремне Гордій кидає в очі своєму катові: “Мене сьогодні, а тебе завтра..”). І чим проросте Озіріс землеробського роду із землі, пересиченої кров’ю синів цього ж роду? Насіння чортополоху, укинута у свідомість українця рукою підступного ворога, проросте у Жнива Скорботи... Кривавий ланцюг жертвоприношень залишить на розтерзаній українській землі пустирі вигибих від голоду сіл, а в сплюндрованій ментальності — рани, що не вигояться й у ХХІ ст.: чужі боги, спрагли крові, укотре штовхатимуть брата на брата. Звичайно, примітивно було б вважати, що Ірчан чи Хвильовий писали свої твори, зусібич опрацювавши юнгівське вчення про архетипи чи вишукуючи в “Золотій гілці” Фрезера чільні складники ритуалів жертвоприношення. Однак слід пам’ятати, що міфи, за слушним висловом Д.Кемпбелла, “передають вічні принципи”, слугують зв’язковими між нашою свідомістю й потаємними схронами нашої душі, джерелом основних спонук. У рецензії на “Улісса” Джойса в 1923 р. Т.С.Еліот писав: “використання міфу, проведення постійної паралелі між сучасністю і старовиною [...] — це спосіб контролювати, упорядковувати, надати форму і значення тому величезному глядовиську злиднів і розброду, яке становить собою сучасна історія” [5, 359].

Ритуально-міфологічний мотив жертвоприношення стає однією з чільних моделей української прози 1920-х рр., як на наш погляд, також і з цієї, наголошеної Еліотом, причини: Мирослав Ірчан, Микола Хвильовий, Валер’ян Підмогильний, Григорій Косинка, Юрій Яновський силою свого світобачення намагалися “впорядкувати” українську братовбивчу епопею “подвійного кола”, практикуючи в художньому просторі своїх текстів міфологему “смерті-воскресіння”, трансгресію смерті у вічність, чого вимагав пафос як експресіонізму, так і неоромантики чи романтики вітаїзму.

Ірчанова новела “Перший розподіл” має чітко оформлену композицію. Автор графічно виокремив п’ять фрагментів, кожен з яких становить автономну, відносно

завершену цілісність: у трьох фрагментах домінантним стає настрої страху, передчуття загрози, що нависла над сином і братом, контраст між погідним осіннім днем і відчаєм сестри, яка заспокоює смертельно хвору матір перед жахливою стратою Гордія. Ці ліризовані фрагменти, що нагадують голосіння (новела починається й завершується криком Варки: “Мамо! Ма-а-а-мо!”), стають обрамленням фабульної частини твору з викладом подій учорашнього дня і кульмінацією — виконанням присуду. Смерть як дійова особа присутня вже в перших рядках новели: вона епіфанізується у “грізному гомоні дзвону”, що стелився по селу, скликаючи на сходку, і ранив стражденне серце матері, що помирала, а у хвилину Варчиної надії на милосердя він оприявнює себе у “слабому усміхові сонця”. Згодом так само безсило всміхнеться на прощання сестрі скатований і непомилюваний Гордій. Групування персонажів у першому “фабульному” фрагменті гранично чітке: постає два ворожих табори, безкомпромісних, сповнених взаємної ненависті, що “били себе камінням і палицями, кусались і тягали за чуба”. І, як хор у давньогрецькій трагедії, “збоку стояли жінки і ломили руки”. Натомість у наступній, кульмінаційній, частині Гордій і Юрко залишаються наодинці зі своїми суддями, а осторонь — жіноцтво, “сумне і біле”. Не допомогло Варчине благання: “цілувала його (Мазуренкові. — *Н.М.*) запорошені чоботи, і обнімала йому ноги”. Дослідники новелістичного жанру наголошують на спорідненості новели із драмою саме за згущеністю, насиченістю почуттів та динамікою викладу. Ірчанова новела і групування персонажів, і наявність умовного хору (жіноцтво, що в рухах, жестах, плачі постійно виявляє своє співчуття: “Жінки поодвертались і, захлипуючись, побігли на село”), і кульмінацією, яка на рівні символічному й реальному обертається ритуальним жертвоприношенням (“Парубки топтали ногами свіжу землю, підтанцювали і п’яними голосами кричали на все горло:

— Їж, їж, вдався! Господи, помилу-у-й-й-й!..” [3, 252] нагадує давньогрецьку трагедію з її катарсисом як проблемою переходу життя у смерть. В архітектоніці аналізованої новели цікавий ще один важливий момент: сюжет твору, що розгортається у фабульній частині, має свою проєкцію у трьох ліризованих фрагментах: фабулу можна цілком реконструювати за окремими репліками діалогу між Варкою і матір’ю, яка вмирає, однак саме тут, трохи “осторонь” кривавої трагедії, відчувається пульс вічності й непроминальної цінності жертви Христа. Мати-земля терпить наругу (мало людям покійників, вони вже живими закопують одне одного) — не витримує серце Гордієвої матері: “на її зморщеному обличчі застиг безмірний біль”. А протяжний стогін, що, як здалося парубкам, плазував з-під землі, резонансно підсилений криком Варки: “Мамо! Ма-а-а-а-мо!” — розростається до планетарних масштабів, у ньому вчувається і крик новонародженого немовляти, і мука розіп’ятого Спасителя. Звичайно, усі авторські симпатії, приховані за відсторонено-байдужою споглядальністю “осіннього сонця”, на боці Гордія й бідноти; можна б закинути авторові певну тенденційність: хіба довбани, тагабати, інші “борці за щастя” постають привабливішими від Мазуренка та його поплічників? Однак слід пам’ятати, що існує вища правда Тексту із закладеними в нього рецептивними потенціями. І у світлі цієї правди стає зрозумілим, чому так люто напився Мазуренко в день страти власного похресника, чому називає представників нової влади грабійниками й робить відчайдушну спробу схилити Гордія до каяття (“Признаєшся, що заслужив кару?”), чому мірошник стріляє Юрка Панчишина, свого кума, чому “стоять багачі і дивляться на мірошника, а всі — білі”... І у світлі цієї правди вже не як очікування неминучої розправи комунарів чи утвердження “більшовицького раю” прочитується кінцівка новели, що й становить своєрідний “вендепункт”: “Була осінь. Але день був погідний, теплий, сповнений багатством надій на краще. Замість жайворонків, десь далеко гуділи грізні гармати. Була осінь. А може, весна?” [3, 253]. На рецептивному горизонті тексту маячить надія: може, грішний хліборобський рід, що йшов люто брат на брата, відродиться серцем, ставши на ниві власної долі Творцем і Господарем?

Новели Мирослава Ірчана потверджують одну з чільних ідей Юнгового психоаналізу про оприявлення у творі мистецтва найпотаємнішого, захищеного в підсвідомості автора навіть від себе самого: “Твір несе разом із собою свою особливу форму; усе, що хоче автор додати, відкидається, а те, що він хоче сам відкинути, виникає знову. У той час як свідоме мислення стоїть збоку, вражене цим феноменом, автора заповнює потік думок і образів, які він ніколи не мав наміру створювати і які з доброї волі ніколи б не змогли реалізуватися. Але всупереч самому собі автор змушений визнати, що це [...] його власна природа відкриває себе і промовляє речі, яких ніколи не промовили б його уста. Він тільки може підкоритися цьому [...] внутрішньому імпульсові” [7, 18]. Внутрішній ідеологічний цензор Мирослава Ірчана, переконаного більшовика, виявився безсилім перед вищою правдою Тексту, що прорвалася із глибин підсвідомого й реалізувалася у зображенні трагедії як окремої особистості, так і цілого народу саме завдяки використанню міфологеми ритуального жертвоприношення.

#### ЛІТЕРАТУРА

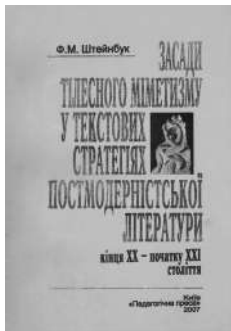
1. *Безхутрий Ю.* Мотив убивства // *Хвильовий: проблеми інтерпретації.* – Харків, 2003.
2. *Донцов Д.* Дві літератури нашої доби. – Львів, 1991.
3. *Ірчан М.* Княжна // *Вибр. тв.: У 2 т. – К., 1958. – Т. 2.*
4. *Кримський С.* Персоніфікація як формоутворення людського буття // *Запити філософських смислів.* – К., 2003.
5. Див.: *Мелетинский Е.* Поэтика мифа. – 3 изд., репринт. – М., 2000.
6. *Фрейд З.* Тотем и табу // *Толкование сновидений / Пер. с нем. – М.; СПб., 2005.*
7. *Юнг К.Г.* Об отношении аналитической психологии к поэзии // *Юнг К., Нойманн Э.* Психоанализ и искусство – М.; К., 1996.

*м. Івано-Франківськ*

## Наші презентації

**Штейнбук Ф.М. Засади тілесного міметизму у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття: Монографія.** – К.: Педагогічна преса, 2007. – 292 с.

Книга Ф.М.Штейнбука – чи не перша в українському літературознавстві спроба ґрунтовного дослідження, в якому пропонуються новітні шляхи аналізу передусім постмодерністських текстів. Зокрема, у рамках концептуально-філософського підходу та на основі аналізу художніх творів постмодерністської літератури Східної Європи в монографії розглянуто специфіку такого поняття, як “тілесний міметизм”, визначено його характер, місце, значення та роль щодо організації відповідних текстових стратегій. Філософію чи, точніше, найфундаментальніші аспекти філософії – онтологію, антропологію, феноменологію та епістемологію – використано з метою літературознавчого теоретизування та аналізу. Окреслений філософський арсенал застосовано для введення до наукового вжитку вже й зовсім екзотичного, як на разі, поняття, що поєднує начебто непоєднуване – матеріальне та духовне, тобто тілесність та мімесіс.



Лариса Онишкевич\*

## ВИНА Й ВІДПОВІДАЛЬНІСТЬ ЗА ПЕРЕЯСЛАВСЬКУ УГОДУ У ДРАМІ

Розглянуто шість п'єс про Переяславську угоду 1654 р. (історичну подію, актуальну для України й сьогодні): анонімний твір “Милость Божія” (1729), Осипа Федьковича “Хмельницький” (1887), Михайла Грушевського “Хмельницький у Переяславі” (1907, 1925), Гната Хоткевича “Переяслав” (1929), Олександра Корнійчука “Богдан Хмельницький” (1953) і Володимира Клименка “Богдан” (2000). Основна увага звернена на твір Грушевського. П'єси по-різному кидають світло на цю подію, зокрема на роль у ній головного героя та православних ієрархів. Автори п'єс по-різному бачать мотивацію їхніх учинків і відповідальність персонажів за наслідки договору. Час написання п'єс пояснює нам уявлення авторів про гетьмана. У більшості згаданих творів постать гетьмана демістифікується.

Ключові слова: Переяславська угода, гетьман, драма, п'єса, демістифікація, протагоніст.

*Larissa M.L. Zaleska Onyshkevych. Guilt an responsibility for the Treaty of Pereyaslav in the dramatic art*

This article deals with six plays about the Treaty of Pereyaslav of 1654 (a historical event which retained its actuality even in today's Ukraine): the anonymous *The Grace of God* (1729), *Khmelnysky* (1887) by Ossyp Fedkovych, *Khmelnysky in Pereyaslav* (1907, 1925) by Mykhailo Hrushevsky, *Pereyaslav* (1929) by Hnat Khotkevych, *Bohdan Khmelnytsky* (1953) by Olexandr Korniychuk, and *Bohdan* (2000) by Volodymyr Klymenko. Hrushevsky's drama is at the centre of this research. The aforesaid plays provide different interpretations of the event itself as well as of the roles played by its protagonist and by the Orthodox hierarchs. It is quite obvious that the historical situation and the date of a play's creation had a direct impact on the way the protagonist was portrayed. Most of the plays demystify the Ukrainian hetman.

Key words: the Treaty of Pereyaslav, hetman, drama, play, demythisation, protagonist.

Переяславській угоді 1654 р. присвячено не один літературний твір, зокрема повісті й романи, написані за радянських часів, як про це нещодавно писав Анатолій Шпиталь [11, 8-23]. Є різні дослідження літературної спадщини про цю подію, але немає статей, що розглядають висвітлення Переяславської угоди в жанрі драми. А п'єси мають особливе значення, оскільки віддзеркалюють як ставлення автора до історичних постатей, так і до вартостей певної спільноти в певний час.

Жанр драми сукупно дає відбиток стану суспільства, його проблем і дилем. Драма, зокрема, добре презентує моменти індивідуального та групового самовислову, себто самоідентифікації. Українська драма має кілька п'єс на тему Переяславської Ради, і в них можна побачити національне обличчя часу. Хоча деякі п'єси малодоступні або майже недоступні, повний перелік складається з таких творів: невідомого автора “Милость Божія” (1728); Осипа Юрія Федьковича “Хмельницький” (1887, і 3 редакції 1906, 1918 і 1938); Михайла Грушевського “Хмельницький у Переяславі” (1907, 1925); Гната Хоткевича “Переяслав” (1929), як 4-ий том із тетралогії “Богдан Хмельницький”; Олександра Корнійчука “Богдан Хмельницький” (1953) і Володимира Клименка “Богдан” (написана 2000 р.).

Досить промовисте використання авторами в назвах п'єс прізвища Хмельницького (4 з 6), а вже назви міста — рідше (2 з 6). З українських гетьманів чи взагалі історичних осіб, мабуть, тільки Мазепа зображений у стількох п'єсах української й позаукраїнської літератур. Увага до постаті Хмельницького різномірна: від певної містифікації героя до розвінчування, себто від приписування йому певних унікальних

\* Лариса Марія Любов Залеська Онишкевич. Лоренсвіл, Нью-Джерсі, США. Наукове Товариство ім. Шевченка в Америці.

чи майже надприродних здібностей до показу цього провідника як людини, рішення й дії якої зумовили сумні наслідки для цілого народу.

Хоча історики досі досліджують деталі цієї найбільшої за своїми негативними наслідками події для України, письменники відчували потребу або й політичний тиск розгорнути цю тему. Дати написання деяких творів пояснюють політичну мотивацію схвалення переяславського вчинку Хмельницького. Створюється враження, що українські письменники мали якусь внутрішню потребу порушувати це питання. Може, це було намаганням зрозуміти загальну тодішню картину або переосмислити чи по-своєму деконструювати психологічний образ і стан гетьмана, його спосіб думання; чи, може, потребою висвітлити почуття групової провини, провини головного героя або й цілої спільноти. Усе ж таки вчинок Хмельницького скерував долю українців десь на 400 років. Місце й час написання впливали як на авторську межу свободи інтерпретації цієї постаті й події, так і на сприйняття події в часі та обставинах, в яких писав автор.

Твір “Милость Божія” (1728) невідомого автора, вчителя Києво-Могилянської академії, своєрідно переконував козаків, що під царями добре жити. Основна мотивація договору – підтримка православної віри, вибір бути з царем, але проти поляків, що були гірші від татар, турків і німців [7, 411]. У ці часи Україна вже була під Росією. Поляки змальовані як еретики, що тримали українців за вічних рабів. Уніатам також припадали не дуже солодкі слова. Україна в поемі виступає драматичною постаттю й говорить від першої особи.

Редактор видання Ю.Федьковича “Хмельницький” [9, 8] (1938) О.Колесса зауважував, що письменник студював праці М.Костомарова про Хмельницького, які вплинули на його інтерпретацію постаті гетьмана. О.Колесса критикував, наприклад, надмірно емоційне ставлення Ю.Федьковича до Хмельницького. Хоча увага звернена на релігійну різницю: Ю.Федькович висловлює певне співчуття Польщі, що має поганих провідників, коли Хмельницький упевнено стверджує: “Бог з нами! Віра з нами! Правда з нами!” (412), – і наголошує на спільності віри з москалями. Хмельницький гостро озивається проти поляків: “раби ви римські...” (461). Водночас московський представник Бутурлін організовує різні інтриги проти козаків і поляків, щоби “оба кріпкі народи / у наш запхати хлів” (438). Гетьман завжди шукає опертя в сусідів: “той добрий, той великий нарід мій, / треба буде до кого небудь прилучити” (464); готовий на “прилуку / До сего або того судар” (473).

Ю.Федькович дав остаточний вибір старшині, що підтримує москалів, бо вони православні. Та рівночасно письменник співчував полякам: “О, Польщо, нещаслива ти” (478). Уніати також не були добре презентовані. Майже вся мотивація договору стосувалася релігійного аспекту – “однієї віри і одних предків діти”.

“Хмельницький у Переяславі” [4, 390–486] (1907, 1925) М.Грушевського – хронологічно третя п’єса на цю тему. Обставини її написання дещо загадкові. Уперше вона була надрукована 1907 р., потім 1925 р., та чи були якісь зміни – годі встановити; текст 1907 р. недоступний. Маємо текст п’єси “Хмельницький у Переяславі” 1925 р. Однак назва дещо заплутує читача при слові “Переяслав”, бо мова не про 1654 р., а тільки про час від 10-го до 15-го лютого 1649 р., себто тільки про тло майбутньої події<sup>1</sup>.

Можна робити різні припущення, чому М.Грушевський обрав саме цю частину переяславських подій для п’єси. Та уточнення, що саме діялося протягом шести днів, дуже підходять істориківі. Зокрема, коли він міг користуватися описами зі щоденників члена польського посольства Войцеха М’яковського й комісара Смаровського, які частково записали розмови з Хмельницьким; решта – це вже з авторської творчої уяви, як М.Грушевський сам зазначив.

У п’єсі події цих кількох днів накреслюють характер Хмельницького, його молодості (одружені всього один місяць) дружини-польки, настрої старшини, козацтва й

<sup>1</sup> У січні 1649 р. Хмельницький в’їжджає парадно до Києва. Там зустрічається з патріархом Паїсієм. Між 10-им і 15-им днем лютого 1649 р. в Переяславі відбуваються переговори Хмельницького з поляками. У жовтні введено кріпацтво. У січні 1654 р. Хмельницький веде в Переяславі переговори з москалями.



селян/черні. Сам гетьман з любов'ю згадує недавно померлого польського короля Владислава IV, трохи менше – його брата, короля Яна-Казимира. Ненавидить він польську шляхту й суди, бо вони не визнали винним поляка Чаплинського, що забрав маєток Хмельницького і вбив його сина (а гетьман став жити з жінкою Чаплинського).

Дія п'єси відбувається після успішних осінніх боїв Хмельницького 1648 р. й січневого триумфального в'їзду Хмельницького до Києва, де його привітав єрусалимський православний патріарх Паїсій (який їхав із проханням до Москви). Польський король Ян-Казимир скерував послів (Адама Киселя з братом) і комісарів привезти від Хмельницького певну домовленість у формі трактатів. Та гетьман дорікає послам за знущання над Україною й за те, що козаки готові королеві допомогти, “якщо стане проти панів, інакше такої Речі Посполитої не хочемо” (428). Це майже ті самі слова, що в авторовій “Історії України-Руси” [2, 153]. Тон гетьмана впевнений, сильний. Одночасно відбуваються перемовини про можливість різних спільних акцій із турками, татарами, молдаванами та москалями. Польські послы обіцяють всілякі нагороди гетьманові (воєводства тощо) і намагаються вплинути на нього через його дружину.

Князь Четвертинський звертає увагу на те, що настав унікальний час будувати Україну, “забезпечити права і вільності” (439), бо “Бог сотворив нас перше Русинами, ніж шляхтичами корони польської”. Сам гетьман ще не зовсім має певне державницьке розуміння ситуації та відповідний план дій, він радше думає про особисті порахунки, щоби покарати Вишневецького, дістати Чаплинського та воювати за православну віру.

Незважаючи на те, що Хмельницький мав тепле ставлення до Львова під час облоги й навіть уважав його столицею тодішньої Руси [2, 88], М.Грушевський як історик “не мав плянів для національного чи соціального визволення Галичини, хоч обставини були дуже пригідні на се” [2, 93]. Простолюддя й козаки вимагають дій проти панів. Сумніваючись, чи гетьман справді це зробить, у п'єсі навіть виринає змова його вбити. Час від часу Хмельницький підсумовує, що чернь дуже подібна до шляхти, і це загострює проблему між Україною й Польщею (455). З певним викликом гетьман пише листа королеві: “Жалі наші криваві до того вже нас привели, що ми вже іншого пана собі мали шукати та кров'ю з неволі себе визволяти” (466). Тоді аж Хмельницький висловлює королеві свої вимоги, серед яких права грецької (православної) церкви; і те, що митрополит має бути в сенаті, що мають бути ще три сенатори. Зрозуміло, що ці пункти тільки для вигляду, бо гетьман піде війною на Польщу, а москвини “мусять нам допомогти” (470). Тоді аж впливає, хто за цим стоїть: “Велів нам святіший отець патріарх Ляхів кінчати, аби вірі нашій святій вже раз свобода настала” (479). Отже, Хмельницький пише листа до Москви. Перед ним уже якимось укладаються виразніші плани: “Війна мусить бути, доки не буде свободи у всім нашім панстві Українським!” (480). Він себе бачить “самовладцем і самодержцем руським. Мушу, поки жив, народ свій з неволі лядської вибити...” (483). Та вже інші розвивають думку ширше й додають, що “час свою Річ Посполиту козацьку мати” (484).

Тоді починає зростати впевненість Хмельницького. Він розраховує на допомогу татар і планує вигнати “дуків і князів за Вислу” (479), але виявляє толерантність до тих, хто хоче “нашого хліба їсти, нехай нашому війську Запорозькому буде послухний”. Коли послы ставлять контрапункти, гетьман уже не слухає. Він уже думає про Москву.

Гетьман ніби має свій план, але частину відповідальності він перекидає на старшину й козаків: “Буде як люди хочуть” (485). П'єса закінчується піснею “...підіймається Україна, весь хрещений світ”. Гетьман запитує й констатує: “І хто спинить її? Нема сили такої” (485). Хмельницький кличе навіть татар на поміч. Усі його дії – реакція ненависті, що засліплює його й не дає усвідомити хитрощів та фальші татар і царя.

У самій назві п'єси криється мотивація М.Грушевського звернути увагу на Переяслав саме в лютому 1649 р., а не 5 років потому, у січні 1654 року. Хоча

не можна сказати, що М.Грушевський ідеалізував Хмельницького, у цій п'єсі він немов хотів викликати розуміння рішень гетьмана і, може, зменшити вагу тих закидів, що падали на Хмельницького після 1654 р. Тут певна деміфізація й демістифікація гетьмана з ілюстраціями того, як він сам вибирав свій шлях, свої вчинки. Зокрема, Хмельницький тоді був дуже впевнений у своїх силах і планах. Історик Віктор Горобець стверджує, що “перші місяці 1649 р. стали переломними в історії розвитку української державної ідеї” [1, 752]. У серпні гетьман навіть планував похід на Москву.

У цій п'єсі М.Грушевський дав тло, тобто показав, які події та настрої насправді призвели до договору 1654 р. Деякі вислови, речення, діалоги ті самі, що в “Історії України-Руси” [2, 145-155].

Можливо, М.Грушевський планував другу п'єсу, а може, він насправді й не хотів писати про 1654 рік, бо ж 1648 р., у жовтні, московський Земський Собор ухвалив “Соборное уложение” про введення кріпацтва аж до 1841 р. Безперечно, Хмельницький мусив знати про це – і як же він міг свідомо віддати Україну на таке знуцання? На цей факт звертає увагу А.Шпиталь у статті “Творення міфу Переяславської ради 1654 р. в українській літературі ХХ ст.” [11, 22].

Може, М.Грушевський зумисне хотів зосередити увагу на часі, коли надії були привабливішими, а не на вчинок, що довів до століть знуцань над правами українців. Може, це був спосіб показати гетьмана успішним в інших починах. Сергій Плохій підсумовує, що М.Грушевський трактував Хмельницького як талановитого адміністратора та організатора, як успішного дипломата, але слабкого політика [13, 303].

М.Грушевський дав певну картину зміни в самім гетьмані, його характері: як він виріс від особистих мотивацій (помста за сина, маєток) до державних. Автор показує, як Хмельницький нехтує особистими користями (дарунки від короля роздає військові), який він демократичний: слухає голос старшини, козаків, черні і йде за ними; але, коли козаки били послів і брали їх у полон, він не дуже протестував, поведився радше прагматично, а не принципово.

Ще одна деталь могла мати деякий вплив на історика – певна невизначеність гетьмана, що, мабуть, була близька самому М.Грушевському. Учений пише у своїй *Історії* про 1654 р., де йшлося про “протекторат” Москви, що Хмельницький, можливо, “дивився на сі перспективи, як то часом буває – з такого становища, на яким зачинав свої переговори з Москвою про її зверхність, пять літ тому, не досить здаючи собі справу з тих змін, що принесли ці пять літ” [3, 760]. Отже, виправдовує гетьмана? Далі висловлює таку дивну думку: “Весь хід історії Східньої Європи міг би взяти инший і кращий напрямом, коли б Україна ввійшла в політичну унію з Москвою в початках своєї боротьби з Польщею, іще повна сил, повна людности не зневіреної в своїх провідниках і в піднятій ними ділі, здатної бути *опозицією* Москви, обстояти себе в сій позиції і не дати себе зіпхнути на становище провінції” (760).

Це, мабуть, було основною мотивацією для М.Грушевського, який через назву цієї п'єси (“Хмельницький у Переяславі”) немов хотів відвернути увагу від фатальної дати 1654 р. і привернути її до лютого 1649 р., показуючи гетьмана на сильнішій позиції та даючи йому певне виправдання. Але таким способом деміфізації (що й продовжували інші драматурги) він залишив мало що з містифікації тієї події, нейтралізуючи постать гетьмана і його надзвичайність.

П'єса “Переяслав” [10] (1929) Г.Хоткевича друкована за радянських часів, тож автор у попередніх томах (“Берестечко”) звертав увагу на класовий поділ (пани проти козаків) та приниження православних. Унія названа “клятою” (97). На польського короля козаки дивляться відокремлено від його народу: “Ми підіймаємося не проти короля, а проти поляків гордых, що потоптали наш права і вольности...” (97). Хоча у творі є й певне висміювання москалів та їхнього патріарха, його притягують до відповідальності за рішення йти проти Польщі.

Г.Хоткевич відкритіше й відважніше від інших драматургів описав виступи народу проти Москви. Він згадав, як у Суботові ще 1653 р. старшина виступала проти підданства Москві й не хотіла “в московське ярмо лізти” (362), а росіян вважали

“темними людьми”. У ніч перед угодою Хмельницький немов божеволіє від того, що він “продаватиме Україну” (370), і просить ударити його шаблею, “щоб я почув біль” і щоб кров “отверезила мене” (370). Крім виразнішого сумніву гетьмана, також ясніше описана українська церковна влада: від митрополита приходять посол і висловлюється проти угоди з Москвою, бо церква втратить свободу й незалежність (тому краще навіть до короля піти). Сам гетьман нерішучий, кидається від одного рішення до другого, і тому він не може стерпіти виразної позиції своїх близьких. Полковник Богун відважується йому сказати правду у вічі, що гетьман раб, який завжди шукає союзника, хоча виправдується, що це тільки тимчасово. Г.Хоткевич виразніше подає ставлення народу до угоди з Москвою, що мало хто з полковників підтримував об’єднання з Росією. Богун проклинає тих, хто підтримав угоду: “Проклинаю вас прокльоном землі й води!.. Проклинаю вас сльозами всіх будучих поколінь! Проклинаю вас прокльоном усіх, тих, хто стогнатиме, згадуючи сьогоднішній день [...] Ви вбили свободу й щастя України!..” (390).

Слова московського представника Бутурліна дають присмак майбутнього: “Вот таперічя ти Багдашка, значіт, царской халоп”. На що Хмельницький реагує плачем. Автор завершує картину символічно: за сценою – “бамкають передзвін на похорон” (391).

Після угоди 1654 р. показано знуцання москалів над людськими правами українців (майно відбирали, голови рубали, жінок забирали, малолітніх хлопців поривали). Хмельницький пізно усвідомлює, що він довів до того, що Москва насміхається над Україною, і перед смертю просить пробачення (438).

О.Корнійчук отримав сталінську премію (1941 р.) за твір “Богдан Хмельницький” [6] (1939), бо презентував Україну, Хмельницького і його крок 1654 р. відповідно до радянської ідеології. Класовий елемент тут займає виразне місце, коли козаки підозрюють гетьмана в його приязні до шляхти, розраховують навіть на допомогу польських хлопів. Боротьба спрощена до релігійних проблем (гетьман наголошує московським послам, що вони однієї віри і одних предків діти) з виразною опозицією до уніатів. Усе чорно-біле, немає антимосковських виступів.

У творі росіяни говорять російською мовою, а поляки українською. Різні деталі віддзеркалюють час написання п’єси: після правописних змін 1933 р. автор уже оминає кличний відмінок.

“Богдан” [5] (2000) Володимира Клименка має підназву “неісторична хроніка” з поясненням, що “всі події, описані в п’єсі, можливо, ніколи не відбувалися”. Це означення звільняє автора від необхідності достовірно висвітлювати історичні факти, допомагає передавати сучасне сприйняття події 1654 р. і самого Хмельницького. Водночас рік написання свідчить про відсутність зовнішнього ідеологічного тиску.

В.Клименко звертає увагу на вічні основи вільної країни: “Вільнішої на цій землі немає”; “Або ти служиш істині / І возвеличуєш її / Або хизуєшся / Перед усім чесним народом” (12). І саме гетьманові автор адресує слова “Бо ти /.../ зняв із уст бажання волі” (12). Богдан тільки механічно, без осмислення повторює, що “народ мій буде вільним”.

У “мить після присяги” 1654 р. гетьман хоче вийти поза релігійні окреслення і псевдовиправдання і стверджує, що “православний нічим не кращий ляха” (20), розуміє/підозрює, що помилився, бо хотів “щоб мій народ на волі жив” (21). Його внутрішній голос переконує, що “ціна тієї волі є неволя” (21). Цар віроломний, отже, тому, мовляв, гетьман також мав право обдурити царя, виправдовує Хмельницького В.Клименко.

Остаточо Хмельницький розуміє, що він “зрадив свій народ” (23), і навіть сам себе називає Юдою. Пізніше кобзар це підсумує: “Ради волі / Продав долю / Присяг на неволю”(27). Та неволя виявилася страшною, кривавою помстою (32).

<sup>2</sup> О.Ясь далі переповідає слова М.Костомарова про те, що київські церковні представники на москалів дивилися як “на нарід брутальний, і навіть щодо тотожності своєї віри з московською у них виникало непорозуміння та сумніви, їм навіть спадало на думку, що звелять перехресуватися”.

Наскільки насправді втручалася православна влада в рішення гетьмана? Олексій Ясь звертає увагу, що, згідно із твердженням М.Костомарова, “київське духовенство ще протягом кількох десятків років залишалося під зверхністю Константинопільської патріархії” [12, 536-537]<sup>2</sup>. Та “в історичній думці початку XIX ст. Українсько-московська угода мала переважно релігійне вмотивування щодо причини об’єднання православних єдиновірців” (528). Більшість драм виокремлювали саме цей релігійний аспект.

М.Грушевський в “Історії України-Руси” завважує, що Хмельницький у договорах 1649 року “цілком поминув справу віри, на котрій весь час їхала московська політика, з другого – що [...] він висунув сакраментальну формулу “непорушимости вільностей українських” [3, 757]. Мабуть, тому, що історик бачив ті інші складники, у своїй п’єсі він не хотів висвітлювати пізніший (1654 р.) неуспішний період.

Увагу учасників подій до віри в п’єсах можна подати спрощеним рівнянням: Бог = віра = правда. Це був вузький спільний знаменник для відчуття ідентичності громади того часу. Хто був іншої віри – був “іншим”; тому у всіх п’єсах навіть уніатів трактують ворожо, бо вони в іншій категорії.

М.Грушевський як історик хотів зосередити увагу на мотивах дій гетьмана (на “українських вільностях”). На титульній сторінці видання О.Корнійчука п’єса навіть має ілюстрацію (О.Даньченка), де зображено Хмельницького, який стоїть із грамотою в руках, а побіч нього православний церковний чиновник (мабуть, митрополит або патріярх з 5-ма пасками); отже, навіть радянський цензор уважав релігію потрібним і корисним аргументом для вищої цілі – наголошення на пропагованому “возз’єднанні” народів.

Драми Г.Хоткевича й О.Корнійчука написані за часів СРСР, однак Г.Хоткевич писав ще за вільніших років, коли Буковина була під Австро-Угорщиною, де відносно менше було політичного тиску й можна було відкритіше писати про Москву, але релігійний складник для нього був таки більш виразним. В.Клименко вже оперує сучасними категоріями і звертає увагу не тільки на людські права всіх національностей, а й на класичний занепад героя.

П’єси по-різному висвітлюють чи то відповідальність, чи то вину за подію 1654 року, що змінила долю України аж до сьогодні. Твори або виправдовують крок Хмельницького, шукаючи чогось глибшого у його діях і мотиваціях, або поширюють відповідальність на церковні чинники та їхній тогочасний вплив.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Горбовець В.* Переяславський вибір Богдана Хмельницького 1654 року. Переяславська Рада 1654 року // Історіографія та дослідження. – К., 2003. – 752 с.
2. *Грушевський М.* Історія України-Руси. – Нью-Йорк, 1956 (1-е вид. 1927). – Т. VIII, 3. – 314 с.
3. *Грушевський М.* Історія України-Руси. – Нью-Йорк, 1957. – Т. IX, 1. – 870 с.
4. *Грушевський М.* Хмельницький в Переяславі: Оповідання, начерки, замітки, історичні образи. – Харків, 1925. – С. 390-486.
5. *Клименко В.* Богдан. – К., 2000 (КАІМ. Машинопис). – 34 с.
6. *Корнійчук О.* Богдан Хмельницький. – К., 1953. – 100 с.
7. *Милость Божія // Хрестоматія давньої української літератури (до кінця XVIII ст.) / Упор. О.І.Білецький.* – 3 вид. – К., 1967. – С. 410-426.
8. *Федькович Ю.* Драматичні твори / На основі автографів зредагував Др. О.Колесса. – Львів, НТШ. – 1938. – С. 380-486.
9. *Федькович Ю.* Писання: Перше повне і критичне видання. – Т. 4, НТШ. – 1918. – III-XXIX. – С. 267-490.
10. *Хоткевич Г.* Переяслав. Богдан Хмельницький. Тетралогія. – Харків, 1929. – Т. 3. – С. 305-438.
11. *Штиталь А.* Творення міфу Переяславської ради 1654 р. в українській літературі XX ст. // *Слово і Час.* – 2004. – № 5. – С. 18-23.
12. *Ясь О.* Образи Переяслава в українській історіографії академічної доби. Переяславська рада. (Історіографія та дослідження). – К., 2003. – С. 524-604.
13. *Plokby S.* Unmaking Imperial Russia. Mykhailo Hrushevsky and the Writing of Ukrainian History. – Toronto, 2003. – 304 p.

*м. ЛоренсВіл, США*



26–27 жовтня 2007 р. на базі Кіровоградського державного педагогічного університету імені В.Винниченка відбулася всеукраїнська науково-практична конференція, присвячена 125-й річниці заснування славетного театру корифеїв, перший виступ якого відбувся 27 жовтня 1872 року у приміщенні нинішнього Кіровоградського обласного музично-драматичного театру ім. М.Л.Кропивницького. Знаменно, що на сцені театру в ці дні проходили вистави театрів з різних міст України в рамках фестивалю “Вересневі самоцвіти”, і тому театральне свято стало невід’ємним компонентом програми конференції.

У роботі конференції взяли участь відомі літературознавці й театрознавці з Харкова, Черкас, Києва, Одеси, Кривого Рогу, Рівного, Ізмаїла, Кіровограда. На пленарному засіданні з доповідями виступили В.Марко, Кіровоград (“Проблема проступку і кари в українській драматургії: перегук часів. На матеріалі п’єс І.Тобілевича (І.Карпенка-Карого) “Сава Чалий”, В.Винниченка “Гріх”, М.Куліша “Патетична соната”), В.Поліщук, Черкаси (“Михайло Старицький і Марко Кропивницький: до історії взаємин”), А.Новиков, Харків (“Драматургія Марка Кропивницького: від традиційної драми до нової європейської естетичної системи”). Ці доповіді означили вектори подальшого обговорення під час засідання круглого столу. Домінантним аспектом дискусії стала проблема рецепції драматургічної спадщини корифеїв у контексті “нової драми” порубіжної доби. З різних позицій висловили свої спостереження й міркування на цю тему Г.Клочек, Л.Зубак (Кіровоград), А.Козлов, С.Ковлік (Кривий Ріг), Н.Малютіна (Одеса), Р.Тхорук (Рівне), В.Школа (Київ). Психологічні аспекти та питання поетики, критичного осмислення спадщини драматургів розглядалися в доповідях С.Михиди (Кіровоград), Л.Реви (Ізмаїл), О.Тарана (Кіровоград), О.Бєляєвої (Одеса) та ін. Проблему традицій театру корифеїв та новаторства сучасної української драми всебічно осмислив у своєму виступі голова гільдії драматургів України Національного центру театрального мистецтва ім. Леся Курбаса Я.Верещак. У рамках конференції відбулася презентація останньої книжки Л.Куценка “Стежками хутора “Надія”; учасники конференції відвідали музей-заповідник І.Карпенка-Карого “Хутір “Надія”.

**Наталія Малютіна**

## **ЯВИЩЕ ЖАНРОВОЇ ІНТЕРАКТИВНОСТІ У ДРАМАТУРГІЇ І.КАРПЕНКА-КАРОГО**

Явище жанрової неоднорідності та інтерактивності різних жанрових начал у драматургії І.Карпенка-Карого виявляє складні механізми поступу драматурга до “нової драми” (соціально-психологічної драми, ліричної драми, драми ідей, драми свідомості, драми вражень). Жанрове начало мелодрами по-різному виявляє себе у трагедії “Сава Чалий” та драмі “Гандзя”, синтезуючись із трагедійним пафосом та комедійними ситуаціями, а також авторською тенденційністю й елементами художньої умовності.

Ключові слова: феномен жанрової неоднорідності, інтерактивність, нова драма, жанрове начало мелодрами, трагедія, комедійні ситуації.

*Natalya Maluyutina. The phenomenon of genre interactivity in the plays by I.Karpenko-Karyo*

The phenomenon of genre heterogeneity and the interactivity of different genre principles in I.Karpenko-Karyo's plays mark the utmost complexity of the writer's transition to the “new drama” (i.e. to the social-psychological drama, the drama of ideas and the drama of impressions). Thus the genre elements of melodrama in his tragedy “Sava Chaly” and in his drama “Gandzya” are combined with tragic pathos and comic situations as well as with the author's tendentiousness and some stage conventionalities.

Key words: genre heterogeneity, interactivity, “new drama”, genre heterogeneity of melodrama, tragedy, comic situations.

Явище жанрової інтерактивності у драматургії порубіжжя дослідники, зокрема С.Гончарова-Грабовська, розглядають не лише як процес жанрового синтезу, дифузії, мутації, а й жанрової бінарності, що веде до утворення “змішаних” жанрів трагікомедії, драмокомедії [4, 71]. Власне, це вважається одним із чинників перехідності, показових для культури зламу століть. Жанрова бінарність

спостерігалася на рубежі XVIII—XIX ст. у драматургії В.Альф'єрі, який не випадково назвав свою п'єсу “Авель” “трамелогедією”. Таке злиття елементів мелодрами і трагедії (чи історичної драми) з відчутним впливом сентименталізму відтворюється в новій якості й у 1920—1930-х роках XIX ст. (скажімо, у специфіці жанрової артикуляції ознак мелодрами у французькій романтичній драмі), а також на межі XIX — XX ст., починаючи з театру корифеїв.

Жанрово-стильова неоднорідність п'єс І.Карпенка-Карого привертала увагу критиків і літературознавців. Найґрунтовніше цей феномен аналізується в багатоаспектній монографічній статті Я.Мамонтова “Драматургія І.Тобілевича”, що була надрукована в шостому томі харківського видання 1931 року творів І.Тобілевича за редакцією Я.Мамонтова. Враховуючи рівень жанрової культури й театральні традиції доби, Я.Мамонтов спостерігає суперечність “двох душ”, властиву драматургії І.Карпенка-Карого, у кореляції романтично-побутової та реалістично-побутової театральних систем, а також у домінуванні мелодрами, до якої зараховує “з оговорками сім п'єс романтично-побутового циклу”, і комедії (“вісім п'єс реалістично-побутового циклу”) [7, 184].

Наголошуючи на розбіжності авторського визначення “драма” і власного — “мелодрама”, критик доводить наявність значного компонента мелодраматичного начала у всіх п'єсах І.Тобілевича, навіть у трагедії “Сава Чалий” та в інших неромантичних драмах. Осмислення романтично-побутового театру пов'язується у сприйнятті Я.Мамонтова з пануванням яскравої мелодрами, традиціями музично-етнографічного забарвлення. Ось чому, відходячи від світоглядно-естетичних характеристик романтизму, він називає трагедію “Сава Чалий” реалістичною з “правдивим виявленням характерів та щоденних побутових явищ” [7, 171]. Щоправда, далі він звертає увагу на поєднання в цій п'єсі ознак романтики та реалізму, маючи на увазі романтичну екзальтованість характерів і театральну піднесеність дії [7, 178].

Я.Мамонтов зауважує, що І.Тобілевич “завжди намагався поглибити мелодраматичний жанр і за рахунок суто романтичних ситуацій запроваджував побутові, психологічні та соціальні мотиви...” [7, 186]. Так, у п'єсі “Наймичка” “соціальний злочин (насильство над наймичкою) повертається в злочин... мелодраматичний (розпуста з рідною дочкою)” [7, 188]. У п'єсі “Безталанна” банальний мелодраматичний трикутник ускладнюється тим, вважає критик, що всім персонажам (за винятком Варки) драматург надає “психологічно-реалістичного характеру”. Ці зауваження суголосні міркуванням Л.Болобана, який майже одночасно у статті “Технічні прийоми драматургії Карпенка-Карого” (1928) здійснив аналіз архітекτονіки цієї п'єси. Виразну психологізацію драматичної колізії спостерігає цей критик у третій дії, насиченій психологічною грою Варки і Гната, у прийомах підготовки розв'язки, структурі діалогів, завдяки яким лише в шостій яві з третьої дії автор статті нараховує “до двадцяти переходів, змін психологічних станів”, витриманість “наскрізної дії”. Це дало підстави вважати п'єси “Наймичка” і “Безталанна” “первісними початками психологічної драми на Україні” [1, 111]. Хоча водночас розглядається й “арсенал театральних прийомів мелодрами”, зокрема мелодраматичний характер монологів героїв і сентименталізм реакцій у напружених ситуаціях.

Заглиблюючись у будову драм І.Карпенка-Карого, Я.Мамонтов у вже згаданій статті розрізняє екзогенний та ендогенний, індуктивний та дедуктивний типи драматичної композиції, які, на його думку, повторюються й варіюються: “Подібно до того, як нечітко виступають у нього [Карпенка-Карого. — *Н.М.*] типові ознаки жанру (комедію не завжди можна відрізнити од драми, а драму від мелодрами), так само невиразні й екзогенний та ендогенний, індуктивний та дедуктивний типи драматичної композиції” [7, 205].

Так, у “Безталанній” критик спостерігає екзогенний тип композиції, оскільки “Гнатові “ігра” є лише реакцією на “контр-ігру” Варчину та оточення” [7, 206]. Виразний ендогенний тип будови зауважує Я.Мамонтов у трагедії “Сава Чалий”, бо в ній головний герой активний з першої дії “як готовий ватажок”. До того ж у

цій п'єсі Я.Мамонтов виявляє індуктивний спосіб розгортання дії: “цебто од фактури до думки, од побуту і образів до сентенцій” [7, 207]. Це пояснюється, мабуть, як і в п'єсах “Наймичка”, “Безталанна”, структуруванням дії навколо центрального персонажа. Водночас у статті слушно віддається належне суто драматичній будові сюжету, особистій інтризі, динамічному розгортанню конфліктів. Міцною драматичною композицією реалістично-побутова трагедія “Сава Чалий” нагадує, на думку критика, п'єси романтично-побутового циклу (“Гандзя”, “Бондарівна”). Серед реалістично-побутових п'єс І.Тобілевича динамічною композицією вирізняються “Бурлака” та “Мартин Боруля”. Міцній композиції дії відповідає у трагедії “Сава Чалий”, за логікою аналізу критика, діалектика образу центрального персонажа, що становить “діалектику провідної думки автора”. Отже, з одного боку, відстежується ритм розгортання динамічної фабули, що притаманно трагедії, романтичній драмі, мелодрамі; з другого боку, простежується діалектика змін у переконаннях головного героя, що властиво передусім шекспірівській драмі, архітектоніка якої будується на виразних змінах стану героїв, а також комедії, трагікомедії.

Власне, спостереження Я.Мамонтова ґрунтуються на методиці дослідження типів драматургічної композиції Г.Фрейтага, який проаналізував два способи будови драми: перший, властивий німецьким драматургам і В.Шекспіру, виявляє динаміку характерів, другий, т. зв. “романський”, характеризується зображенням героїв завдяки хитро сплентеній інтризі. На матеріалі німецької драматургії і творчості Шекспіра Г.Фрейтаг доводить, що художнє відтворення історичних особистостей (героїв) відповідає аналізу характерів, які виводяться з внутрішньої необхідності дії, але з розвитком драматичної дії виникає підкорення образу ідеї, унаслідок чого виявляється несхожість між головними героями та їх прототипами.

Г.Фрейтаг зауважує, що в історичній п'єсі часто залишається нездоланна суперечність між драматичною будовою характерів і драматичною дією [див.: 3, 59]. Типу драматичної будови відповідає й архітектоніка дії: висхідна лінія зростає до кульмінаційного пункту, який за принципом контрасту переходить у трагічний момент, що зберігає єдність дії. Вчинки героя відбиваються на його долі, з цього починається пониження дії, що веде до катастрофи й розв'язки. Загальний тип архітектоніки драми мотивує й деякі зміни в будові сцен: кожен із п'яти актів набуває характеру замкненої дії, сцени складаються з драматичних моментів, ансамблеві сцени готують або завершують дію, вводиться ефект подвійної дії. Якщо в перших двох діях герой підкорював собі світ, то після кульмінації, що відбувається у третій дії, зовнішнє оточення впливає на героя, четвертий акт містить поворот дії, п'ятий — катастрофу. Розвиваючи спостереження Г.Фрейтага, О.Вальцель наголошує на асиметричній “відкритій” будові п'єс В.Шекспіра на противагу тектонічному стилю драм Гете, Шіллера, Геббеля з їх симетричною “закритою” формою” [див.: 2].

Ці попередні зауваження допоможуть розглянути жанрову природу п'єси І.Карпенка-Карого “Сава Чалий”, за авторським визначенням — трагедії, не лише з погляду її змісту, а й форми.

П'єса “Сава Чалий” складається з п'яти дій. Перша, що розпочинається масовою народною сценою й увиразнює гіперболізоване прагнення народної помсти й бажання слави Сави Чалого, містить десять яв. Своєрідною кульмінацією можна вважати зізнання Чалого: “О, коли б я мав тепер сто рук і в кожній зміг тримати десять шабель, щоб заплатити гордині і покарати її пиху, то і тоді б, здається, ще не вдовольнився. Ну, брате, або дома не бути, або слави добути!” [11, 166]. Це зізнання окреслює сферу трагедійної ситуації. У другій дії, яка складається з восьми яв, дія за принципом перехресного чергування переноситься в палац Потоцького, протиставлені постаті шляхтичів Жезницького і Шмигельського. Подібно до історичних драм Шекспіра, з метою контрастивного зіставлення у структуру дії вводиться комедійна інтермедія з пані Качинською, яка увиразнює сприйняття Потоцьким непересічної особистості Сави Чалого. Дія в цьому акті не просувається вперед, створюється враження певної ретардації, яка дозволяє зрозуміти відмінність

позицій героїв, неоднозначність характеру Шмигельського тощо. Третя дія п'єси розбивається на три картини. Перша містить вісім яв, друга — одну кульмінаційну яву — діалог Чалого зі Шмигельським, у третій картині — п'ять яв. Зауважимо, що подібне розбивання дії на окремі фрагментарні епізоди-картини спостерігаємо в романтичній драмі В.Гюго. Так, найподібніша до мелодрами драма В.Гюго “Анжело, тиран Падуанський” складається з трьох дій-днів, третя дія розпадається на три формально не пов'язані між собою картини, об'єднані за монтажним принципом. Низку ніби вихоплених із життя епізодів розкривають характери і звичаї середовища (відтворюються процеси драматичного розкриття сутності різних персонажів), саме стикування картин утворює рух драматичного напруження.

Загалом, як зазначив ще Ю.Іваненко, історичні мелодрами І.Карпенка-Карого (“Бондарівна”, “Гандзя”) “сповнені прийомами романтичного театру Гюго”, “дійові особи розподілені за основними амплуа мелодрами,.. використано характерні засоби мелодрами: “тут і плутанина, інтрига, змови, викрадення, підкупи...” [6, 277]. Критик також убачає близькість трагедії “Сава Чалий” до історичних мелодрам завдяки загостреній дії, засобам пригодницької драми та музичності мови [див.: 6, 27].

Перша картина третьої дії драми “Сава Чалий” складається з восьми яв (тобто за обсягом це повноцінна дія). У перших чотирьох явах, що побудовані як масові сцени в середовищі запорожців, акцентовано повагу козаків до Сави і з'ясовуються подробиці повернення Зосі додому. Драматичне напруження викликає звістка про лист із Січі наприкінці четвертої яви. Але сцена читання й коментування листа в шостій, сьомій, восьмій явах переривається діалогом Сави зі Шмигельським, який підносить чесноти Сави, і вони братаються. Шмигельський запевняє Саву в тому, що його кохає панна Зося, і це налаштовує Чалого на повну довіру. Ця ява, хоч і абсолютно статична, допомагає зрозуміти мотиви подальших вчинків Сави. Слід погодитися з твердженням Ю.Кміта про те, що ми не знаємо мотиви зради Сави [7, 19]. Вочевидь, відсутність однозначної мотивації рішень героя також викликана концепцією драматичної дії І.Карпенка-Карого, спробою врівноважити характеристики дійових осіб і розвиток інтриги, що суттєво впливає на жанрову природу п'єси.

У шостій яві за принципом антитези протиставлено позиції Сави і Гната, і це створює умови непримиренного конфлікту прагнень героїв.

*“Чалий. Брате! Ти тільки мстити хочеш, а я прогнать всі кривди хочу з України, щоб не було потім причини нам кров братерську знову й знову проливать!”* [11, 202].

Наступні дві яви за принципом градації подають зростання обурення Гната, а також реакцію запорожців на лист, що призводить до вибуху протесту й вимоги козаків обрати Гната Голого отаманом. Отож наприкінці першої картини спостерігаємо поживалення драматичної дії, яка поки що розвивається по висхідній лінії.

Друга картина складається з однієї яви, в якій відбувається кульмінація “внутрішньої” дії: унаслідок переконань Шмигельського Чалий пристає на умови Потоцького, хоча до останнього сумнівається у шляхетності свого вчинку. Ці вагання передаються кульмінаційним монологом Чалого, кожна репліка якого складається з риторичних окличних речень.

*“Чалий. ...Що ж мені тепер робить?.. Чи й мені сидіть на човні, щоб разом з другими втопитись, а чи боротись з хвилею і власними руками достати берега другого?.. Боротись! Боротись!.. Коли стерно із рук моїх однято і другому до рук оддано і бачу я, що човен поведуть на миминучу гибель, — я кидаю свій човен і виплину на другий берег сам! Так, так! На берег, на другий берег! І там ми будем рятувати: віру, народ і край від нової руїни! Давай сюди Потоцького умови! Я... іду! (Бере листа). Там кохання, там слава мене жде!..”* [11, 222].

Цей монолог не так увиразнює процес визрівання рішення Чалого, як передає його реакцію на обрання частиною запорожців Гната Голого своїм отаманом. Суперечливість натури Сави дається взнаки в його одночасному прагненні порятунку України, а поряд з тим кохання і слави. Остання обіцянка спокутувати гріх кров'ю



витримана у традиціях романтичної драми (можна провести аналогії з монологами Карла Моора з драми Ф.Шіллера “Розбійники”).

Третя картина, що складається з п'яти яв, розгортається в палаці Потоцького. Згідно з традиціями шекспірівської драми набуває розвитку інтермедія між паном Яворським і пані Качинською, яка нагадує комедійні ситуації “Приборкання норавливої” В.Шекспіра. Діалог між паном Яворським і Жезніцьким влітає у драматичну канву побічну лінію сподівань Жезніцького на шлюб із панною Зоєю. П'ята ява містить вирішальний поворот у зовнішній дії: Сава Чалий пристає на умови Потоцького й бере шлюб із Зоєю. Ця ява загалом витримана в мелодраматичних вимогах: увиразнено романсове протистояння суперників Жезніцького й Чалого, а також їх реакції на рішення Зосі. Спостерігається наростання дії, яка посилюється психологічним збудженням Сави Чалого. Драматург прагне зберегти єдність дії в передачі руху свідомості героя. У п'ятій дії, що складається з п'ятнадцяти яв, чергуються короткі яви на кілька реплік, в яких розкривається нагнітання тривоги, муки сумління в душі Сави Чалого, і розлогі монологи героя. Уся дев'ята ява – це монолог Сави, що передає суперечливі передчуття й міркування героя, до того ж звинувачення себе в діях на користь шляхті змінюються переконанням у тому, що “треба припинити дику волю гайдамацьку, поки не захопив цей рух увесь народ!..” [11, 286]. Непевність психологічного стану героя дається взнаки у видіннях (передчуттях смерті). Зокрема, йому ввижається образ Шмигельського. Суперечливість душевних рухів Сави, однак, не створює властивої трагедії драматичного напруження, зумовленого єдністю трансцендентного й раціонального у виявах волі героя. Відсутня мотивація динаміки станів героя, що характеризує шекспірівські драми.

У розв'язці артикулюється раціональна мотивація покари, що її як романтичний месник здійснює Гнат Голий з козаками. Водночас у присуді Гната увиразнено мотивацію романтичної драми (трагедії) з її колізією обов'язку й почуттів: “присягу ту зламав ти, брате, тепер вона тебе вбиває!” [11, 294]. Каяття Чалого “Я смерть прийняв за рідний край... Я кров'ю змив свою вину...” (4, 294) не викликає у глядача відчуття трагічної помилки, провини, катарсису, оскільки виникає суперечність між трагедійною ситуацією та негероїчним характером Сави. На підтвердження того можемо навести деякі спостереження театральної критики, яка відізналася на постановку п'єси режисером Ф.Лопатинським у театрі “Березіль” 1927 року. Сам Ф.Лопатинський наголошував, що п'єса задумана трагедією й поставлена в умовно-реалістичному плані без підміни його “неореалізмом” (мається на увазі, очевидно, натуралізм) [8, 15]. У рецензії на постановку Ж.Гудрон звертає увагу на психологічну мотивацію зради героя й зауважує, що в постановці “Березоля” Сава розвінчується, адже мотивом зради стає вражене честолюбство. Це досягається заглибленою індивідуалізацією характеру Сави [5, 4].

Аналізуючи жанрову природу п'єси І.Карпенка-Карого “Сава Чалий”, ми, безумовно, спираємось на сталу літературознавчу традицію, згідно з якою дослідники, починаючи з оцінок І.Франка, кваліфікували цей твір як соціально-історичну трагедію. Ґрунтовними є спостереження Л.Дем'янівської та Л.Мороз. Основними аргументами, що доводять трагедійну природу п'єси, Л.Мороз вважає трагедійність внутрішнього конфлікту Сави Чалого, тип цього персонажа й характер стилізації фольклорної колізії, що асоціюється з міфогенністю подій у трагедії. Посилаючись на відому працю О.Борщаговського, дослідниця наголошує на тому, що, коли в п'єсі М.Костомарова “Сава Чалий” герой стає жертвою честолюбства, власної пихи, то у драмі І.Карпенка-Карого конфлікт набуває характеру морального імперативу між внутрішньою свободою та зовнішньою необхідністю: “Основою трагізму образу Чалого є нерозв'язана внутрішня суперечність між його суб'єктивним бажанням зробити добро для свого народу та об'єктивною неспроможністю цього поривання...” [8, 171].

Така історико-соціальна детермінація “моральної загибелі” героя переконує Л.Мороз у правомірності означення жанрової природи п'єси як “соціально-історичної трагедії”. Далі, спираючись на висновок Г.-В.-Ф.Гегеля про роль

трагічного характеру та колізій, яким він підвладний, дослідниця слушно зауважує: “Не завжди наявність того й другого є підставою для визначення жанру твору, часом вона служить лише для констатації трагедійного пафосу” [8, 174]. Запропоновані нами уточнення та інші ракурси бачення передусім стосуються аспектів кореляції змістового плану драми та її структури. Можливо, тут виявляється певний дисонанс.

Випадковість трагічної помилки Сави Чалого виявляється не лише на рівні пафосу висловлювань, а й у структурі дії. Відсутня, на наш погляд, і основна ознака структури романтичної трагедії: слово трагедійного героя, за міркуваннями Ф.Шіллера, має створювати метафізичну мотивацію вчинків. Ідеться передусім про пошук свободи як внутрішній імператив героя. Як уже зазначалося, мотивація вчинків героя несподівана, виявляє суперечливість його натури, що аж ніяк не відповідає цілісності трагедійного борця за волю романтичної трагедії.

Вочевидь варто, як це робить польська дослідниця романтичної трагедії М.Півінська, виокремити філософське уявлення про іманентність трагізму, що екзистенційно переживає в собі романтичний герой. Це насичує передусім пафос драматичного висловлювання, і жанрові, зокрема структурно-естетичні, ознаки трагедії, які зберігають відповідність канону аристотелівської трагедії (наслідування подій із життя богів або героїв, зв'язок із міфом, перипетію, в основі якої зміна щастя нещастя героя, пізнання героєм фатальної провини й жертвопринесення, переваги подієвості (фабули) над зображенням характерів, катарсис як реакція глядачів).

У розвитку драматичної дії п'єси І.Карпенка-Карого “Сава Чалий” помітні мелодраматичні сюжетні лінії інтриг шляхтича Шмигельського та розпізнавання в собі зрадника Савою Чалим. У розв'язці Сава Чалий намагається підтвердити право на оборону лицарської честі, хоча у сприйнятті народу (Гната Голого) ця героїчність руйнується (тому й відмовлено Саві у праві на поєдинок честі). Гнат Голий наголошує на тому, що вбиває Саву побратимська присяга (“Присягу ту зламав ти, брате, тепер вона тебе вбиває!”). Каяття Чалого (“Простіть... Я смерть прийняв за рідний край... Я кров'ю змив свою вину...”) не формує у глядача (читача) катарсичного переживання. Покарання це позбавлене будь-якого трансцендентного характеру й духовного триумфу трагедійного героя.

Натомість у розвитку дії простежуються жанрові ознаки мелодрами: зв'язок із казкою — побратимство Сави і Гната, клішованість дії, причинно-наслідкова лінійність подій, випадковість помилки героя, конфлікт набуває характеру зіткнення почуттів, особистих переживань героя з обставинами.

Зберігається принцип контрасту: в останній репліці Сава Чалий розкається у власній помилці. Так герой через обставини змушений діяти проти своєї совісті, що й складає основну тему мелодрами: порушення звичних зв'язків у людських стосунках і житті.

Авторський намір створити трагедію відчутний передусім у стилізації міфогенної природи образу Сави (“*Шмигельський*. Це міф, ясновельможний пане. Певно, кожний ватажок навмисне Чалим себе зве”) зустрів опір самого драматичного слова, яке втрачає ознаки сасгити: слово не набуває тої буттєвої теургійної сили, як у драматичних поемах Лесі Українки, що і створює метафізичну перспективу трагедії. Отож видається, що цей архітвір нашої літератури виявляє жанрову інтерактивність ознак романтично-реалістичної драми (трагедії) і мелодрами.

Визрівання трагедійної концепції у драматургії І.Карпенка-Карого свідчило про пошуки глибинних зв'язків між психологічно роздвоєними характерами та культурно-історичними змінами в соціумі й моралі, що у глядацькій (і ще більше читацькій) уяві викликало ознаки соціально-психологічної драми або драми ідей, а також драми свідомості (вражень), яка містила узагальнюючі авторські аналогії, схожі до символізації або ж алегоризації візії. Хоча, безумовно, цілісність драматичної дії в п'єсах “Бондарівна”, “Лиха іскра поле спалить і сама щезне”, “Гандзя” забезпечувалася ефектними мелодраматичними сценами й тим прогнозованим враженням, яке вони справляли на публіку. Як свідчать листи І.Тобілевича, він

покладав надію на яскраві повороти інтриги, фабульні кліше, сценічність епізодів. Можна простежити певний зв'язок між трагедією “Сава Чалий” і написаною через три роки “драмою з часів руйни” “Гандзя”. Об'єднує ці дві п'єси, за спостереженнями Ю.Іваненка, історична тематика, романтика січового товариства, мелодраматичні прийоми викрадення, помсти, трагічні фінали [6, 26, 27]. В обох п'єсах відчутно намір драматурга виявити наслідки історико-культурної зміни соціуму, що відбуваються на руйнуванні особистості. Цей концептуальний зв'язок автор намагався втілити у видовищній формі мелодрами. Варто прислухатися до міркувань з цього приводу Я.Мамонтова, що проаналізував задум та реалізацію драми “Гандзя”: “В сюжетній основі цієї п'єси теж тема кохання, але І.Тобілевич, як було зазначено раніш, намагався за зовнішніми подіями п'єси та реальними персонажами її подати національно-історичну концепцію і персоніфікацію певних ідей (персональні рахунки гетьманські та пристрасті довели Україну до загибелі). Не вдався цей замір нашому драматургові, бо не було в нього потрібних для цього мистецьких засобів (символічного звучання реального персонажу), але самий замір – дуже характерний для нього” [7, 189]. Згадуючи зміну авторських жанрових підзаголовків до “Гандзі” (“повість з часів руйни”, “драматична хроніка”, урешті-решт, “драма”), Я.Мамонтов пояснює рух драматичної концепції певним опором І.Карпенка-Карого “театральній романтиці”, вульгаризованому мелодраматизму. Типово мелодраматичний сюжет виборювання призначеної гетьманом Дорошенком у подарунок турецькому султанові красуні Гандзі її коханим козаком Зіньком, гетьманом Ханенком, польським полковником Пиво-Запольським і доведення її до самогубства змусив драматурга наскільки можливо ухилитись від нього, посилити моменти соціального характеру й “навіть піднятися до символічного звучання центрального персонажа – Гандзя мусила персоніфікувати Україну” [7, 180]. Віддаючи належне позиції Я.Мамонтова, слід наголосити, що у драматичній реалізації сюжету “Гандзя” лишилася мелодрамою, в якій міцна фабула зумовлює характер драматичної дії помітніше, ніж авторська ідея, а трансформація характеру героїні Гандзі пов'язується з мотивами соціальними та національними. Конфлікт пристрастей, що лежить в основі драматичної дії, набуває у другій та третій діях контекстуального узагальнення, що виявляє його зумовленість культурно-історичними чинниками руйнування України. У другій дії, яка відбувається в уманському замку гетьмана Ханенка, розкриваються типи світовідчуття гетьмана Ханенка, коменданта Білоцерковської кріпості Лобеля, старого кошового отамана Пелеха і шляхтича Пиво-Запольського. У ситуації відмови Ханенка віддати шляхтичу Гандзю виявляється перевага пристрасті й особистого розрахунку Пиво-Запольського, відданість інтересам лицарської честі та козацької присяги Лобеля й Пелеха та балансування на межі цих позицій Ханенка. У третій дії, що відбувається за три місяці в Білоцерківському замку, розкривається підступна інтрига з викраденням Гандзі шляхтичем Запольським, який унаслідок підробки листа від імені гетьмана Ханенка зумів повернути її собі. Викриття цієї інтриги гетьманом Ханенком відбувається в контексті художніх узагальнень соціально-історичної зруйнованості України. Метафорична візія “порожнього млина”, що в уяві гетьмана “гнався за ним”, створює суцільну картину спустошення краю, яке зумовило зміни у свідомості людей, що віддають перевагу особистісним інтересам, вадам негероїчного сімейного життя. Репліки обуреного Ханенка передають його нехтування кодексом лицарської моралі. Це виявляється й у намірі Ханенка силою повернути Гандзю.

*“Ханенко (раптом піднімається, і до всіх шалено). Коли у мене хитрощами Гандзю одняли, то й я маю право силою одняти мою Гандзю у харциза!”* [12, 89].

Четверта і п'ята дії розгортаються в палаці Пиво-Запольського в Димері. Увесь попередній розвиток дії створює мотивацію переродження Гандзі під впливом пристрасті до Пива й егоцентричного бажання стати шляхетною пані. Зміни в поведінці героїні зумовлені руйнацією того поетичного світу, в якому вона була частиною національного життя й не протиставляла себе всьому світу. Подібний розвиток драматичної дії спостерігається й у шекспірівських драмах. Зокрема, М.Вороний зауважив: “Шекспір в осередку драматичної колізії ставить домінуючу

пристрасть, жагучий порив, що виникає з певного комплексу індивідуальних властивостей, себто характеру, вдачі людини” [3, 327]. У драмі І.Карпенка-Карого внутрішні суперечності характеру Гандзі розкриваються на тлі соціально-культурних узагальнень, не випадково в діалогах Лобеля з дружиною Жозефіною постає візія історичної пам’яті; драматизм переродження Гандзі увиразнює розрив між минулим і теперішнім. У п’ятій дії героїня заперечує свою колишню сутність, цілісність поетичної натури, відмовляючись від власного імені.

“Гандзя. Болеслав!.. Хіба я Гандзя?.. Я не хочу, щоб ти мене так кликав! Була десь там, колись-колись там – Гандзя. Тепер Гандзі нема. Перед тобою – ясновельможна пані Галина Пиво-Запольська! Чуєш?” [12, 117].

До свого імені й до занедбаної поетичної натури Гандзя повертається в момент самогубства зі словами “Болеслав! Болеслав! Гандзя твоя летить до тебе” (викидається у вікно) [12, 117].

Драматизм психологічної зміни героїні посилюється внаслідок композиційної аналогії першої і п’ятої дії п’єси. У першій дії євреї Янкель і Ривка видають себе за козака та його жінку, до того ж намагаються водночас і зберегти власну сутність, і переконати відвідувачів шинку в органічності маски, чим викликають довіру відвідувачів до себе. Цей комедійний прийом і подальша сцена викриття перевдягнутої Гандзі створюють ситуації відмови героїв від своєї позиції та самих себе. Кульмінацією “внутрішнього протистояння” поетичності й честюльності у свідомості Гандзі, яка зривається своєї сутності й імені, можна вважати її відповідь брату, який понад усе прагне врятувати її й повернути до колишнього життя.

“Гандзя (підбігає до вікна)... Знай: пані Запольська уб’є Гандзю, щоб не досталася нікому, а вернеться мій пан – уб’є тебе, щоб не знущався наді мною!..” [12, 138].

Отже, комедійні прийоми, артикульовані в мелодраматичному дійстві, створюють драматургічні ходи, що передають внутрішнє роздвоєння героїні, властиве драмі свідомості, “новій драмі”, що дається взнаки в комедіях “Суєта” та “Житейське море”. Розгортання драматичної колізії в комедії “Житейське море” постає як драматичне накладання кількох візій. Так, у ракурсі бачення Хвилі Маруся захоплена ілюзією поетичності буття, викликаною любов’ю до Івана, але насправді вона натура прозаїчна й переживає трагедію розвінчання ілюзій, чим мотивується роздвоєність її свідомості. Можна уявно перекинути місток від драми “Гандзя” до останніх комедій І.Карпенка-Карого, в яких усе помітніше розпізнавалися ознаки “нової драми”. Як зазначив М.Рудницький, “є в “Суєті” та в “Житейському морі” моменти, коли нам здається, що автор, забувши про тему, захопився власним почуванням і розмірив його на настрої осіб, як це вмів дискретно зробити Тургенєв у “Місяці на селі”. Тоді маємо вражіння, немовби на українській сцені появилось на хвилину щось нове – люди, що не говорять про життя суспільно-політичною термінологією. У таких моментах Карпенко-Карий натякає на новий рід драми, сподіваної, а не здійсненої” [10, 163].

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Болобан Л. Технічні прийоми драматургії Карпенка-Карого (Аналіз п’єси “Безталанна”) // *Молодняк*. – 1928. – № 6 (18).
2. Вальцель О. Архитектоника драм Шекспира // *Проблеми літературної форми*: Сб. статей О.Вальцеля, Р.Дибелиуса, К.Фослера, А.Шнитцера. – Ленінград, 1928. – С. 57-84.
3. Вороний М. Театральне мистецтво і український театр // *Поезії*. Переклади. Критика. Публіцистика. – К., 1996.
4. Гончарова-Грабовская С. Жанровая бинарность в русской драматургии конца XX в. // *Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики*: Материалы междунар. науч. конф. 3–5 октября 2000 г.: В 2 ч. – Гродно, 2001. – Ч. 1.
5. Гудрон Ж. “Сава Чалий” в театрі “Березіль”. Постановка Ф.Лопатинського // *Нове мистецтво*. – 1927. – № 6.
6. Іваненко Ю. Жанри драматургії Тобілевича // *Театр*. – 1937. – № 7.
7. Кміт Ю. Карпенко-Карий (Іван Тобілевич) // *ЛНВ*. – 1900. – № 7.
8. Лопатинський Ф. “Сава Чалий” (До постановки в Держтеатрі “Березіль” режисером Ф.Лопатинським) // *Нове мистецтво*. – 1927. – № 5.
9. Мамонтов Я. Драматургія І.Тобілевича // *Тобілевич І. Твори*: У 6 т. – Харків, 1931. – Т. 6.

10. Мороз А. Деякі особливості трагедії в українській драматургії другої половини XIX ст. (фольклорна традиція і жанр) // *Розвиток жанрів в українській літературі XIX – початку XX ст.* – К., 1986.
11. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. – Львів, 1936.
12. Тобилевич (Карпенко-Карвий) И. Драмы и комедии: В 5 т. – Одесса, 1903. – Т. 4.
13. Тобилевич (Карпенко-Карвий) И. Драмы и комедии: В 5 т. – Полтава, 1905.
14. Фрейтаг Г. Техника драмы // *Артист.* – 1894. – № 44 (Кн. 12).

м. Одеса

## Наші презентації



**Нямцу Анатолий. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования): Монография.** – Черновцы: Рута, 2007. – 520 с.

Завдання цього дослідження багато в чому присвячене пошуку відповіді на те, чому відомі сюжети популярні, потім популярність декого падає, а на зміну їм приходять нові твори. Чи не обмежується поетична творчість певними формулами, стійкими мотивами, які переходять від одного покоління до іншого, нові образи, які ми зустрінемо в епічній старовині і далі, на рівні міфа. Кожна нова поетична епоха працює над образами, здавна відомими, обертаючись в їх колі та творячи лише нові комбінації старих і наповнюючи їх тим новим розумінням життя, яке й становить її прогрес порівняно

з минулим. Пошук відповіді на ці питання вимагає обширного матеріалу з багатьох національних літератур різних культурно-історичних епох та переосмислення його в синхронному й діахронному планах, а також науково-етичної відповідальності за методи дослідження матеріалу й теоретичні висновки.

Поставлені в цій праці проблеми актуальні як у теоретичному, так і в історико-літературному аспектах, а тому вони вимагають подальшого розвитку й уточнення. Тут аналізуються найбільш значущі теоретичні рівні цього феномена, осмислюються конкретні форми рецепції класичних зразків сьогодні. Проблема літературного функціонування традиційного сюжетно-образного матеріалу різних генетичних груп стає однією з пріоритетних у складному комплексі питань, які порушує сучасне порівняльне літературознавство, та передбачає системний підхід до вивчення проблеми з використанням різних методик і методологій.

Роздумуючи над проблемами функціонування традиційного сюжетно-образного матеріалу у світовій літературі, автор враховує найбільш значущі досягнення сучасного літературознавства і прагне привернути увагу читача до висновків, яких дійшли його попередники. У монографії аналізуються найвагоміші теоретичні рівні цього явища, розглядаються закономірності переосмислення традиційних сюжетів та образів міфологічного, легендарного, літературного чи біблійного походження у світовій літературі, трансформація їх онтологічних, аксіологічних і поведінкових домінант.

Очевидно, ці проблеми мають фундаментальний характер, і пошуки відповіді на них вимагають залучення великого фактичного матеріалу з багатьох національних літератур різних культурно-історичних епох, його осмислення в синхронному та діахронному планах. Вони актуальні і в теоретичному, і в історико-літературному аспектах, а тому вони вимагають подальшого вивчення й уточнення.

С.С.

Яна Лук'яненко (Тимошук)

## “АНТИМЕМУАРИ” VERSUS “АВТОФІКШН” (РОЗДУМИ ПРО “АНТИМЕМУАРИ” АНДРЕ МАЛЬРО НА ТЛІ СУЧАСНИХ ЛІТЕРАТУРНИХ ТЕНДЕНЦІЙ)

У статті розглядається твір А.Мальро “Антимемуари” у зв'язку з жанром “автофікшн” та з огляду на згадку прізвища Мальро як “відомого міфомана” в романі сучасного культового французького письменника Ф.Бегбедера “Романтичний егоїст”, що служить імітацією форми автофікшн. Показано, що хоча формально “Антимемуари” Мальро можна зарахувати до цього жанру, проте ідейний фокус твору спрямований не на вигадування себе та постмодерністську гру з текстом заради гри, що властиво більшості зразків сучасного жанру автофікшн. Поетика “Антимемуарів” навпаки спрямована на подолання егоцентричного характеру мемуарної літератури сповідального типу та антропоцентричного характеру європейської літератури як такої і є засобом порушити питання про долю західної культури взагалі.

Ключові слова: автофікшн, егоцентричність та антропоцентричність європейської літератури і культури.

*Yana Lukyanyenko (Tymoschuk). Antimémoires versus “autofiction” (André Malraux’s Antimémoires in the context of some actual literary trends)*

This article is centred on the problematic relation of *Antimémoires* by André Malraux to the autofiction genre. To substantiate his position, the author of the article alludes to the modern French writer F.Begbeder’s mentioning Malraux as a “prominent mythmaker” in his novel “Romantic egotist”, which in its turn is an imitation of autofiction. It is shown that although Malraux’s *Antimémoires* can be formally interpreted as autofiction, this work is neither focused upon the invention of the narrator’s own self, nor it is an example of a postmodern-like play with texts for its own sake, which is characteristic of the most of today’s autofiction. The poetics of *Antimémoires* is conceived as a counterpoint to the egocentrism of confessional memoirs as well as to the anthropocentrism of the European literature. Therefore it is used as a means of questioning the fate of the European culture in general.

Key words: autofiction, egocentrism and anthropocentrism of the European literature and culture.

У романі відомого чи навіть культового, послуговуючись популярним нині визначенням, сучасного французького письменника Фредерика Бегбедера “Романтичний егоїст”, написаному у формі щоденника також культового сучасного письменника Оскара Дюфрена, що виступає alter ego самого автора, зустрічається згадка про Андре Мальро: “Оскільки термін “автофікшн” присвоїли собі вельми посередні нарциси, доведеться задля дюфренівської маячні та в пам’ять про Мальро (відомого міфомана, автора “Антимемуарів”) увести термін “антищоденник”. Це криве дзеркало, яким я воджу вздовж свого пупа” [1, 196].

Інтерес до творчості Андре Мальро (1901–1976), ще за життя визнаного класиком, не згасає донині. Дослідники вдаються до спроб прочитати його тексти під кутом зору сучасних теоретико-літературних концепцій. Як приклад можна назвати дисертацію Аннетт Шнабель “Інтертекстуальність у “Дзеркалі лімба” Андре Мальро”, яку авторка захистила в Сорбонні 2004 року. Але йдеться не тільки про те, що твори Мальро й далі привертають увагу істориків літератури. Така їхня робота. Мальро як особистість, як письменник, як значуща постать в історично-культурному просторі Франції ХХ століття<sup>1</sup> залишається цікавим для дослідників, орієнтованих на сучасність. У його постаті криється інтрига, що інколи провокує навіть на викриття, збуджує бажання розвінчати бездоганного героя, яким він був

<sup>1</sup> Андре Мальро посідає вагомe місце в історії Франції ХХ століття загалом і французької культури зокрема. Він обіймав посаду міністра інформації після другої світової війни, а пізніше, з 1968 року – міністра культури в уряді Шарля де Голля.

для багатьох. Приклад такої викривальної, або ж “тверезої”, як її характеризують у рецензіях, дослідницької стратегії – нещодавня “нова” біографія Мальро під назвою “Андре Мальро, життя”, що належить Олів’є Тодду і складається з 700 сторінок (Р.: Ed. Gallimard, 2001).

Несподіваним стало звернення до життя і творів Мальро провідного сучасного філософа та соціолога Жана-Франсуа Ліотара, автора однієї з найвизначніших філософських версій постмодернізму. Його книжка на 364 с. “Підписано Мальро: біографія” (Р.: Grasset, 1996) аж ніяк не випадкова. Ліотар розглядає життя і творчість Мальро як певний єдиний текст чи, радше, як текстуальну поведінку, тобто реалізує постмодерністський (чи постструктуралістський) за своїми методологічними засадами підхід до актуального в контексті “ситуації постмодерну” феномена.

Однак згадка про Мальро в романі Фредерика Бегбедера, мабуть, найнесподіваніша й наводить на певні роздуми та висновки.

Щоб пояснити симптоматичність цього факту, насамперед варто схарактеризувати контекст, в якому з’являється ім’я автора “Долі людської”. Оскар Дюфрен, герой роману Бегбедера, як уже зазначалося, – культовий письменник. Визначення “культовий”, яке часто вживають нині стосовно відомих кінорежисерів, письменників, художників та інших людей мистецтва, передбачає, що постать, про яку йдеться, постійно перебуває в центрі уваги. У світі, який створюється засобами масової інформації та рекламою (що її так убивчо змалював у романі “99 франків” Фредерик Бегбедер), це означає, що ім’я митця перетворюється на своєрідний “бренд”, стає засобом привабливання публіки, забезпечує медійний резонанс культурному заходу, в якому він бере участь. Здобувши популярність своїми книжками, ставши людиною, яку пізнають на вулицях, Оскар Дюфрен перетворився на бажану персону на всіх “подіях” культурного життя у Франції та за її межами. В умовах глобалізації культурного життя це означає, що він отримав довічне запрошення на глобальну вечірку всесвітнього бомонду. Щоденник, що його веде Оскар Дюфрен, від самого початку призначається для публікації. Більше того, автор друкує його в популярному літературному часописі водночас із написанням. Тобто можна сказати, веде егоцентричний репортаж із глобального культурного “дійства”.

Згадка про автора “Антимемуарів” у такому контексті свідчить, що ім’я Мальро (і, до речі, саме в поєднанні з “Антимемуарами”) входить у, сказати б, актуальний тезаурус сучасної літературної комунікації. І це, власне, природно, зважаючи на статус класика. Ще прикметніше, що Оскар Дюфрен посилається на “Антимемуари” задля того, щоб за аналогією визначити жанр свого тексту як “антищоденник”. Отже, Андре Мальро з його вдалим визначенням свого найвідомішого післявоєнного твору лишається впливовим фактором сучасної літературної свідомості, ба навіть *жанрового мислення* сучасного французького письменника.

Далі Бегбедер-Дюфрен доволі несхвально називає Мальро “відомим міфоманом”. До речі, така характеристика, певно, зумовлена вже згаданою працею О.Тодда. Як зазначає рецензент цієї книжки Джон Стеррок, з погляду автора, Мальро можна вважати непересічною постаттю саме тому, що йому вдавалося протягом років підтримувати в багатьох розумних людей винятково високу думку щодо своїх талантів, хоча ця думка мала небагато спільного з дійсністю. Отже, дослідження Тодда певною мірою показує для сучасної рецепції образу Мальро.

Але повернімося до паралелі, яку проводить між своїм твором та “Антимемуарами” Бегбедер-Дюфрен. Враховуючи те, що, на думку письменника, його нотатки належать до класу літератури “автофікшн”, а також подану ним характеристику Мальро як “міфомана” та чимало інших автокоментарів з цього приводу, момент художнього викривлення дійсності він актуалізує префіксом “анти”, приписуючи цю властивість і “Антимемуарам”. “Багато читачів хочуть знати, чи я не прибріхую, а якщо так, то в якому місці, о котрій годині, де і з ким. Вони не розуміють, що, хай навіть я веду щоденник від першої особи, це

ще не привід казати правду. Це не “правда крізь неправду” Арагона, а неправдива правда автора щоденника. Колись протиставляли інтимний щоденник роману. Перший вважався зриванням усіляких масок, другий – вигадкою. Оскільки відтоді навіть роман став автобіографічним, я вирішив створити романізований щоденник”, – зазначає Бегбедер-Дюфрен щодо правдивості своїх свідчень. Продовжуючи переосмислювати звичні відносини між життям і мистецтвом та розмивати кордони між документальною правдою й художньою вигадкою, герой твору стверджує: “Моє життя – це роман, заснований на реальних фактах”. Спробуймо пояснити сюжетне підґрунтя цих декларацій.

Річ у тім, що щоденник-хроніка, тобто щоденник, який публікується одночасно з його написанням, служить не просто віддзеркаленням нескінченного свята культурної еліти, до якої певною мірою причетний автор. Такий жанр провокує, вимагає від письменника продовжувати обрану лінію поведінки, фіксувати враження, вигадувати і грати роль, яку він згодом описуватиме в щоденнику. Текст і реальність, відображена ним, взаємодоповнюють одне одного, переплітаються, і вже неможливо визначити, що тут первинне, а що вторинне. Створюється звична постмодерна ситуація симулятивної реальності.

Ця двоїстість особи автора – ініціатива самого автора, тобто Фредерика Бегбедера: “Хто я? Декотрі стверджують, що мене звать Оскар Дюфрен; інші вважають, що моє справжнє ім’я – Фредерик Бегбедер. Інколи я сам не знаю, що й думати. Просто я гадаю, що Фредерик Бегбедер не проти того, щоб стати Оскаром Дюфреном, але ж кишку тонку має. Оскар Дюфрен – це і є він сам, тільки гірший; інакше навіщо було його вигадувати?” Оприявлення прізвища Бегбедера, тобто акт зняття ним ненадовго маски, не єдиний момент, що розмиває межу між реальним автором і вигаданим, між позатекстовою дійсністю та художньою реальністю. Щоденник умовного Оскара Дюфрена вщент заповнений реальними прізвищами письменників, літературних критиків, режисерів, акторів, політиків та інших VIP-персон, з якими він зустрічається, підтримує контакти, спілкується. Згадаймо, наприклад, його короткі телефонні розмови з Мішелем Уельбеком, який, імовірно, справді спілкувався з Ф.Бегбедером.

Отже, автор цілком свідомо уникає розмежування між художньою та емпіричною реальністю, не допускаючи навіть можливості самого запитання про відмінність між ними. У цьому й полягає сенс префікса “анти”, запозиченого Бегбедером-Дюфреном в Андре Мальро. І все ж, на мою думку, такі відмінності існують, до того ж достатньо суттєві й важливі.

Нагадаю, що “Антимемуари” – назва першої частини мемуарного циклу Андре Мальро “Дзеркало лімба”, що водночас служить і вельми своєрідним жанровим визначенням усього циклу. Тому, очевидно, визначення “антимемуари” нерідко вживається як характеристика певного літературного типу письма або інакше – певної текстуальної стратегії.

Проте опозиція значень у термінологічній парі “мемуари – антимемуари” суттєво інша, ніж у розглянутому протиставленні “щоденник – антищоденник”. Якщо Бегбедер-Дюфрен має на увазі протилежність значень “документальна правда – художня вигадка”, то зміст опозиції, запропонованої Мальро, хоча й важко пояснити одним термінологічним протиставленням, можна спробувати окреслити за допомогою таких ситуативно антонімічних пар, як “автобіографія – історія”, “особисте – загальнокультурне/загальнолюдське”, “психологічність – фактичність”, “сповідь – свідчення” тощо. Утім, усі ці пояснення неминуче неточні. Мабуть, правильніше було б просто додати до всіх слів, що стоять першими в цих парах, той самий префікс “анти”, але це знову потребувало б подальших пояснень. Звернімося за тлумаченням до самого автора: “У ХХ столітті мемуари бувають двох типів. З одного боку, це свідчення про події, що відбулися: інколи, як у “Воєнних мемуарах” де Голля чи в “Семи стовпах мудрості”, – розповідь про здійснення видатного задуму”. З другого боку, це спостереження щодо самого себе, замислені як дослідження людини, і останній яскравий представник цього жанру – Андре Жид” [5, 12].



Стосовно Мальро про другий варіант говорити не випадає з простої (хоча й дивною для сучасної людини) причини: “Сам собі я майже нецікавий” [5, 8]. Що ж цікавить письменника? Зазвичай дослідники стверджують, що основним об’єктом уваги Мальро в його книжці виступає Історія. І сам автор “Антимемуарів” дає привід так вважати, нерідко подаючи це слово з великої літери, про що писали багато дослідників. Скажімо, Л.Зоніна, яка вперше у вітчизняному літературознавстві зробила спробу проаналізувати згаданий твір, зазначає: “Оскільки людська діяльність стає цікавою для оповідача тільки в тому разі, якщо вона піднялась “до рівня історії”, якщо право вилитися в слово має тільки “життя, що стало долею”, тобто “залишило шрам на тілі землі”, традиційний реалістичний автопортрет чи портрет “просто людини” втрачає сенс... Пам’ять Мальро претендує на те, щоб бути пам’яттю людства, не згадуючи про себе — своє індивідуальне буття, а заперечуючи себе...” [3, 139].

Проте сам Мальро формулює свою мету дещо інакше: “Людина, про яку йтиметься в цій книжці, — це істота, що прислухається до питань, які ставить смерть перед всесвітом” [5, 16]. У такому разі Історія виступає не як кінцевий об’єкт пізнання, а як засіб, що до нього веде. І велика літера тут не так засвідчує повагу до історії, як служить способом міфологізації. Історія як міфологічна категорія дає змогу розгледіти щось поза нею: “Я називаю цю книжку “Антимемуарами”, тому що вона відповідає на те питання, яке Мемуари не ставлять, і не відповідає на питання, які вони порушують; а ще тому, що там поряд із трагічним нерідко присутнє щось невідпорне й водночас таке, що вислизає...” [5, 21]. “Щось, що вислизає” — це не визначення явища, це вказівний жест на невиразне, що не піддається визначенню. Згадка про риторичність стилістики, ораторський пафос, піфійну манеру Мальро, його “невиправну пристрасть до порівнянь”, які завдають клопоту читачам, присутня у працях усіх, хто про нього пише. Але ж Мальро вміє бути дуже конкретним, сказати б, концептуальним, щоб запідозрити його в намаганні прикрити відсутність думки. У даному разі автор, з одного боку, дуже чітко визначає речі, що, як він стверджує, не виступають у ролі основних мотивів його письма, а з другого, переходячи до позитивного твердження, вдається до поетичного, щоб не сказати туманного, образу: “Я вірю, що завжди пишу для людей, які прочитають мене пізніше. Не тому, що я покладаю особливі сподівання на цю книжку, і не тому, що я проїнятий темою смерті чи темою Історії як відкритої розуму книги людських долі, — ні, просто мене не полишає гостре відчуття, що всіх нас, немов хмари на небі, кудись невідворотно несе вітер подій” [5, 15].

Ця вражаюча розмитість, безперечно, — свідчення навмисного уникання бодай якоїсь (хай навіть попередньої) концептуалізації, тобто *апофатичний* засіб.

“Смерть” та “сенс всесвіту”, про які вже згадувалося, — це поняття, що виходять за межі людської історії чи принаймні вказують за її межі. Інакше кажучи, *Мальро намагається подолати не тільки егоцентричний характер мемуарної літератури сповідального типу, а й антропоцентричний характер європейської літератури взагалі.*

На мою думку, момент апофатичності визначальний у назві “Антимемуари”. Префікс “анти” не актуалізує протиставлення між документальною правдивістю, властивою мемуарному жанру, та умовним характером літератури, що базується на вигадці. Унікаючи позитивного визначення жанру (і, як ми пересвідчилися, предмета свого запитання), Мальро шукає виходу в інший вимір по той бік цієї пари протилежностей.

Проте такий вихід неможливий у культурі, що спирається саме на концептуалізацію, більш-менш чітке розмежування сфер знання, спеціалізацію і, у кінцевому підсумку, розподіл праці. Тож текст, який намагається уникнути певної ніші, вийти за межі неминуче неточної концептуалізації, має бути зарахований до художньої літератури і знаходить тут свій притулок.

Під “художньою літературою” мається на увазі насамперед її провідний жанр — роман. У сучасному літературознавстві утвердився саме такий підхід до тексту

спогадів Мальро. Скажімо, Л. Андрєєв, як уже зазначалося, називає “Дзеркало лімба” “романом”, щоправда, він бере це визначення в лапки, а отже, вважає його певною мірою метафоричним, таким, що не претендує на чітку термінологічність. Значну увагу питанню жанру “Антимемуарів” приділяє Аннетт Шнабель у дослідженні “Інтертекстуальність у “Дзеркалі лімба” (Антимемуари І) Андре Мальро”. Авторка розглядає твір Мальро в зіставленні з автобіографією та романом, стверджуючи, що він перебуває на межі двох жанрів [4, 112]. Основний методологічний засіб, яким послуговується дослідниця, — це інтертекстуальність; ідеться передовсім про внутрішню інтертекстуальність творчості Мальро, зв’язки між його різними творами, тобто автотекстуальність. Різні розділи “Антимемуарів”, розташовані за принципом, значно віддаленим від хронологічної послідовності, на думку А. Шнабель, відтворюють логіку творчості автора, відсилають до його романів. Тобто спогади Андре Мальро виростають не так із його життя, як із його художньої творчості.

Повертаючись до вже згадуваних антонімічних пар, слід зазначити, що, врешті-решт, текст Мальро залишається формально автобіографічним. Він відповідає основним формально-змістовим характеристикам автобіографічного жанру, які наводить відомий теоретик Ф. Лежен: номінальний збіг функцій автора, оповідача й героя, прозова форма, ретроспективність оповіді, за винятком хронологічної послідовності викладу.

Мальро, безперечно, не просто свідок, а саме герой, учасник багатьох подій, які він описує, будь то чи воєнні пригоди, чи його поїздка з дипломатичною місією до колоній Французької республіки, чи розмови з де Голлем, Джавахарлалом Неру, Мао Цзедуном... Формально Мальро завжди перебуває в центрі подій. Не вдається йому й зовсім уникнути психологізму, адже переживання під час полону або першої танкової атаки, яка ледве не закінчилася смертю екіпажу, описані вельми яскраво.

Утім, на різних рівнях тексту — в оповіді (в описах подій, почуттів, думок, асоціацій, діалогів) та в композиції твору в цілому — різними засобами реалізується момент *безособовості*. Автор виступає не як виразник усіх думок, вражень, подій, свідком чи учасником яких він був, а радше, як посередник між ними й текстом, медіумом, завдяки якому вони потрапляють у текст, оприявнюються перед читачем. Звісно, можна спостерегти певну логіку розміщення епізодів або навіть логіки<sup>2</sup>, вибудувати певну глибинну ієрархію чи декілька ієрархій. Проте всі ці спроби залишаться лише більш-менш імовірними тлумаченнями. Незаперечно, на нашу думку, одне — основний спосіб зв’язку між усіма різноманітними (за хронологією, місцем, характером подій, ступенем особистої причетності до них автора) епізодами чи, радше, свідченнями — це їх зведення в одному тексті, *тут-наявність перед читачем*. (Ще раз наголошу, що це не означає заперечення певних часткових логік, осмисленого впорядкування тексту). Можна сказати, що цей текст відтворює передовсім хаос самого буття. Але не в постмодерністському значенні гри (нерідко безвідповідальної), а у значенні *безособового погляду на Всесвіт*. Отже, усе, що автор описує, змісти життя вириваються з емпіричного контексту й підносяться на рівень, який перевершує будь-яку властиву людині прагматику.

Основний композиційний принцип тексту (це стосується всіх його рівнів) автор сформулював так: “Я хотів би написати таку книжку мемуарів, яку мали б написати буддисти, але так ніколи й не написали: десяток розділів, в яких я завжди був би чужим персонажем попереднього розділу... Усвідомлення нашої єдності — чи не усвідомлення це просто нашого тіла?” Це висловлено як побажання й певною

<sup>2</sup> Наприклад, перекладач “Антимемуарів” російською мовою та автор післямови до їх видання Бистров В.Ю. висловлює думку, що п’ять частин “Антимемуарів” відтворюють схему “Феноменології духа”, та проводить інші паралелі з гегелівським твором (Бистров В. “Свідок істинний і правдивий...” // Мальро А. Антимемуари. — СПб., 2005. — С. 618). Ми не наводимо аргументацію цієї тези, оскільки не маємо наміру з нею дискутувати. Лише зазначимо, що така інтерпретація, хоч і доволі екстравагантна, проте можлива.

мірою лишається побажанням, принаймні Мальро ніде не оцінює ступінь його здійснення. Проте важливий сам вектор. За словами письменника, смерть стоїть у центрі його роздумів. Мабуть, Мальро як ніхто інший із письменників ХХ століття зосереджений на смерті як проблемі західної культури. “Антимемуари” – втілене розуміння того, що західна культура не має світоглядних ресурсів для розв’язання цієї проблеми й потребує допомоги ззовні.

Л.Зоніна, порівнюючи твір Мальро з мемуарами Сімони де Бовуар, надає перевагу останній та дорікає авторів “Антимемуарів” саме за відсутність “людяності”, “живого тепла”, за гординю, нехтування всім “трепетно-безпосереднім” заради бажання вийти на рівень історії. На мою ж думку, ці дорікання несправедливі. Милування “трепетно-безпосереднім”, приписування вищої цінності своєму внутрішньому життю, чіпляння за психологію, зрештою, за свою “особистість” – усі ці властивості успадкував і жанр автофікшн, що впевнено утвердився в сучасній літературі.

Автофікшн, урешті-решт, – це більш-менш корисна реалізація письменницької егоцентричності, що водночас виявляє егоцентричність західної людини. “Дорога до пекла вистелена творами автофікшн”, – цілком самокритично, проте безпорадно наголошує Бегбедер-Дюфрен.

“Антимемуари” як жанр – це, безсумнівно, “антиавтофікшн”. Текстуальна стратегія їх автора – гідна поваги спроба подолати нарцисизм людини Заходу, спроба на рівні поетики вийти за межі європейської культури, створити аналог, умовно кажучи, неєвропейської свідомості. Спроба, яку вдалося реалізувати лише частково. Проте сьогодні, коли західна цивілізація переживає кризу цінностей і все чіткіше формулюється теза про необхідність синтезу західної та східної культур [див.: 2, 16], текст Мальро здається цілком актуальним.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Бегбедер Ф.* Романтический эгоист. – М., 2006.
2. *Диалог* в глобализирующемся мире. – М., 2006.
3. *Зоніна Л.* Мемуари й антимемуари: Про книгу спогадів французького письменника Андре Мальро “Антимемуари” // *Всесвіт*. – 1973. – №4. Подібну думку висловлював і авторитетний дослідник сучасної французької літератури Леонід Андреев у передмові до єдиного видання фрагментів “Антимемуарів” поруч з іншими публіцистичними творами французького письменника: “Дзеркало лимба” – це своєрідний “роман у романі”, “роман” “я” письменника в контексті Історії, у “романі” реальної дійсності”. Проте Андреев робить акцент радше на своєрідній художній суб’єктивності й визначає основну мету твору, посилаючись на самого письменника, як “пізнання “зв’язків зі світом” (*Андреев Л.* У роковой черты, или Зеркало лимба // *Мальро А.* Зеркало лимба: Сборник. – М., 1989. – С. 18).
4. *Лежен Ф.* В защиту автобиографии: Эссе разных лет // *Иностранная литература*. – 2000. – №4; *Lejeune Ph.* L’autobiographie en France / 2 ed. – Paris, 1998. – P. 10.
5. *Мальро А.* Антимемуари. – СПб., 2005. – С. 12.



**Олена Дубініна**

### **ПРО ДИТИНУ, АЛЕ ДЛЯ ДОРΟΣЛИХ (ЗБІРКА В.СТАЙРОНА “РАНОК У СМУЗІ ПРИПЛИВУ”)**

Роботу присвячено двом останнім творам видатного американського письменника другої половини ХХ ст. В. Стайрона – “Темрява видима: досвід божевілля” та “Ранок у смузі припливу”, що вперше вводяться у вітчизняний науковий ужиток. Есе “Темрява видима” становить собою відверто ліричний та водночас аналітичний опис депресії, важкої психічної хвороби, яку пережив письменник. Збірка оповідань “Ранок у смузі припливу” – це художнє осмислення витоків цього психічного зламу, основним чинником якого виявляється відчуття втрати в тій чи тій формі. Отже, втрата стає центральним концептом та єднальним мотивом для всіх трьох оповідань збірки та визначається у площинах індивідуально-психологічного, загально-екзистенціального та національно-історичного досвіду.

Ключові слова: американський, втрата, депресія, дитина, екзистенціалізм, нарративна стратегія, Південь.

*Olena Dubinina. About the child but for the adults (A Tidewater Morning by W. Styron)*

This article deals with the last two works created by an outstanding American writer of the second half of the 20<sup>th</sup> century William Styron, viz. *Darkness Visible: A Memoir of Madness* and *A Tidewater Morning*, which are thus introduced into the Ukrainian academic discourse. Styron's essay *Darkness Visible* is a frankly lyrical and at the same time analytical description of depression, a serious mental illness experienced by the author. A collection of stories *A Tidewater Morning* is a fictional reflection on the sources of this mental breakdown, whereas the 'loss' in its different aspects is reckoned to be this breakdown's primary factor. Thus, the 'loss' can be considered the central concept and the uniting motif for all three stories of the collection. It is therefore traced back to the individual-psychological, general-existential and national-historical levels of experience.

Key words: American, child, depression, existentialism, loss, narrative strategy, the South.

Наприкінці 1985 р. Вільям Стайрон захворів на депресію – важку психічну хворобу, яка може бути навіть смертельною. На щастя, усе закінчилося добре: він одужав. Але цей життєвий досвід став надзвичайним потрясінням для письменника, і він вирішив дізнатися якомога більше про хворобу, її причини та наслідки. Підсумком наполегливої праці В.Стайрона стало есе “Темрява видима: досвід божевілля”, задум якого, утім, виник спонтанно – як емоційний відгук на самогубство Прімо Леві, італійського письменника, колишнього в'язня табору Аушвіц. У цьому есе, надрукованому 1988 р. в “Нью-Йорк Таймс” (1990 р. вийшло окремим виданням), В.Стайрон стверджував, що таких людей, як Леві, штовхають на самогубство не слабкість духу або бажання втекти від проблем чи інші причини, а хвороба, яка позбавляє їх бажання жити. “Депресія, – писав Стайрон, опираючись на *Власний досвід*, – це розлад духу, який виявляє себе у свідомості настільки таємниче болісно й незбагненно, ... що його майже неможливо описати” [3, 7]. Надзвичайно важливо, наполягав письменник, не відмежовуватися від цієї проблеми чи замовчувати її, а навпаки – ретельно вивчати й досліджувати такий психічний стан. Це дасть змогу врятувати життя багатьом людям (за статистикою, у США кожен десятий страждає на певну форму депресії [3, 35], і це не найгірший показник у світі), адже тих, кого ця хвороба здолала – немало. Серед них, на думку автора, Вінсент Ван Гог і Володимир Маяковський, Вірджинія Вулф і Альбер Камю, Джек Лондон і Ернест Хемінгвей, Сільвія Плат і Пауль Целан, і “список можна продовжувати” [3, 35].

Вивчаючи медичну літературу від Фрейда до найновітніших психіатричних розвідок, В.Стайрон з'ясував, що, крім генетичних, медикаментозних та інших чинників, виняткову роль у розвитку депресії відіграють дитячі психологічні травми. Приховані у підсвідомості, вони продукують схильність до розумового дисбалансу. Найважчим потрясінням, як зазначають фахівці, може стати смерть когось із батьків, особливо коли дитина перебуває у віці від одного до п'яти років та від десяти до чотирнадцяти. В.Стайрону виповнилося десять, коли він дізнався про невиліковну хворобу матері, і чотирнадцять, коли вона померла. Аналізуючи після депресії своє минуле, письменник раптом збагнув, що саме ця трагедія, пережита в дитинстві, стала визначальною причиною його захворювання [3, 79]. Наскільки В.Стайрон був правий у своїх висновках, свідчить аналіз його творчості: в автобіографічних романах письменника образ матері відсутній – на відміну від цілісно відтворюваного образу батька; виняток становить єдина неймовірно болісна ремінісценція Стінго, молодого оповідача “Вибору Софі”, в якій розкривається вся безодня страждання, викликаного відчуттям непоправної втрати та провини, пов'язаних із дитячими спогадами автобіографічного героя про смерть матері.

Отже, покладаючись на терапевтичний ефект мистецтва, В.Стайрон прагне художньо осмислити минуле й 1987 р. пише глибоко особистісне автобіографічне оповідання “Ранок у Смузі припливу”. “Я прагнув створити літературний твір, – скаже він в інтерв'ю, – що ... став би спробою звільнитися від страшних конфліктів у душі” [2, 26]. Хоч як це парадоксально (а може, саме це цілком зрозуміло), письменником заволодіває душевна криза, подібна до тих, якими він випробовував трагічних героїв своїх творів: і Пейтон Лофтис, і Касса Кінсолвінга, і Ната Тернера, і Софі Завістовську. Для кожного з них вихід був один – заглибитися в минуле, у власну свідомість, аби визначити джерела психічної напруги. Таку ж подорож влаштував В.Стайрон і цього разу: висловити невимовне, ще раз пережити той

важкий емоційний злам, який залишив “безмежний підсвідомий тягар горя” та “алогічне відчуття провини” у психіці підлітка, [5, 53] — така мета художньої реконструкції в оповіданні “Ранок у Смузі припливу” подій того дня, коли в муках помирала мати письменника.

Історія подається у властивій В.Стайронові наративній манері — у творі діалогічно присутні водночас дві свідомості: дорослої людини, що згадує дитинство, та дитини, точніше, тринадцятирічного підлітка Поля Вайтхоста, який і фіксує страшні події, свідком яких він був. Хлопець чує пронизливі стогони матері, що помирає, спостерігає за душевними муками батька, чує розмови інших свідків цієї трагедії, але всього цього його незріла свідомість не в змозі осягнути, зрозуміти, проаналізувати. Багато питань, зокрема стосовно того, чи був він гарним сином для неї? Чи справді любила вона його? Чи міг він їй якось допомогти в останні місяці її життя? Що ж таке життя та смерть? Чи має все це сенс? А що взагалі має сенс? — залишилися невимовленими та заблокованими у психіці підлітка, а згодом дорослої людини [5, 53]. Функція ж дорослої свідомості в тексті саме й полягає в тому, щоб висловити, вербалізувати, а отже, осмислити та подолати важкий тягар дитячого потрясіння.

Утім, майстерно написане оповідання “Ранок у Смузі припливу” так і залишилося б емоційно вражаючим, але суто особистісним нарисом, який не було обрамлене двома іншими автобіографічними спогадами — “День любові” та “Шадрах”. Утворивши у збірці, що вийшла 1993 р. під однойменною назвою “Ранок у Смузі припливу”, єдину смислову композицію, ці окремі частини, відтіняючи й доповнюючи одна одну, набули філософської ваги. “Узяті окремо (ці оповідання. — О.Д.) радують та розважають, як будь-які добре написані художні спогади; але разом вони створюють враження чогось більшого та проникливішого, стають погребальною піснею американській любові та втраті” [4], — зазначається в рецензії “Чикаго Триб’юн”. Очевидно, що сам факт доповнення оповідання “Ранок у Смузі припливу” двома іншими творами свідчить про новий етап осмислення В.Стайроном феномена депресії: індивідуальний чинник смерті когось із батьків уписується у площину загальнолюдського концепту втрати, про що він прямо скаже в есе “Темрява видима: досвід божевілья”: “Втрата у всіх її виявах — це наріжний камінь депресії у процесі хвороби і, найімовірніше, в її походженні” [3, 56].

Отже, ситуація втрати стала визначальним єднальним елементом усіх трьох оповідань збірки, кожне з яких — це спогад із дитинства автобіографічного героя Поля Вайтхоста, що презентується через подвійний фільтр свідомості наратора — дитини та дорослої людини. При цьому ремінісценції минулого розміщені не за хронологією, що, очевидно, зумовлене прагненням досягти зростання напруги як в емоційному плані рецепції, так і в аналітичному плані осмислення задуму.

У першому оповіданні збірки — “День любові” — дія відбувається 1945 року, коли Поль Вайтхост, двадцятирічний лейтенант піхотинців американських військово-морських сил, разом з іншими солдатами прямує до острова Окінава, де на них чекає сутичка з японцями. Добре треновані вояки американської армії, які, за словами героя, знають, як правильно воювати і як правильно вбивати, рвуться в бій, щоб відстояти доблесть Батьківщини. Але того дня, про який оповідається у творі, військовому підрозділу наказують повертатися додому. Солдати, обурені такою “несправедливістю” (адже їм несподівано відмовляють у честі стати героями), бурхливо обговорюють наказ. Антитезою до цієї картини стає випадковий спогад із дитинства, що виникає у свідомості Поля: він, одинадцятирічний хлопчик, читає комікси про тоді ще уявну війну Америки та Японії, і це викликало гостру дискусію між його батьками. На зроблене Полю в різкій формі зауваження матері про те, що він читає дурниці, батько роздратовано відповідає, що, на жаль, то не дурниці, що “цілий світ палає, охоплений війною — завжди палав і довіку палатиме” [4, 33]. Генератором емоційної напруги в цьому конфлікті був відчай містера Вайтхоста з приводу того, що він не лише *не може* врятувати сина від участі в одній із війн, які постійно веде країна, а й сам, працюючи інженером на верфі, де

будуються військові кораблі, *стає непрямим співучасником* кривавої політики влади. Раптово зрозумівши весь зміст згаданої розмови, двадцятирічний Поль замислюється над питанням: “Чи міг колись (батько. — *О.Д.*) уявити, що його єдиний син виросте, щоб стати вбивцею, і не тільки буде не проти вбивати, а й жадає вбивства з брутальним, еротичним збудженням?” [4, 27]. Ця хвилина стає моментом прозріння для юнака, у свідомості якого формується протест: “Що ж я тут роблю, на цій дивній, до чорта жахливій війні?” [4, 37].

Глибини змісту оповідання надає чітке датування події — 1 квітня 1945 р., коли на один день припали Великдень і День дурнів. Це виглядає й іронічно, і, з огляду на зображені у творі події, сумно, що увиразнюється ще й назвою оповідання — “День любові”. Духовна сутність Великодня — дня любові — різко контрастує з настроєм солдатів, роздратованих, що їм не вдається вбити жодного “япошки”. Як справжні дурні, вони не усвідомлюють, що насправді їм поталанило врятувати власне життя. Інший рівень символічності назви оповідання стосується самого образу Поля. Для нього цей день став днем любові у прямому розумінні, адже він, ковтаючи сльози, викликані хвилюючим спогадом, і промовляючи “мої любі ... мої любі” [4, 35], перетворюється з бравого м'язистого морського піхотинця на юнака, що сумує за домом і понад усе хоче туди повернутися. Цього дня Поль несподівано усвідомлює, що війна, про яку він здебільшого мав коміксове уявлення, насправді не зухвала пригода, а страшна кривава подія, яка нівечить людські життя. Отже, в оповіданні “День любові” зафіксовано переломний момент у житті героя, коли він втратив дитяче сприйняття світу.

Друге оповідання збірки — “Шадрах” — присвячене зустрічі десятирічного Поля з дивною людиною на ім'я Шадрах, образ якої, як скаже дорослий наратор, водночас “освітив та затьмарив його життя тоді, і цей вплив відчувався роки по тому” [4, 41]. Шадрах — це чорношкірий чоловік, який у дев'яностодев'ятирічному віці пішки пройшов від Алабами до Віргінії, аби померти на землі, де народився й де минуло його дитинство. Майже сліпий, він інтуїтивно знайшов дорогу до будинку нащадка свого колишнього господаря, містера Дебні, і попросив поховати його на території колишньої плантації. Знайомі на перший погляд обриси південних міфів насправді не мають в оповіданні смислового навантаження. Шадраха веде не любов до господаря та бажання залишатися відданим йому, а прагнення “повернути (перед смертю. — *О.Д.*) колишню душевну чистоту” [4, 73]. Зовсім іншими мотивами, а не відповідальністю за минуле чи відчуттям провини, керується й містер Дебні, який уже зовсім не нагадує своїх можновладних предків. Цього бідняка, що із сімома дітьми живе в жалюгідних умовах на Півдні США, змушує відгукнутися на прохання Шадраха лише звичайна людяність та бажання допомогти мужньому чоловікові.

Утім, ця особлива й водночас проста ситуація, що викликає благоговіння молодших Дебні та їхнього друга Поля Вайтхьоста, виявляється справжнім випробуванням для самого містера Дебні. Прагнучи виконати волю померлого на його руках Шадраха, Дебні зіштовхується з бездушною та абсурдною законодавчою системою південних штатів повоєнної доби. *Тому що Шадрах чорний*, він, за законом, *не може* бути похований без дотримання певних юридичних процедур, отож Дебні змушений не лише обійти багато інстанцій, а й сплатити величезні гроші, які йому, багатодітному біднякові, просто ніде взяти. “Смерть. Вона лякає мене”, — промовляє маленька донька Дебні біля тіла Шадраха. “Не смерті треба боятися. Страхітливе життя!” — розпачливо вигукує у відповідь містер Дебні [4, 76].

Подвійний фільтр свідомості, крізь яку сприймаються події твору, крім загальної для всіх оповідань збірки рецептивної функції, виявляє смислотворчі потужності. Два типи сприйняття історії Шадраха — дитячий та дорослий — увиразнюють прірву між двома світами — освітленим безпосередністю сприйняття світом дитинства та затьмареним умовністю, фальшю й упередженістю світом дорослих. Ставши свідком дивної життєвої ситуації, десятирічний герой В.Стайрона, подібно до селінджерівського Холдена Колфілда, несподівано зазирнув у цю прірву,

інтуїтивно відчувши відчай втрати, що назавжди закарбувався в його тоді ще юній душі.

Третє оповідання – “Ранок у Смузі припливу” – стало кульмінаційним через особливу загостреність художнього вирішення загальної для збірки проблематики. Концепт втрати, починаючи з центральної події оповідання – смерті матері тринадцятирічного Поля, лейтмотивом проходить через увесь твір. Саме цього ранку Поль втрачає роботу, протестуючи проти несправедливості роботодавця. Саме цього ранку він бачить, як батько у страшному розпачі, викликаному смертю дружини, втрачає віру в Бога, вибухаючи проти нудно-солодких і водночас фальшивих заспокоювань пресвітеріанського пастора. Саме цього ранку Поля вражають заголовки газет, що сповіщають про втрату стабільності у світі: в Європі набирає обертів гітлерівська агресія. Іншими словами, саме цього ранку Поль, подібно до трагічного Калігули А.Камю, дізнається, що “люди помирають і вони нещасливі” [1, 595].

Цей сумний ранок Поля Вайтхюста стає зорею його життя, про що символічно промовляє назва твору – “Ранок у Смузі припливу”. Усі ж три оповідання, не менш знаково об’єднані під цією ж назвою, – це твори про дитину, але написані для дорослих з метою виявити та продемонструвати витоки багатьох психологічних проблем, найгіршою з яких може стати депресія. В.Стайрон офіційно літературно-научні моменти розвитку дитини, але в них створюється атмосфера дитячого та незрозумілим світом дорослих, поступово зростає душевну незайманість. Цей процес може бути надзвичайно болісним, небезпечним, потребує окремої уваги дорослих, до чого, очевидно, і закликає збірка, якщо її прочитати в координатах дитячої літератури.

У площині “дорослого” прочитання привертає увагу екзистенціалістський вимір проблематики збірки. Знайомий за творами письменників-екзистенціалістів момент екзистенційного пробудження у виконанні В.Стайрона постає не у філософському, а в суто людському вимірі, як болісний процес втрати психічної стабільності, який не завжди легко пережити.

І, нарешті, говорячи про інтерпретаційні можливості збірки “Ранок у Смузі припливу”, не можна не спостерегти свідомо прописаного автором національного акценту в розробці теми, на чому, до речі, наголошується й у згаданій рецензії “Чикаго Триб’юн”, коли йдеться про збірку як про “прощальну пісню американській (курсив мій. – О.Д.) любові та втраті” [4]. Реалії життя США 1930–1940-х років, уведені в текст усіх оповідань, репрезентують той історичний злам, коли Америка втрачає свою невинність. Продовжуючи розпочату ще у другій половині XIX ст. одну з провідних тем американської літератури, Стайрон цілком у дусі свого часу піднімає питання про те, як ця втрата позначилася на психологічному стані американців.

І на завершення варто зазначити, що за всієї складності проблематики збірка “Ранок у Смузі припливу” зачаровує художньою довершеністю. В.Стайронові, знаному майстрові романної форми, вдалося залишитися самим собою і в короткому жанрі, створивши, як він свідомо прагнув, літературний твір, що став “зразком краси у старомодному значенні цього слова” [2, 26].

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Камю А. Калігула // Посторонний. – Харьков, 1999.
2. Kakutani M. William Styron on His Life and Work // *New York Times Book Review*. – 1982. – December, 12.
3. *Styron W. Darkness Visible: A Memoir of Madness*. – NY, 1992.
4. *Styron W. A Tidewater Morning*. – NY, 1994.
5. *West J. L. III William Styron, A Life*. – NY, 1998.

# Написане лишається

Лариса Мірошниченко

## НЕВІДОМІ АВТОГРАФИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Першодрук п'яти невідомих листів Лесі Українки, написаних у 1911–1913 роках і надісланих з Єгипту в Кутаїсі. Три листи адресовано Феоктисті Семенівні Карповій (названій матері К.В.Квітки), а два — Марії Миколаївні Собіневській (вихованці Карпових).

Документальне уточнення датування автографів. Біографічний контекст листів. Поліфонічність епістолярного письма Лесі Українки.

Ключові слова: автограф, епістолярне письмо, адресат, інтонації романтика, родинний архів.

*Larysa Miroschnyenko. Unknown autographs of Lesya Ukrayinka*

This is the first publication of five unknown letters by Lesya Ukrayinka, which were written in 1911–1913 and sent from Egypt to Kutaisi. Three letters are addressed to Feoktysta Semenivna Karpova, stepmother of K.V.Kvitka, the other two — to Mariya Mykolayivna Sobinevska, foster child of the Karpov's.

The publication is supplemented with documents that underlie the autographs' dating. The biographical context of the letters and the polyphony of Lesya Ukrayinka's epistolary style are also elucidated.

Key words: autograph, epistolary style, addressee, romantic intonation, family archives.

Вирунули з невідомості п'ять автографів Лесі Українки, написані в 1911–1913 роках. П'ять відкритих листів на поштових картках, надіслані з Єгипту в Кутаїсі, що придбані музеєм письменниці при Волинському державному університеті імені Лесі Українки з ініціативи Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України та завдяки Сергієві Гальченку.

Три листи надіслано з Гелуана в Кутаїсі Феоктисті Семенівні Карповій, названій матері Климента Квітки, яка здебільшого проживала на Кавказі з подружжям Квіток. Дві картки адресовані дівчинці-гімназистці Марії Собіневській, вихованці Карпових (вона звала Феоктисту Семенівну “тьотею”).

Своєю особливою поліфонічністю листування Лесі Українки постійно приковує увагу дослідників. Що ж несуть у собі ці мініатюрні епістолярні тексти письменниці? Одразу ствердимо, що в їхніх лаконічних фразах — її незмінна щирість і безпосередність. “Та, зрештою, ти знаєш, — висловила вона матері думку про свої листи, — що я в крайнім разі мовчу, але ніколи не пишу того, чого не думаю”<sup>1</sup>.

подаємо тексти автографів невідомих листів Лесі Українки, зберігаючи авторський правопис, а також побіжно обгрунтовуючи час написання тих кореспонденцій, що не датовані письменницею.

Листівка без дати надіслана з Гелуана до Марії Собіневської, час її написання неможливо встановити й за поштовим штемпелем. Зате чітко прочитується кутаїська адреса: “Тифлисская ул[ица], д[омъ] Хабурзанія”. За цією адресою Квітки поселилися в кінці вересня 1910 року [7; 12; 322, 324]. 27 січня 1911 року, у період великих штормів, письменниця виїхала до Єгипту й 6 лютого прибула до Гелуана. До кінця лютого не мала сили писати. Найімовірніше, картку з написом поважному адресату “Маріи Николаевнѣ Собѣневской” послала на початку березня 1911 року.

*“Дорогая Маруся! Спасибо тебѣ за твое секретарство, благодаря которому я часто получаю извѣстія о Вас. Прости, что я все не писала*

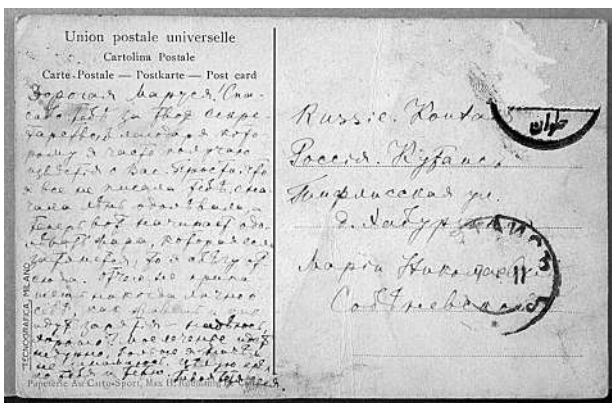
<sup>1</sup> Лист Лесі Українки до матері з Гелуана від 28 листопада 1911 року. Див.: 7, 337.



тебѣ, сначала лѣнь одолѣвала, а теперь вот начинает одолѣвать жара, которая если затянется, то я сбѣгу отсюда. Отчего не припишешь никогда лично о себѣ, как живешь и как идут занятія — надѣюсь, хорошо? Мое леченье идет не дурно, больше я ничѣм не занимаюсь. Цѣлую крѣпко тебя и тетю. Твоя тетя Леся”.

Не прочитується поштовий штампель і на відкритому листі (з неповним датуванням “27. III”) на ім’я Карпової Феоктисти Семеновни. Натомість цей лист також надісланий на адресу “домъ Хабурзанія”, тому його дату можна встановити без помилки: 27 березня 1911 року.

“27. III. Дорогая Феоктиста Семеновна! Вѣроятно, эта открытка получится на Свѣтлый Праздник, а потому — Христос Воскрес! Желаю Вам много праздников встрѣтить здоровой и благополучной.



Я хотѣла выѣхать на страстной недѣлѣ, да, кажется, придется на пасхальной, но это уж навѣрно. Из Одессы буду телеграфировать о дальнѣйших намѣреніях.

Здоровье мое недурно. Здѣсь была сильная жара, но уже прошла.

Цѣлую крѣпко Вас всѣх. Ваша Леся”.

Наступний лист-картка до Марії Собіневської (з невиразним поштовим

штампелем) також датується авторкою без зазначення року: “23 XII”. Та знову чітко прочитується нова кутаїська адреса: “Джаяновській пер[еулокъ], д[омъ] Кикодзе”. У листі до А.Кримського від 6 червня 1912 року у своїй точній адресі Леся Українка зазначила: “Джаяновській пер[еулокъ], д[омъ] Чхеидзе” [7; 12; 395]. А в Ольги Косач-Кривинюк знаходимо суттєве уточнення: “1912. 21 [ст. ст.] січня Леся з К.Квіткою переїхали до Кутаїсу [з Хоні] (Джаяновський пер[еулок], д. Чхеїдзе), де була до середини жовтня” [3, 852]. За документальними джерелами, потім у Квіток була ще тільки одна кутаїська адреса проживання: будинок Кікодзе. Саме з цього помешкання поїхала смертельно хвора Леся Українка з рідними до Сурамі. Отже, з будинку Кікодзе письменниця виїжджала втретє до Єгипту. “8 [ст. ст.] листопада 1912 року Леся пише сестрі Ользі з Гелуана (Villa Tewfik)” [3, 859]. А відкритий лист до Марусі на підставі цих даних слід датувати: 23 грудня 1912 року.

“23 XII.

С Новым Годом! Дорогая Маруся! Вѣдь уже и Крещенье будет, пока эта открытка дождет?.. Мы собираемся праздновать Рождество по старому стилю, т[ак] к[ак] большинство пансионеров из России или копты, признающие тоже старый стиль. Впрочем, как мы можем вообще “праздновать”? Вѣдь и так ничего не дѣлаем, сидим на солнцѣ и болтаем — чѣм не праздник? Здоровье мое лучше, но доктор запретил ходить, и я сижу так же, как бывало в Кутаисѣ. Поэтому и письма мои скучныя.

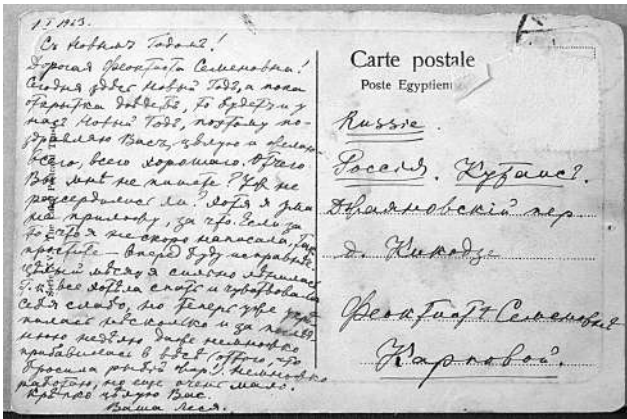
Как здоровье тети? Напиши, пожалуйста, а то она сама не пишет. Цѣлую крѣпко тебя и тетю, а Бѣлогрудю все таки поймай и поглядь.

Твоя тетя Леся<sup>2</sup>.

Наступні два відкриті листи Лесі Українки адресовані Феоктисті Семенівні Карповій. За часом їх розділяють усього 4 дні.

"1. I. 1913. Съ Новымъ Годомъ!

Дорогая Феоктиста Семеновна! Сегодня здѣсь Новый Годъ, а пока открытка дождеть, то будетъ и у насъ Новый Годъ, поэтому поздравляю Васъ, цѣлую и желаю всего, всего хорошаго. Отчего Вы мнѣ не пишете? Уж не разсердились ли? Хотя я ума не приложу, за что. Если за то, что я нескоро написала, так простите — вперед буду исправнѣе. Целый мѣсяц я сильно лѣнилась, т[ак] к[ак] все хотѣла спать и чувствовала себя слабо, но теперь уже укрѣпилась нѣсколько и за послѣднюю недѣлю даже немножко прибавилась в вѣсъ (оттого, что бросила рыбій жир!). Немножко работаю, но еще очень мало. Крѣпко цѣлую Вас. Ваша Леся<sup>2</sup>."



"5. I. 1913. Дорогая Феоктиста Семеновна!

Спасибо, что отозвались, а то я уже смущалась Вашим молчаніем. Наши "холода" уже прошли и вот я опять в одном платьѣ сижу на дворѣ. Рождественскій сезон все же дал себя знать — у меня нѣсколько дней сильно кололо в ухо и болѣла голова, так что я даже писем писать не могла, но сегодня уже почти прошло, хотя вату еще держу в ухѣ из предосторожности. Это результат сквозняков, без которых в Египтѣ нѣтъ домов.

Очень сочувствую бѣдным Ставр. Как его здоровье. Я не пишу М. Ст.<sup>2</sup> — ей пожалуй не до меня — но кланяйтесь от меня при встрѣчѣ. Кленъ напишу сегодня или завтра. Крѣпко цѣлую Вас и Марусю. Ваша Леся<sup>2</sup>."

Як бачимо, поштові картки здійснювали передусім своє комунікативне, суто житейське



<sup>2</sup> Особи за цими скороченнями встановити не вдалося.

призначення. Для нас же автографи цих відкритих листів неоціненні насамперед “як свідчення епохи і як живий нічим не спотворений голос” [4, 11] видатної Особистості, якою була Леся Українка.

“Голос” щонайперше ми чуємо у змісті тексту-контексту листа. І тут особливо контекст ставить чимало питань. Ще одна сфера спілкування Лесі Українки, про яку знаємо дуже мало. Ідеться про адресаток, з якими життя пов’язало письменницю на довгі роки.

З 1904 року Феоктиста Семенівна Карпова здебільшого проживала на Кавказі, у названого сина Климента, якого бездітне подружжя Карпових змалечку ростило й виховувало. Першого року їхнього знайомства Леся Українка перебувала в Тифлісі “на пансіоні” в “дуже доброї господині” Феоктисти Семенівни (хоча й платила за те утримання чимало) [3, 732]. Коли ж 1905 року стали мешкати однією родиною, письменниця “значно розчарувалась” у ній: “[...] вона досі балує Кльоню, як дитину, — писала до сестри Ольги з Тифліса 7 (ст. ст.) березня 1905 року, — але дуже мало поважає в ньому людину, і се саме загрожує й Марусі. Вона здатна на всякі жертви, але здатна потім і очі вибивати тими жертвами, як трапитися, немов не тямить, що такі докори в сто раз тяжче приймати вихованцеві, ніж рідній дитині. До мене вона відноситься якось нерівно: коли дуже добре і навіть сердечно, а коли холодно і навіть трошки колюче, але я до тих всіх змін примінятись не хочу і не можу, тож держу завжди тон незмінно гречний, не переходячи ніколи в фамільярний, так мені вигідніше” [3, 749]. Попереду було ще 8 років співжиття, і письменниці судилося зазнати чимало прикростей від цієї жінки, що мала вкрай нерівний і дразливий характер. Ось рядки про Ф.С.Карпову з листа письменниці до сестри Ольги з Гелуана від 9 квітня 1911 року (нагадаємо: найраніша картка з тих, що тут публікуємо, датована 27 березня 1911 року): “[...] недавно я отримала від Феокт[исти] Сем[енівни] листа з масою скарг на Кльоню (вона належить до того типу людей, що, як то кажуть, “сам б’є, сам кричить”) [...]” [12, 344]. Сльози, істерика, за висловами письменниці, “безмежний егоїзм”, “крутість”, апелювання до “синовнього (або ще й іншого) довгу” падали на бідну голову названого сина, тримаючи його в нещадній “кормизі”, і небезпечно підривали разом з роботою в суді його і без того слабке здоров’я. Можна тільки собі уявити переживання Лесі Українки під час таких “сцен”. Адже вона “не могла без відрази бачити вульгарність і фальш, — свідчила Ізидора Косач, — хоч би й була та людина зовсім чужа їй” [6, 312].

Як повелось, у хаті Феоктисти Семенівни відступалася “ініціатива в господарстві”, однак “безконтрольна” господиня (“проби контролю кінчаються тільки істериками”) тратила дорогоцінних коштів відчутно більше, ніж можна було (її поїздки в Київ, часті походи в театр — вона не терпіла малих міст-“трущоб” і т. ін.). А тому загрозові злидні в останні роки, ніяк не дозволяли “зводити кінці до купи” [12, 407].

У вересні 1911 року письменниця з відчаєм зізнається в листі з Хоні до сестри Ольги (у зв’язку з “нападками” Ф.С.Карпової): “Колись я боялась лишити Кльоню самого, а тепер... може, скоріш би самого лишила, а то бувають такі “tête-à-tête, що від їх збожеволіти можна...” [12, 362]. Більше того, Феоктиста Семенівна, можна думати, у перші роки їхнього спільного проживання на Кавказі завдала пекучого болю й Лесі Українці. У листі від 18 лютого 1911 року до матері поетеса торкнулася й цієї теми: “Я дивлюсь тепер на її характер без жодних ілюзій, розчарувати вона вже нічим не може, деякі речі я їй простила, деяких, певне, не зможу простити до кінця мого життя, але то не залежить від того, чи буду я жити з нею, чи окреме. Тепер, коли мене що стісняє в спільному житті з нею, то скоріш саме те, що я не можу віднести до неї просто і щиро, як часом відноситься вона до мене” [12, 336].

З огляду на це прояснюється відчутна описова холодність поданих тут трьох відкритих листів письменниці до Ф.С.Карпової: постійна “гречність” тону, яку Леся Українка обрала у спілкуванні з цією людиною ще в 1905 році (продиктована почуттям гідності і правдою її високої культури), усе ж таки деінде зазнає ледь

помітних перебоїв в інтонації стриманих, рівних, позбавлених внутрішнього тепла фраз. “Отчего Вы мн± не пишете? Уж не разсердились ли? Хотя я ума не приложу, за что. Если за то, что я нескоро написала, так простите — вперед буду исправнѣ [...]” — вона з відтінком грайливої іронії натякає на свої “лінощі” — виснаженого в дорозі слабкого організму... Пишучи ці “обов’язкові” листи, Леся Українка добре усвідомлювала, що саме настрої Феоктисти Семенівни міг будь-якої миті зруйнувати той “хатній клімат”, від якого залежало самопочуття дорогої їй (і теж хронічно хворої) людини — Климента Квітки.

Два листи до Марії Миколаївни Собіневської — такі ж короткі за кількістю фраз, та в них володарює емоція в живому жвавому діалозі, без якого авторці не уявити спілкування з дівчинкою-підлітком. Безперечно, ці картки ставали маленькою й бажаною розрадою у “специфічній курортній нудззі” [12, 406].

Маруся<sup>3</sup> була п’ятирічною дівчинкою, вихованкою Карпових, коли вперше побачила 1902 року Ларису Петрівну Косач у Києві в помешканні Карпових у Михайлівському провулку. Потім проживала з подружжям Квіток та “тьотею” Феоктистою Семенівною у Тбілісі, Телаві, Кутаїсі. З Лесею Українкою почалося її навчання у Тбілісі 1904 року. “Я вчу Марусю літератури: пишемо палки і читаємо байки”, — повідомляла письменниця М.В.Кривинюкові в листі від 9 листопада 1904 року [3, 737]. Згодом були уроки з іноземних мов, арифметики. Ніколи не забувала Марія Миколаївна й того, що саме Леся Українка навчила її вишивати й розмальовувати писанки. Письменниця піклувалася про Марусю як про рідну людину (саме 1911 року втішалася, коли загіднів після тимчасового загострення характер дівчинки-підлітка). Постійною турботою письменниці в останні роки життя була також і плата за Марусине навчання. 1914 року дівчина закінчила гімназію із золотим хрестом.

Зауважимо, що друга картка до М.Собіневської, яку тут подаємо, написана 23 грудня 1912 року. А незадовго до поїздки в Єгипет, у вересні, письменниця з розпачем писала сестрі Ользі: “Одержані літом гонорари я вже витратила на всяке залатування дірок нашого бюджету (подоріж Феоктисти Семенівни [до Києва] коштувала 200 р.), а тепер мені не обіцяють раніше січня заплатити за прийняту вже роботу, тимчасом за Марусине “право учения” і т. п. треба заплатити у всякім разі раніше січня. Через те я мушу просити тебе перейняти на себе Оксанин довг і прислати мені, коли не трудно, хоч 100 р. тепер [...]. Сі гроші, у всякім разі, підуть не на Єгипет, бо я не можу виїхати, лишаючи за собою злидні, се було б для мене не виносити” [3, 857].

Маруся постійно листувалася з “тьотею” Лесею. Чимало її кореспонденцій зафіксувала Ольга Косач-Кривинюк у “Хронології”. Леся Українка із вдячністю згадує в листівці до Марусі від 23 грудня 1912 року про “секретарство” дівчинки: у кінці того року Маруся писала їй в Єгипет 30 листопада, 3, 18, 19 грудня [3, 862]. Проте жоден лист дівчинки до письменниці не відомий. А “почути голос” цього безпосереднього адресата Лесі Українки, по суті, “співавтор” її листів, душу якого вона з любов’ю виховувала й оберігала впродовж 10 літ, було б дуже цікаво. Дивно, як зберігся в архіві письменниці фрагмент Марусиного листа: він наклеєний на твердій оправі автоперекладу драми “Голубая роза” [1], переписаного рукою Наталії Вишинської-Гроздової. І хоч у тексті Марусиної кореспонденції явно вгадується “підказка” когось із дорослих, живий дитячий почерк і сумлінність письма на аркуші з учнівського зошита все ж передають емоцію дівчинки.

Маємо слухну нагоду з листами Лесі Українки до Марусі опублікувати й оцей невідомий лист адресата письменниці (зберігаємо правопис письма).

“[...] въ этотъ радостный день сказать вамъ Дорогая тетя Леся, мое сердечное спасибо за вложенныя въ меня Ваши первыя начала, о чемъ я всю жизнь буду вспоминать съ чувствомъ глубокой любви. Обнимаю васъ и цѣлую ручки. Всемъ, всемъ въ Зеленомъ Гаю низкій поклонъ. Крѣпко любящая и благодарная Маруся!”

<sup>3</sup> Див. докладніше про М.М.Собіневську (Бешкурову): 2.

З листами цієї дівчинки в далекий Єгипет доходило до письменниці домашнє тепло, а вона як ніхто знала, за її висловом, “яку ціну мають листи з рідного краю, та ще й від приятелів!” [12, 404]. Цією вдячністю пронизані дві подані поштові листівки до Марусі з Єгипту. Письменниця багато вклала в маленький простір картки. Подякувати дівчинку за регулярні листи-повідомлення і попросити вибачення за “лінощі” (а то ж було повне безсилля після дороги!). І тут же заохотити Марусю до тієї відвертості, в якій, безперечно, вони спілкувалися одна з одною вдома. “Отчего не припишешь нікогда лично о себе [...]” — вона вириває свідомість дівчинки з-під обтяжливого нагляду “тьоті”, припрошує до душевної розкутості, якою сповнена кожна дитина. Її розмова з Марусею починається одразу, з першого ж запитального речення: “Дорогая Маруся! вѣдь уже и Крещенье будет, пока эта открытка доѣдет?..” І природно вдається до пізнавального моменту про коптів (безсумнівно, Маруся уже знала від неї, що так називаються прямі потомки древніх єгиптян), тепер же в короткому повідомленні йшлося про те, що більшість коптів також сповідують християнство. Стиль письма, як і мусило бути у романтика, живий, інтонаційно довільний, аж до “полегшених” висловлювань, що не могло не зближувати авторку й дівчинку-гімназистку: “сбѣгу отсюда”, “сидим на солнцѣ и болтаем...” А ще — спонтанний вияв присутності (може, йдеться про собаку чи кішку): “[...] а Бѣлогрудю все таки поймай и погладь”. Зворушливий факт про ставлення Лесі Українки до тварин.

Зауважимо і про візуальний ряд поштових карток. Ясна річ, художній бік кожної картки присвячений Єгипту. Поштові картки, неважко спостерегти, належать до двох серій. “Caire” — на картках з листами 1911 року — крупні зображення Каїра. Базар “Кап-Наліі” на поштовій листівці, надісланій Марусі (вироби з карбованого металу: сила-силенна підносів, люстр, світильників, на передньому плані — майстер з карбування по металу за роботою). На листівці 1911 року, що посилалася Феоктисті Семенівні, зображення святкової процесії арабів з верблюдами: динамічні постаті, виразні характери. На картках з листами 1912—1913 років — зображення із серії “Егупте”: майдан, вулиця, архітектурна пам’ятка. Такі художні картки письменниця посилала з Єгипту багатьом своїм адресатам — з її незмінним бажанням зблизитися з тими, хто був далеко від неї, візуально поділитися своїми єгипетськими враженнями. “Не розчарував мене Єгипет, а ще більше причарував, і тепер тільки я зрозуміла його до кінця геніальний хист, як побувала в Каїрському музеї”, — писала матері в листі від 3 січня 1910 року [12, 299].

\* \* \*

Разом з п’ятьма рукописами Лесі Українки до музею письменниці надійшли 20 поштових карток з відкритими листами, що, найімовірніше, зберігалися в одному архіві. Серед них є одна листівка, адресована Лесі Українці від знайомої Шпилькиної, дві картки до К.Квіткі та “тьоті Лесі” від Марусі Собіневської, два відкритих листи К.Квітці, можливо, від його співробітників, одна листівка до К.Квіткі від Феоктисти Семенівни, один Марусин лист до Ф.С.Карпової і 13 карток (переважно вітальних) до Марії Собіневської від рідної матері, гімназійних друзів, знайомих. Важливо зауважити, що 14 з 20-ти листівок датуються часом, коли письменниця проживала з К.Квіткою та Карповими на Кавказі (найпізніша дата на листівці — 16 березня 1915 року). Можна думати, що зі змістом переважної кількості цих листів вона була обізнана. І ці тексти, безперечно, потребують окремого ґрунтовного дослідження.

Оскільки тут є картки, адресовані і Лесі Українці (надіслано до Телаві), і Климентові Квітці (до Кутаїсі, а з 1914 року — до Макіївки, село Дмитрівка, Донської області), і подружжю Квіток (у Ялту), і Ф.С.Карповій (у Хоні), і Марії Собіневській (маленькій дівчинці та підліткові) до Тифліса, у Київ, Кутаїсі, до Макіївки Донської області, які головно посилалися на ім’я К.В.Квіткі “для Марусі”), можна ствердити, що спочатку ці листи зберігалися в загальному родинному архіві подружжя Квіток і Карпових, який накопичувався переважно на Кавказі.

Згодом, звичайно, частина архіву Карпових та М.Собіневської могли відійти до їхніх приватних архівів (уже тоді, коли К.В.Квітка проживав у Києві). У 20-х роках

він надзвичайно ретельно збирав автографи письменниці, уболівав за долю тих рукописів, що були розпоршені по усіх усюдах, а те, що зберігалося в його архіві, надавав для ознайомлення Ользі Косач-Кривинюк. “Архів Клімента Вас[ильовича] мусить бути дуже великий, та й мемор[іальне] значіння Лесиних пам’яток багате, — писала Ізидора Петрівна Косач у листі від 26 січня 1963 року до музею письменниці в Києві. — Автографів Лесиних безліч. Коли сестра О[льга] Петр[івна] (здрібноло ми звали її Ліля) віддавала Лесине листування (з нею, з мамою та з іншими родичами) та манускрипти Лесині до І[нституту] А[кадемії] Наук в Києві (це було перед 2-ою світ[овою] війною), то й Кл[імент] Вас[ильович] дещо дав. А вона [ця частка] була прилучена до того, що Ліля здавала, але багато ще чого у нього тоді залишалось” [5]. Напевно, ідеться про передачу документів з родинного архіву Косачів у відділ рукописів Інституту літератури, що відбулася 9 лютого 1941 року, напередодні 70-ої річниці від дня народження Лесі Українки. На той час К.В.Квітка вже сім років проживав у Москві, куди змушений був переїхати після арешту, який стався в лютому 1933 року за обвинуваченням у так званій контрреволюційній діяльності, тобто фактично за його активну участь у розробці української термінології (зокрема юридичної, адже він був за освітою правником). Визначний український музичний етнограф, прекрасний піаніст, він ~~Квадроддє астагарік, роїтє працїовав а профєсором Москїваїкої, family консерваторії. Там для нього найважливішою справою став абсолютно не вивчений на той час музичний фольклор малих народів Росії.~~

За нашими спостереженнями, Ольга Петрівна Косач-Кривинюк сумлінно зафіксувала у “Хронології” всі пов’язані з письменницею документальні джерела, які вивчила в архіві К.Квітки. Якщо не внесла їх в основний текст своєї книжки, то обов’язково згадала про них у “Підставах” (позначає “А. Л.”: “Архів Лесі”).

А от про жодну з поштових листівок, про які ведемо мову, у “Хронології” не зазначено. З огляду на це можна припустити, що десь у 1915 році частку архіву Квіток (може, з незначною кількістю їхніх власних кореспонденцій) було відокремлено (либонь, життєвими обставинами) і приєднано до архіву Олександра Антоновича й Феоктисти Семенівни Карпових чи Марії Миколаївни Собіневської.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Відділ рукописів Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України. – Фонд 2. – №816.
2. Діба А. Лесині коралі // *Жінка*. – 1993. – №2. – С. 6-7.
3. Косач-Кривинюк О. Леся Українка: Хронологія життя і творчості. – Нью-Йорк, 1970. – 927 с.
4. Коцюбинська М. “Зафіксоване й нетлінне”: Роздуми про епістолярну творчість. – К., 2001. – 300 с.
5. *Літературно-меморіальний музей Лесі Українки* в Києві. – КН-1357, А-361.
6. *Спогади* про Лесю Українку. – К, 1971. – 484 с.
7. *Українка Леся*. Збір. творів: У 12 т. – К., 1979. – Т. 12. – 696 с.

## Надія Миронець

### ЕПІСТОЛЯРНИЙ ДІАЛОГ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА З РОЗАЛІЄЮ ЛІФШИЦЬ (1911–1918)\*

Уперше виявлено в архівах, досліджено й публікується взаємне листування В.Винниченка з його нареченою, а потім громадянською дружиною Р.Ліфшиць за 1911–1918 рр. Листування містить багату інформацію про стосунки між кореспондентами, їхній світогляд, настрої, фізичний стан, побутові умови, дозволяє уточнити деякі моменти біографії письменника, обставини написання та видання творів, постановки п’єс, коло спілкування, участь у громадському житті тощо.

Ключові слова: листування, адресат, біографія, написання та видання творів.

\* Продовження. Початок див.: СіЧ. – 2007. – №9. – С. 48; №10. – С. 62.

*Nadiya Myronets. Volodymyr Vynnychenko and Rozaliya Lifshyts: a dialogue in letters*

This is the first publication of V.Vynnychenko's correspondence with his fiancée, later his civil wife R.Lifshyts in 1911–1918. The letters which were recently discovered in the archives provide rich information on the correspondents' mutual relations, their Weltanschauung, moods and feelings, state of health, everyday life etc. Therefore they allow to gain some additional information on the writer's biography as well as on the circumstances of some of his works' production and publication, staging of his plays, his circle of acquaintance, public activities an so on.

Key words: correspondence, correspondent, biography, production and publication of the works.

№ 19\*\*

2 octobre [1911]

Мне кажется, что я тебе уже сто лет не писала. Как медленно тянется время! Когда от тебя нет письма, я только и думаю что о “завтра”. Милый мой, как я счастлива, что ты веришь в меня. Нет, я не испугаюсь мелочи и пошлости той жизни, думаю что смогу сделаться только сильнее, т[ак] к[ак] придется вести борьбу.

Если бы я хотела одного удовольствия, конечно, я не поехала бы туда. А к тому же ведь тебе многое кажется мрачнее, чем есть в действительности. Ты устал, мой милый. С тобой я ничего не боюсь и верю в тебя так, как только могу верить в человека. Ты мое счастье, моя гордость, ты – все.

Я еще не чувствую себя уверенной. Собственно я даже не знаю, что именно я хочу делать, как и с чем бороться, но что ясно во мне – это страшный протест против насилия, пошлости и уродства жизни. Я “рвусь в бой”, как говорилось в официальных известиях про войска в Японии. О моя Волока, как хочется мне к тебе. Побольше бы только сил. Я получила оба письма сразу. Вася счастлив<sup>1</sup>. Надя повеселела и из-за паспорта и из-за денег (Сегодня остался в доме один франк).

Меня все отрывают от тебя, детка. Из денег я оставляю себе 236 fr., а остальные пошлю сегодня телеграфом. Боюсь, что ты очень стеснен этими проклятыми деньгами. Ты думаешь, что перевод “М.К.”<sup>2</sup> принят? Дай-то бог, а то я боялась все время, что он неодобрен. От Мирол[юбова]<sup>3</sup> еще нет известий?

Конечно, ты должен помешать брату взять это место во что бы то ни стало!<sup>4</sup> Для этого действительно стоит даже сделать долг, а для нашего устройства очень уж досадно. Радуюсь за то, что у вас с Марусей<sup>5</sup> мир. Наконец-то. Но когда же ты сможешь начать работать? Любовь моя, мне невыносимо грустно, что на одного тебя взвалена вся тяжесть этих забот.

Хочу знать все, что ты делаешь, хочу быть вблизи тебя всегда, хочу к тебе!!

Целую тебя крепко-крепко, жизнь моя.

Как твое здоровье? Левушке<sup>6</sup> не забудь поклониться от меня.

Твоя Ро[за]. (Арк. 18 – 18 зв.)

\*\* Цей лист адресовано: Вп. П. Лев Юркевич (для В.). Вул. на Байках 17 П Львів Lemberg.

<sup>1</sup> Вася – чоловік Розині подруги Наді.

<sup>2</sup> “М.К.” – можливо, ідеться про п'єсу “Молода кров”.

<sup>3</sup> Мироліубов Віктор Сергійович (1860–1939) – російський літератор, редактор і видавець щомісячного ілюстрованого літературного і науково-популярного “Журнала для всех”, що видавався в Санкт-Петербурзі. З 1911 р. редагував зб. “Знання”, друкував твори В.Винниченка в перекладі російською.

<sup>4</sup> У ці дні Винниченко одержав листа від зведеного брата по матері Андрія Павленка, в якому той писав, що не може знайти роботи і збирається їхати в Єлисаветград, де займеться “ссыпкою зерна” й, може, заробить хоч рублів 15-20 у місяць, бо неврожай і хліба мало везуть на продаж. Якби були в нього костюм, пальто, шапка й калоші, то, може, дали б йому місце в “учрежденіі” рублів на 25 у місяць. Просить Винниченка допомогти грішми або дозволити взяти з батькових 100 руб., які дали йому, щоби вклав у якесь діло. Просить написати батькам, що дозволив йому взяти з тих грошей, а він їм відасть (ЦДАВО України. – Ф. 1823. – Оп. 1. – Спр. 32. – Арк. 19 – 20 зв.).

<sup>5</sup> Ідеться, очевидно, про дружину Левка Юркевича, з якою у Винниченка були напружені стосунки після трагічної загибелі сина, в якій вона його звинувачувала.

<sup>6</sup> Ідеться про Левка Юркевича (див. прим. до листа № 8. – СіЧ. – 2007. - № 10. – С. 62).

[Жовтень 1911]

Целую усталые руки, которые писали мне письмо, тысячу раз. М[ожет] б[ыть], ты уже забыл об этой усталости, а для меня она существует и мне так грустно, что не могу сейчас быть около тебя.

Милый мой! Как хочется мне избавить тебя от вечных ненужных забот, а приходится сидеть, сложа руки, и спокойно сознавать, что ты там тратишь силы и время на чепуху.

Впрочем, все эти рассуждения теперь неуместны, т[ак] к[ак] ведь, отпустив тебя одного, я этим показала, что согласна с таким порядком вещей. Вероятно, ты уже взял квартиру, о которой пишешь. Я очень рада, что она тебе нравится, но для нас это немного дорого. Ну ничего, будем экономить на всем остальном. Ванна и электр[ичество] привели меня в восторг... Только я боюсь избаловаться таким комфортом. Впрочем, “когда я буду доктором”, мне ванна все равно будет необходима, раз у нас будут дети!

Знаешь, я побаиваюсь ехать. Это всегда страшно, когда возбуждено сильно любопытство, и очень невыгодно. Ну, да так уж и быть.

Какого рода легенды ходят о тебе? Мне ужасно интересно видеть тебя среди людей. Я ведь еще не видала тебя в обществе. Я боюсь просить тебя писать подробно, м[ожет] тебе не хочется, но как бы ты ни писал, сурово, ругательно или нет, мне одинаково необходимо, т[ак] к[ак] это покажет мне состояние твоего духа и тела.

Что ж бы такое сделать с посудой? Неужели стоит купить здесь и везти туда? Нам ведь много не нужно. Не будем же мы задавать обеды. То количество посуды, которое было у нас здесь в Париже, даже для 6-х было слишком велико.

Телеграмму я тебе не пошлю. Ты уже получил мое письмо (2 л[иста]) и знаешь, что мне гораздо лучше. Теперь только кашель. Впрочем, вчера вечером так болела голова, что я думала она лопнет. Ничего не помогало. Пошла с Любой гулять (она поссорилась с Диком)<sup>7</sup>, легла с той же болью, а сегодня не болит и смогла даже заниматься с 6-ти часов до 9-ти. Сегодня пришел боткин<sup>8</sup>. Понимаешь?

С Любой разговаривала о Дике. Ты оказался прав: она боится остаться одна и поэтому не хочет уйти от Дика. Это ужасно, по-моему. Что ж это будет дальше? Странно, что она сказала этими же словами: боюсь остаться одна. А я даже не могла ее успокоить. Я не понимаю этого. Мне кажется, если бы я боялась, то как раз бы и ушла. Ведь это же унизительно.

Получила обратно свое заказное письмо, посланное Левдику<sup>9</sup>. Он не оставил адреса. Не знаю, как бы мне его найти, времени, жаль, нет.

Сейчас принесли два письма тебе и газету. Я не понимаю, что делается с ними там на почте в Avone? Что я ни делаю — ничего не помогает, и они присылают письма сюда.

Эти два, вероятно, от твоих. Я боюсь, что что-нибудь неладно. Всегда, когда часто пишут, что-нибудь случается. Напиши мне, что тебе пишут? Володинька, нам нельзя тратить лишние деньги! Неужели все квартиры такие дорогие? Не могу тебе ничего советывать в этом смысле, т[ак] к[ак] тебе виднее.

Как твое здоровье? Пробывал ли ты принимать valerianate и как он на тебя действует? Спишь ли ты? Как желудок? Ты оставил здесь уголь. Завтра ты обещаешь письмо мне, как я рада. Целую тебя, моя любовь.

P[оза]

P.S. Сейчас получила экспресс от Верочки<sup>10</sup>. Очень мне хочется его тебе послать, хотя то, что она пишет, грустно относительно нас с тобой. Что это за

<sup>7</sup> Люба — сестра Розиної подруги Наді (див. прим. до листа №1. — СіЧ. — №9. — С. 53), Дік — приятель Люби.

<sup>8</sup> У щоденнику Винниченка, як і в його листуванні з Розалією Яківною, є своєрідні шифри. “Боткін”, або літера Б., означали критичні дні.

<sup>9</sup> Левдик — особа невстановлена.

<sup>10</sup> Очевидно, ідеться про сестру Розі Веру Яковенко.



таинственная сила, которую всасывают с молоком матери? Если ты понимаешь, что она хочет этим сказать — напиши.

Сема<sup>11</sup> старается спасти капитал, ликвидируя дело (это почти никогда не удастся, но будем надеяться.) Об Миролюбове... Писал ли он тебе что-нибудь об этом?

Хочется много-много писать тебе, да нельзя.

Прощай. Твоя. (Арк. 45 — 46)

## №21

Володя мой, у меня нет слов, чтобы сказать то, что я чувствую сейчас после твоего письма. Что же делать, как выбраться из всей этой запутанности? Если бы я могла сделать хоть что-нибудь для тебя, хоть как-нибудь облегчить тяжесть, которую ты сейчас несешь. Я знаю — ты сильный; нужно много несчастий, чтобы сломить тебя, но моменты слабости бывают и у тебя. Хочется защитить тебя, успокоить, придать сил. Милый мой мальчик, то, что ты так разочаровался в людях, конечно, не серьезно. Это все настроение, и оно пройдет. Мучительно только, что тебе приходится все это переносить одному. А то, что тебя “терпят” в литературе, разве для тебя новость? Разве было когда-нибудь, чтобы человека, говорящего новое, признавали и любили его современники? Ведь в этом и есть твоя сила, что ты один. И в тот момент, когда ты приобретешь любовь всех, тебя уже не будет. Ты должен быть один. Твои друзья? Все друзья одинаковы, п[отому] ч[то] все люди. И слабости и недостатки у них человеческие. Все люди эгоисты и очень немногие герои. М[ожет] б[ыть], все это можно изменить, даже наверное можно, но для этого нужно время и работа и еще что-нибудь, чего я не могу назвать, но что чувствую глубоко.

Вот сейчас я чувствую, что способна сделать все, чтобы помочь тебе, помочь всем, кто страдает. Но у меня нет никаких возможностей реализовать мое желание. Если бы могла чем-нибудь помочь моя жизнь, я с радостью дала бы ее. Но она никому не нужна. Не думай, что это все чепуха. Мне хочется только показать тебе, что я чувствую сейчас. Я очень благодарна тебе за то, что ты написал мне о своих заботах. Я чувствую себя ближе к тебе, и мне хочется поцеловать твою руку за это.

Ты боишься заболеть. Может, ты и не заболеешь. Зачем заранее думать об этом? И потом, разве кто-нибудь гарантирован от болезни или смерти. Если ты позволишь мне быть около тебя, я постараюсь помочь тебе перенести эту тяжесть и, м[ожет] б[ыть], мне это удастся.

И вот все, что казалось таким невозможно далеким, уже приближается: скоро я буду с тобой. В сравнении с этим все кажется мне не важным. У нас мало денег. Лишь бы было послать твоим! А нам, разве нельзя сократить свои потребности. Я не фантазирую. Теперь я знаю, что с квартирой уж кончено. Пока мы будем жить в ней, а потом мы возьмем немного дешевле. Я думаю о том, что ты не испытал бы столько неприятностей, если бы мы остались в Париже, но я не жалею о том, что мы не остались. Все это необходимо видеть. Жизнь, какая была в Avon'e, не жизнь. Мне ты денег не присылай. Я сошью себе платьев в долг и просила брата прислать на 100 fr. больше на шляпу и башмаки. Если чего не хватит — всегда можно будет попросить Н[адю], и она пришлет из Парижа. Я не собираюсь выезжать во Львове, но тебя шокировать тоже не хочу и не буду. На отъезд деньги у меня будут. Останови пока покупки, мне кажется, что ты зарываешься в устройство квартиры. Жизнь твоя стала гораздо сложнее, но от тебя зависит не заполнять ее ненужным. Я не затем пришла к тебе, чтобы отнимать у тебя силы бессмысленными заботами об удобствах моих. Я хочу быть твоим помощником, помогать переносить горе, а не требовать от тебя наслаждений. Когда я увижу, что мешаю тебе идти к твоей цели, — я уйду.

Напиши мне поскорее, как ты распорядился. Не сердись на Левушку. Мне что-то кажется, что он не так виноват перед тобою. М[ожет] б[ыть] он не понимает

<sup>11</sup> Сема — Ліфшиць Семен, старший брат Розалії Яківни, учений хімік і математик.

твоего положения, а может иначе поступить ему нельзя. Ты ведь забываешь, что еще есть Маруся, и кто знает, какое давление она на него оказывает.

Прости мой невольный грех! Я не писала тебе и мучилась этим. Мне хочется чем-нибудь загладить мою вину перед тобой.

Я люблю тебя, бесконечно, тоскую по тебе и стремлюсь к тебе всеми силами. Володя, пошли домой 400, а не 300, и прости меня, что я советую тебе.

Прощай, радость моя. Что-то ты чувствуешь сейчас? Уже три дня прошло, и я не знаю, что ты думал за это время. Всегда, каждую минуту я с тобой. Будь здоров и силен. Целую крепко-крепко!!

Твоя Роза. (Арк. 47 – 48)

## №22

21 octobre

Где ты? Мне одиноко и грустно без тебя и кажется что я тебя выдумала. Ты моя мечта далекая и недостижимая.

У меня жар. Сегодня ночью мне казалось, что ты здесь, возле меня, и я протягивала руки и просыпалась. Если бы ты написал мне! Сегодня я не могу заниматься. Голова тяжелая и такая слабость.

Что-то думаешь ты? Если бы можно было на минутку прижаться к тебе. Вчера, когда я приехала, все уже было готово в моей комнате. Надя очень заботится обо мне, ничего не позволила делать, да я и не могу.

Послала письма. Присылаю тебе письмо, дошедшее сюда неизвестно каким образом. Боюсь, что будут происходить недоразумения с письмами, и поэтому напишу выговор на главную почту.

Вчера была Люба вечером и спросила, очень ли она тебе не понравилась. Я сказала, что многое в ней не понравилось, но что она сама виновата, т.к. все для этого возможное сделала. Руки не пишут, и мысли у меня не ясные.

Много маленьких вещей, напоминающих тебя, и мне жаль их прятать.

Ты должен мне подробно описать, как ты ехал, Тебе рады? Я завидую Левушке, но не ревную, не думай. Я чувствую к нему большую нежность за его любовь к тебе. Подробно напиши о них.

Очень досадно, что пропадает день, а я не могу заниматься, ведь мы могли бы быть вместе... Володя мой, ты не думай, что я все время буду малодушничать. Я знаю, для чего осталась здесь, и знаю, что от меня будет зависеть, когда увидаться с тобой.

Не могу больше писать. Ты все-таки не думай и не бойся, что я больна. Жар совсем маленький. Это простой грипп, которого не будет и следа, когда ты получишь это письмо.

Прощай. Твоя Ро[за]. (Арк. 21 – 21 зв.)

## №23

22 octobre

Дорогое мое, вся душа моя полна такой нежностью к тебе, что я даже не чувствую себя несчастной от того, что тебя нет здесь. И кажется, уйди ты совсем от меня, я буду чувствовать только бесконечную любовь и грусть. Получила “Раду”<sup>12</sup> для тебя. Прочла ее от начала до конца, и все было мне интересно, даже объявления, и почувствовала я ясно-ясно, что уже связана с вами и никогда твой народ не будет мне чужим. Не знаю, откуда это, но я не выдумываю и не лгу ни тебе, ни себе.

Во сне видала тебя, конечно, и Левушку. Подробно, подробно его лицо, жесты, даже голос. И мы были с ним друзьями. А как-то будет?

Ты еще в дороге. Усталый, один, с беспокойными мыслями. Как хочется мне поцеловать твой горячий лоб и успокоить тебя. Грустно, что мы так на долго

<sup>12</sup> “Рада” – перша українська щоденна газета ліберального напрямку, що видавалася з 15 (28) жовтня 1906 р. по 20 липня (2 серпня) 1914 р. переважно на кошти Є.Чикаленка за допомогою В.Смиренка, А.Жебуньова, П.Стебницького та ін. У газеті друкувалися твори В.Винниченка.

расстались и хорошо то, что оба мы понимаем, что так лучше. Ну что ж. Надо иметь немножко мужества и поменьше эгоизма.

Мне сегодня гораздо легче, кашель не так надоедает и не болит голова. Пойду по делам. Отправлю ящик, отнесу книги в громаду (если только найду адрес). Утром занималась. Хочется поскорее все сделать и засесть, не отрываясь.

По-прежнему я ничего не делаю по хозяйству. Надя очень мила со мной, но ничего не спрашивает о нашем отъезде, говорит только о пустяках. А я не могу еще начать говорить с ней.

Сейчас Н[адя] и В[ася] ушли. Дома остались только мы с Шуткой. Ветер на дворе страшный и от этого увеличивается чувство одиночества. Тебе не холодно? Будь спокоен и счастлив и помни, что если тебе хорошо, хорошо и мне.

Напиши, что говорит Л[ева] про статью, и что другие? Неужели я только в четверг получу письмо от тебя?!!

Прощай, милый. Не сердись на меня за мои плохие письма и пойми то, что я хочу и не могу сказать тебе.

Р[оза]. (Арк. 22 – 22 зв.)

## №24

23 oktobre

Мальчик мой, дорогой! Получила твою открытку из Мюнхена, и стало вдруг спокойно и ясно на душе, как будто этим все выяснилось.

Я тоже уверена за будущее!! Конечно, будут еще бесконечные недоразумения, неожиданности, но все это пустяки. Есть самое главное: большое, сильное желание жить и работать. И если я растеряюсь и не буду знать, за что взяться (т[ак] к[ак] очень много представляется мне дела), то ты мне поможешь. Правда? А помогу ли я тебе – не знаю, м[ожет] б[ыть] и помогу. Ты ведь умный и знаешь много. (Твой урок по дороге на gare de l'Est<sup>13</sup>, как видишь, не пропал даром, и я уж не так самонадеянна, как раньше). Совершенно серьезно думала о том, как поеду на голод в Россию. Я уже не могу теперь спокойно сидеть годами в Париже ради собственного удовольствия. Не прочь также поехать и в Китай... Но пока должна выдержать экзамен; помню это твердо!

Володя, ты уже приехал, уже говорил с Левушкой. Сегодня, вероятно, увидишь и других. Мысленно я всюду хожу с тобой. Если тебе не очень плохо физически, то тебе все понравится и ты не будешь бояться.

Вчера вышла на улицу. Был страшный ветер, но от него становилось бодро и весело. Я воображала, что иду к тебе в наш дом... Знаешь ли ты все-таки, как я тебя люблю? Конечно, нет. Вспоминаю, как ты говорил в Avone, в кухне, когда мы утром стояли там только что вставшие: “Я знаю, что это значит и чего ты хочешь”. М[ожет] б[ыть], тогда это была правда, но теперь – нет. Без всякой корысти люблю тебя. Пусть ты доставишь мне страдания – мне все равно. Хочу быть такой, чтобы ты гордился мною, хочу всем, чем только возможно, доставить тебе радость. Конечно, это невозможно, кто знает, сколько горя будет в нашей жизни, но мы ведь не рассчитывали на беззаботную, веселую жизнь. Радость моя, мое прекрасное счастье, люблю тебя. Скоро мы увидимся. Это только первые дни так трудно. Правда? Будь спокоен за наше будущее, ведь оно не зависит ни от квартиры, ни от консьержей, ни даже от города, где мы будем жить.

Поцелуй Юрка<sup>14</sup>. Кланяйся Л[еве] и Марусе.

Крепко прижимаюсь к тебе.

Т[воя] Р[оза]. (Арк. 23 – 23 зв.)\*\*

<sup>13</sup> gare de l'Est – gare (фр.) – станция, вокзал.

<sup>14</sup> Юрко – син Левка і Марії Юркевичів.

\*\* Продовження в наступних номерах.

## СВІТОТВОРЧА ГРА КОСТЯНТИНА МОСКАЛЬЦЯ

**Москалець К. Гра триває: Літературна критика та есеїстика. — К.: Факт—Наш час, 2006. — 240 с.**

2006 року серія видавництва “Факт” “Висока полиця” поповнилася книжкою Костянтина Москальця “Гра триває”. Підзаголовок визначає її жанр — літературна критика та есеїстика. Хоча до власне есеїстики у збірці належать лише “Гра триває” та “Бахмач-Пасажирський”. Решта ж статей становлять собою вдумливу, фахову літературну критику. Це не просто сухе констатування фактів і розкладання художніх текстів на складові. К.Москалець, відштовхуючись від того чи того літературного твору, пропонує читачеві власні роздуми. І не лише про літературу. Подеколи дослідник виявляє також свій поетичний хист, як-от у метафоричній замальовці, якою розпочинається аналіз поетичних книжок Василя Герасим’юка: “Географічно річ беручи, архіпелаг Гуцулія розташований посеред Карпатського моря; проте пильні спостереження вказують, що рік за роком гуцульські острови невинно віддаляються в бік Повітряного океану, і рано чи пізно ми будемо змушені визнати, що вони вже сяють у глибинах зоряного неба як іще одне недоторканне сузір’я [...] яким найкраще милуватися рано восени, скажімо, у серпні за старим стилем, наперед відмовившись від пізнавальних зусиль” (38).

Автор дослідження виходить із тези, що “читацька рецепція та інтерпретація — істотне прирощення буття” (43). І долучається до процесу творення, пропонуючи трактування як окремих поезій, так і книжок різних письменників.

“Гра триває” розпочинається есеєм, що дав назву всій збірці. Уже заголовок відсилає читача до “Гри в бісер” Г.Гессе. Утім, ідеться не так про геніальне творіння Гессе, як про власне Гру в бісер. Такий початок не випадковий, адже К.Москалець згадує, як у 1979 р. під час чайного ритуалу повідомив друзям, що то — найголовніша книга його життя (5). Окидаючи поглядом своє минуле, він визнає, що не лише бачив довкола себе героїв цього роману, а й

“у кожному окремому періоді життя [...] сам ставав [...] котримсь із тих персонажів” (6).

Захоплення К.Москальця романом Г.Гессе підтверджують і численні згадки про нього в щоденнику “Келія Чайної Троянди”. Очевидно, багато спільного можна відшукати у світоглядах цих двох письменників. Одразу впадає у вічі, скажімо, неабиякий інтерес обох до східних філософсько-релігійних учень.

Роман “Гра в бісер” створювався в роки фашизму. В одному з листів у січні 1955 р. Гессе казав, що Касталія була його відповіддю фашизму, спробою звеличити духовність у “чумному, отруєному світі” [див.: 8].

Сам термін “гра в бісер” має різні трактування. Одна з мережевих енциклопедій подає таке тлумачення: “У романі не наводиться точний опис правил гри. Вони настільки складні, що наглядно представити їх практично неможливо. Швидше за все, мова йде про своєрідний синтез всілякого роду науки і мистецтва. Мета гри полягає в тому, щоб знайти глибинний зв’язок між предметами, котрі належать до абсолютно різних на перший погляд галузей науки і мистецтва, а також виявити їхню теоретичну подібність” [див.: 6].

Для К.Москальця ця гра, очевидно, синонімічна справжній творчості, котра виступає водночас і досотворенням світу, і можливістю спілкування із причетними. На його думку, одне з основних послань “Гри в бісер” полягає в означенні загрозливих для культури тенденцій. Йому імпонує запропонований Гессе можливий вихід — видобування своєрідного екстракту зі світових культур, створення тривкого канону духовних цінностей.

Розмірковуючи про відсутність в Україні реальної спільноти, “коли відсторонена й законсервована Касталія бачиться виходом, а не пасткою” (8), К.Москалець ставить жорстке питання: чи є сенс писати знехтуваною мовою серед винародовленого населення? І відповідь

шукає, аналізуючи долі трьох письменників: німця Г.Гессе та українців М.Зерова і В.Стуса. Їхні вчинки та дії подібних до них митців автор есею вважає подоланням абсурду засобами Гри в бісер. І доходить висновку: “відсутність реальної спільноти [...], відсутність актуально суших реципієнтів твого смислу не є аж такою істотною: зустріч і діалог відбувається повсякчас у надсущному, трансцендентному смислпросторі Гри” (10).

Усі літературно-критичні праці, розміщені у книжці “Гра триває”, презентують читачеві тих, хто долучився до великої Гри. Більшість досліджень присвячена сучасникам автора, але у двох розвідках аналізується спадщина вже визнаних класиків – М.Зерова і В.Свідзінського. На погляд Б.Шуби, основна місія вказаних статей полягає в тому, що вони “вкотре заакцентують знаковість і неординарність цих постатей у літературному просторі того часу” [5, 16]. Рецензент цілком слушно звертає увагу на наголошену К.Москальцем елітарність і поетичний нонконформізм обох митців. Ми ж наголосимо також на невідповідності вибору об’єкта дослідження, адже автор звертається до творчості близьких йому поетикою, світоглядом, долею тощо.

Приводом до написання статті “Зеров і публіка” став вихід солідного тому “Українське письменство”, що дав читачам змогу ознайомитися із недоступною раніше науковою і творчою спадщиною М.Зерова. Щиро захоплюючись винятково обдарованою і трагічною особистістю неокласика, його врівноваженими і стилістично бездоганними текстами, орієнтацією на класичні наративи, К.Москалець наголошує на “нерозривності іпостасей “вченого” й “поета” (16), указує на разючу подібність поглядів М.Зерова та Ернста Роберта Курціуса, а також на схожість із позицією Т.С.Еліота. Ми ж наважимося запропонувати ще одну паралель – між М.Зеровим і К.Москальцем. Своє захоплення Зеровим дослідник виявляв неодноразово й раніше. Згадати хоча б щоденникові записи: “Ніяк не можу увиразнити, ословити те, що майже гіпнотизує мене в постаті Зерова”, “Іздив сьогодні забирати картоплю і всю дорогу туди й назад читав зеровські та власні сонети, подумки, звичайно. Або, як сказав колись Івашко, з розумінням похитуючи головою: “Мантри читаєш...” Сонети-мантри, сонети-обереги, сонети, з якими відчуваю дивну зв’язаність, так, наче сам написав їх у попередньому житті. Сонети одного з наших” [див.: 4].

Із останньої цитати зрозуміло, що й сам К.Москалець виразно відчуває їхню спорідненість. Будучи “ученим поетом”, він

усвідомлює також спільність світоглядів та долі. “Створення ідеального типу у всьому несприятливих для цього політичних, соціальних, економічних і культурних обставинах обертається ідеальною самотністю – і відчуженістю” (17), – пише він в аналізованій праці. У щоденникових записах зізнається, що часом саме звіряння зі звірцевою постаттю Зерова не дозволяло впасти в остаточний відчай від тотальної самотності: “І все-таки Зеров був би щасливим, якби опинився на моєму місці, якби замість концтабору й тотального мороку перед ним випірнула раптом тиха Матіївка з Сеймом і усіма своїми соснами, з крихітної хатинкою, де можна усамітнитися від ненадного світу людей і їхнього Князя... Думаю, що моє фальшиве ниття є велетенським гріхом” [4, 179].

Отож не дивно, що у згаданій матіївській хатинці К.Москальця на стіні поруч зі світлинкою батька розташовано й портрет М.Зерова.

Іншому класикові українського письменства – В.Свідзінському – присвячено статтю “Тихий модернізм Свідзінського”. К.Москалець зауважує подібність Зерова і Свідзінського – вони “припадали” до одних і тих самих джерел – до творів грецьких і римських класиків, обидва мали добру освіту, обидва були талановитими перекладачами, вільно оперуючи різноманітними стилями і метричними формами, адекватно передаючи їх у своїх тлумаченнях. Навіть характери їхні у чомусь здаються схожими – обидва “тугі бібліофаги”, схильні до інтроверсійних блукань внутрішніми просторами снів і візій, з неминучою для таких мандрів дрібкою неврозу, відчуження від соціального, з приступами самотності...” (25). Від себе додамо: названі риси значною мірою притаманні й авторів дослідження.

Як і в попередній статті про Зерова, К.Москалець відштовхується від щойно виданого двотомника Свідзінського, але говорить не так про нову книжку, як про основні засади творчості поета. Віддавши належне академічному форматові, ретельно вивіреному текстам, реконструйованій цілості збірки “Медобір”, скрупульозним науковим коментарям, проникливій статті Елеонори Соловей, алфавітному покажчику творів, К.Москалець звертається безпосередньо до текстів і намагається дати відповідь на питання, “чому Володимир Свідзінський, поет тієї ж духовної формації, що й Зеров та неокласики, пішов настільки відмінним шляхом? Чому замість плекання “ясної, дзвінкої закінченості сонета” він віддавав перевагу нерегулярним формам вірша, зокрема, верліброві?” (24-25).

К.Москалець визнає спокусливим варіант інтерпретації, де Свідзінський утрачає зв’язок

із християнством і сучасністю та знаходить своє Теперішнє в античності. Проте звертає увагу й на “чималий блок поезій, де поет напрямки працює з колективним позасвідомим свого етносу” (32).

Зупиняючись на кількох поезіях Свідзінського, дослідник доводить реальність “іманентного розриву перверсійного зв'язку української поезії з материнським лоном фольклору й переростання затісної спадщини Батька Тараса, що зазвичай випромінювала соціальну критику та прихований садомазохістський комплекс...” (35).

Якщо взяти за основу географічно-емігрантський критерій, можемо виокремити групу із трьох рецензій. Одна з них присвячена діаспорному письменникові, дві інші – авторам сусідніх з Україною держав. Обоє їх спіткала емігрантська доля.

У першій – “Лабіринт під сузір'ям Смерті” – аналізується твір доктора славістики, виконавчого директора видавництва Канадського інституту українських студій, менеджера проєктів Енциклопедії України в Інтернеті та англійської “Історії України-Руси” М.Грушевського, творчого працівника театру й кіно, літературознавця й письменника Марка Роберта Стеха. Його перший україномовний роман “Голос” не залишився непоміченим нашою критикою завдяки яскравій неординарності: “Незвичайний надскладною структурою, глибиною ідей та нелінійністю сюжету – своєрідної символічної мандрівки у пошуках себе. Незвичний тим, що став унікальною антологією – чи хрестоматією (бібліотекою?) – філософських вчень та символів новітнього часу. Роман, який зближує українську і світову літератури” [див.: 2].

Подібне бачення роману пропонує й сам автор дослідження: він спостерігає у творі “відверту, подеколи хаотичну сповідь зі вкрапленнями самооцінкової, самопізнаннєвої рефлексії” (123). М.Р.Стех в одному з інтерв'ю визнав, що, “хоч у фабулі “Голосу” практично немає прямих автобіографічних мотивів, певним чином і на певному рівні цей текст досить автобіографічний, бо “пережитий” на власній шкірі” [див.: 2].

К.Москалець трактує провідний символ роману “Голос” як спільне засвідоме і звертається до одного з основних архетипів, на якому побудовано твір, – мотиву Преображення. Дослідник відшукує в романі не лише сліди християнського культу, а й скво-родинівську ідею трьох світів, теорію сучасної фізики, міркування про мандрівки душі між дійсностями й тілами тощо.

Багато уваги приділяє К.Москалець Стеховому руйнуванню діалектичних протилежностей, один

із виявів якого – оперування ідеєю тотожності автора, персонажа й читача. Слід сказати, що подібний підхід не чужий і самому дослідникові, найповніше реалізований у романі “Вечірній мед”. Відкидання дихотомії дозволяє М.Р.Стехові вибудувати “одночасність усіх часів, сукупність усіх просторів і романних голосів в одному “ось-тут-переживанні” (128).

Навіть із наведеного далеко не повного переліку особливостей роману М.Р.Стеха “Голос” очевидна елітарність цього тексту. Сам автор в інтерв'ю щедро ділиться з читачами таємницями змісту свого твору. І пояснює це просто: “колись [...] я вірив, що про написаний твір треба якомога менше говорити, і в жодному разі – не треба його “пояснювати”. Згодом я збагнув, що (принаймні у випадку з “Голосом”) я міг би пояснювати годинами, й це породило б тільки більше запитань”. Але головне в “Голосі” те, що читач, знайомлячись із твором, “довідався з нього не так про іншу людину, чийсь уявний чи напівуявний світ, а насамперед про себе самого...” [див.: 2].

Друга рецензія – “Колаковський: слухна неочевидність” – з'явилася як відгук на книжку есеїв Лешека Колаковського із провокативною назвою “Мої слухні погляди на все”. К.Москалець засвідчує свій давній інтерес до праць цього автора. Інтерес цілком зрозумілий і закономірний, адже, як твердять автори електронного варіанту часопису “Потяг 76”, Колаковський – “найвпливовіший польський інтелектуал наших днів” [див.: 9]. Філософ, історик філософії і релігії, публіцист, есеїст, прозаїк Л.Колаковський 1968 р. з політичних причин був звільнений із Варшавського університету і змушений виїхати за кордон. Тут він був належно поцінований як науковець, викладав у McGill University в Монреалі, в University of California в Берклі, у Йельському університеті в Нью-Хевен, у Чиказькому університеті. З 1970 р. живе і працює в Оксфорді. Член кількох європейських й американських академій і лауреат численних премій (Friedenpreis des Deutschen Buchhandels, Praemium Erasmianum, Jefferson Award, премії Польського ПЕН-клубу, Prix Tocqueville). 2003 р. отримав премію ім. Джона Ключе, що охоплює галузі, котрі не враховуються Нобелівською премією [див.: 7].

К.Москалець докладно аналізує кожну з порушених Л.Колаковським проблем (утопія, апокаліпсис, християнство; правда, справедливість, історія; політика і діявол; комунізм) та наголошує на читабельності книжки завдяки “актуальності порушених тем і незвично розкутих, вільних від будь-яких доктринальних упереджень і статичних,

придатних на всі часи загальникових схем погляди філософа” (132).

Окрему частину книжки Л.Колаковського становить іронічна “Велика енциклопедія філософії та політичних наук” обсягом у три з половиною сторінки. Її К.Москалець порівнює із Флоберовим “Лексиконом прописних істин”.

І третя Москальцева рецензія — “Невротична війна з репресивним стилем”. Так назвав він розвідку про творчість Бориса Парамонова, філософа, історика, культуролога й літературного критика. Вигнаний у 1977 р. за вільнодумство з Ленінградського державного університету, де викладав історію філософії, учений емігрував спершу в Італію, потім у США. Тривалий час вів програму “Російська ідея” (згодом “Російські питання”) на радіо “Свобода”, має численні публікації у пресі та кілька книжок [див.: 10].

Тональність Москальцевих роздумів про Б.Парамонова коливається від поваги, викликаної його “нелюдською ерудицією” (139), зацікавленості провокативною грою з усталеними сприйняттями, сміховим очудненням стереотипів та їх руйнацією, і до думки про анахронічність переважної більшості тверджень Парамонова. Найцікавішим він видається К.Москальцеві в любові-ненависті до російської культури й літератури, “у своєму невротичному підриванні, садистському роздяганні й мазохістському самооголюванні перед Росією” (143).

Зрештою, дослідник пропонує читачеві поглянути на Б.Парамонова в несподіваному ракурсі — як на сироватку: “...лікуючи себе від Росії, «Неврозанов»-Парамонов опосередковано може виявитися дієвим щепленням для багатьох українців або білорусів...” (149).

Більшу частину “Гри...” складають рецензії на видання сучасників автора, що дало підстави Є.Баранові говорити про канонізацію літературного покоління вісімдесятників, уведення його в контекст великої літературної традиції [1, 379-380].

Чи не найбільше уваги приділено Василеві Герасим'юку. Звертаючись до його творчості у праці “Гуцулія, осінній архіпелаг”, К.Москалець оперує близьким йому поняттям Дао, указує на розючі паралелі поміж Герасим'юковою поезією “Коса” та гексаграмами “І Цзін”, згадує східні культурологічні реалії, наприклад, гуцульська вразливість нагадує дослідникові “японську чуттєву ніжність і слабкість перед красою квітучої сакури, але разом із тим — уміння середньовічних самураїв із однаково любовною майстерністю скласти хоку, букет ікебани, заварити чай, випустити кишки ворогові або зробити характері самому собі” (47).

Розглядаючи збірки Герасим'юка “Осінні пси Карпат” і “Серпень за старим стилем”, К.Москалець констатує в поета “загострене сприйняття краси” (41) — рису, яка, безсумнівно, характеризує й самого дослідника. Дуже показове тут звертання обох митців до образу квітучої черешні. “Милювання квітучою Сестрою Черешнею, до болю синкретичне споглядання її всім собою, до екстазу прочуте освячення через черешню — один із наскрізних образів Герасим'юкової поетики...” (41). Цей же образ використав і сам К.Москалець у новелі “Споглядання черешні”.

У рецензії на поетичну збірку В.Герасим'юка “Поет у повітрі” К.Москалець робить акцент на суцільній просотаності його поезії музикою — “від прямого використання суто музичних термінів, назв інструментів, імен композиторів, виконавців [...], цитат із народних пісень — до непрямих асоціацій, які закладені в ритмі, спільному пракорінні поезії та музики” (54), а також на заангажованості поета в проблематику етики й естетики (65). Наголошується принципова відмінність цієї збірки Герасим'юка від попередніх, “попри присутність тут і потоків, і смерек, і багатьох інших питомих герасим'юківських реалій, відсилань і взаємопов'язань. [...] Ці зміни помітні передусім у визначеності найістотніших екзистенційних орієнтирів та в небувалому вибухові непередбачуваних інтонацій, широкого інструментування та значно глибших інтерпретацій звичних для поета тем” (55). Цю тезу ілюстровано вдумливим аналізом поезій, інтерпретуються основні образи-символи, один з яких — наскрізний символ збірки, винесений в її назву. На думку дослідника, ця книжка становить собою насамперед “опис гостро відчутого й детально прописаного абсурду трансцендентування в повітрі без Бога, а тим більше в подальше людське існування на знебоженій землі...” (64).

“Жива легенда поетичних 80-х” (75) Ігор Римарук та його “Діва Обида” стали предметом розмови в наступній статті “І старі письменна, і нові письменята”. Як завжди, даючи дуже лаконічні та влучні характеристики, К.Москалець наголошує, “яким напрочуд книжним, ученим і начитаним поетом є Римарук. Його поезія має чітко встановленого адресата — філолога й естета, може, так само поета...” (76). Дослідник звертається до образів свого улюбленого Гессе, називаючи творчість Римарука грою в бісер (76) й уважаючи його невід'ємною частиною “маленької Касталії” (75). Проте він не обмежується висловленням надзвичайної прихильності до автора “Діви Обиди”, подаючи вельми ґрунтовний

аналіз збірки, звертаючи увагу на еволюцію стилю поета.

Практично всі рецензії, подані у книжці “Гра триває”, були надруковані раніше в періодиці. А от з “Улюбленими розкошами янголів” читач мав змогу познайомитися ще й із текстом Москальцевого роману “Вечірній мед”, де подано досить розлогу цитату з цієї статті. До третьої книжки “Вечірнього меду”, побудованої на віршах Івана Малковича, перейшов і ключовий образ цього поета – янгол.

К.Москалець вважає, що на особливу увагу заслуговують вірші І.Малковича, присвячені дружині, адже вони становлять собою поодинокий приклад еротичної української лірики і принципово різняться від віршів із “загальниковими описами” творенням образу живої, реально присутньої жінки. Очищена від ідеологічних нашарувань та розмовних і простацьких лексем, поезія Малковича розкривається в несподіваному ракурсі й увиразнює основні риси стилю поета – “вишуканість простоти, уникання конструктивної робленості й рідкісний ліризм, який досконало поєднує печальне та комічне, не боїться бути спонтанним і ніжним” (96).

На особливу увагу заслуговує рецензія на збірку Володимира Кашки “Мала методика”. Дуже невелика за обсягом, вона має надзвичайну вагу, оскільки автор справив помітний вплив на творчість і, ймовірно, світобачення самого рецензента. Москалець неодноразово у власних статтях засвідчував приналежність до покоління вісімдесятників. Не викликає також сумнівів, що “і хронологічно, і типологічно поезія Володимира Кашки належить до нурту пізніх сімдесятників” (121). Говорячи про митця, Москалець дає характеристику й усьому його поколінню: “Якась взірцева непристосованість до потреб і вимог соціуму, лірична одержимість самотнім опором” (118). Чи не те ж саме можна сказати і про самого Костянтина Москальця? Тому вважаємо, що під впливом очільника групи ДАК В.Кашки в поглядах К.Москальця на життя й мистецтво поєдналися риси, притаманні двом генераціям: сімдесятників та вісімдесятників.

Звертаємося насамперед до вірша “Опозиція”. У символічному змісті твору помітно перегуки з думками самого К.Москальця: “Пастка в’язничної камери є промовистим символом життєвого середовища чоловіка, якому з його винятковим обдаруванням довелося народитись і бути вихованим у тоталітарній державі [...] Задротована, забита дошками, оточена зусібч “залізною завісою” камера має, проте, таємне вікно, крізь яке видно природу; за бажання можна прочинити

кватирку [...] Це потаємне вікно – вікно в себе, у внутрішній світ пам’яті та уяви...” – пише він у щоденнику (119).

Розлога стаття “Рябчук, саторі і література” цікава не лише широтою охоплення доробку Миколи Рябчука, точним визначенням основних рис його стилю в різні періоди творчості, глибоким аналізом окремих творів: тут містяться уривки спогадів, штрихи до портрета митця, що роблять об’ємнішими образи й автора, і його книжки.

Зізнаємося у впливі Рябчуків текстів на власну творчість, зокрема на першу книжку роману “Вечірній мед”, побудовану на віршах та ремінісценціях із його прози. У статті можна простежити багато паралелей між світобаченням, образністю цих двох письменників.

Приміром, дослідник акцентує на відбитому у творах армійському травматичному досвіді й зазначає: “Часом армія та війна стають у Рябчука тотальними, перетворюючись на символ (іще гераклітівський) форми людського існування в цілому” (154). Подібне бачення самого К.Москальця можемо спостерігати в його повісті “Досвід коронації”.

А ось яке прочитання іншого образу: “Лежання непритомним через надуживання алкоголю є розгорненою метафорою загальної непритомності пересічних “радянських громадян”, інтоксикованих мітом від найраніших дитячих літ” (161). У романі “Вечірній мед” К.Москалець так само застосовує цю метафору, тільки з іншим змістовим наповненням, і сам же намагається її трактувати устами героя-Костика: “Річ у тім, що пияцтво і пияки у нашому романі – це лише метафора, – заквапився я. – Так, скажімо, п’яний янгол є метафорою для душі, закинutoї в туге життя...” [3, 14].

У збірці “Гра триває” вміщено також роздуми дослідника про “Алергію” Наталки Білоцерківець, “Книгу перевтілень” Людмили Таран, “Міста і острови” Олеса Ільченка.

Особливе місце в житті К. Москальця посідає Григорій Чубай. Данина його пам’яті – два серйозні літературно-критичні дослідження (“П’ять медитацій на “Плач Єремії” та “Чубай і вона”). Спираючись на власні враження та спогади друзів, у першому з них К.Москалець створює стереоскопічний образ Григорія Чубая, якому, на переконання дослідника, довелося водночас утілювати дві постаті: “З одного боку, це була “постать голосу”, що дійсно створила вершинні досягнення української поезії ХХ століття. Саме цю віртуальну постать помітили читачі в діаспорі й вузьке “самвидавне” коло на Україні. З іншого боку, існувала “постать прокаженого”, створена



соціалістичним сприйняттям (точніше неприйняттям) усього реального Чубая одразу” (177).

Окремо слід сказати про звертання К.Москальця до дуже дражливого питання про так звану “зраду”. Подано докладний аналіз поведінки Г.Чубая після арешту 1972 р. та свідчення у справі Калинців. Автор статті спирається на слова заарештованого і, пояснюючи надмірну відвертість зломленістю, говорить також про принципову неможливість співіснування цих різних людей: “Спроба Калинців заангажувати Чубая до політичної діяльності або самим, із власними політичними програмами й текстами стати причетними до його “Скрині”, заснованої на радикально відмінних засадах ліберального модернізму, завдала прикрощів їм усім” (191). Багато уваги приділено часописові “Скриня”, що згуртував тоді Чубаєвих однодумців. Полемізуючи із британським дослідником Е.Вілсоном, К.Москалець доводить, що “Скриня” трималася на трьох “китах”: українськість, європейськість і китайськість.

1. *Баран Є.* “Той я, котрий пише, що він – Костянтин Москалець” // *Кур’єр* Кривбасу. – 2007. – Берез. – Квіт. – № 208-209.

2. *Михед О.* Марко Роберт Стех: “Річ лише в тому, щоб сприйняти “інше” за “своє” // <http://www.dt.ua/3000/3680/56320/>.

3. *Москалець К.* Вечірній мед // *Сучасність*. – 2003. – № 4.

4. *Москалець К.* Келія чайної троянди. 1989–1999:

Звісно, стаття не обійшлася без аналізу Чубаєвих текстів, але вони тут усе ж вторинні – як ілюстрація долі чи світогляду поета. Натомість дослідження “Чубай і вона” цілком зосереджене на поезії “так певнено мають крила у ворона...” К.Москалець удається до текстологічного аналізу, порівнює варіанти вірша, звертає увагу на різні підходи упорядників до внесених автором до рукописного тексту правок і переконує в незавершеності вірша. Уважаючи за доцільне прочитувати вірш у контексті циклу “Світло і сповідь” та поеми “Марія”, К.Москалець зосереджується на трактуванні образу “вона” й віднаходить справді багаті паралелі. До речі, якимось у приватному листі до авторки статті К.Москалець, розповідаючи про свій “Вечірній мед”, сказав, що його більше не цікавлять ті експерименти, завдяки яким постав цей герменевтичний роман. Тепер його душа лежить до розвідок на зразок “Чубай і вона”.

Щоденник. – Львів, 2001. – 204 с.

5. *Шуба Б.* Костянтин Москалець. Гра триває // *Критика*. – 2007. – Берез.

6. [http://ru.wikipedia.org/wiki/Игра\\_в\\_бисер](http://ru.wikipedia.org/wiki/Игра_в_бисер).

7. <http://www.novpol.ru/index.php?id=639>.

8. <http://www.philology.ru/literature3/markovich-69.htm>.

9. <http://www.potyah76.org.ua/author/?a=67>.

10. <http://www.svoboda.org/staff/Paramonov.asp>.

*м. Черкаси*

*Наталія Пахаренко*

## МІЖ КУЛЬТУРНИЦТВОМ І ДОНЖУАНСТВОМ...

**Євген Нахлік. Подружнє життя і позашлюбні романи Пантелеймона Куліша: Документально-біографічна студія. – К.: Український письменник, 2006. – 351 с.**

Здавалося, що після Віктора Петрова тема любовних історій Пантелеймона Куліша давно вичерпана. Що можна додати до того неперевершеного біографічного твору “Романи Куліша”, написаного ще далекого 1930 року й перевиданого 1994-го? Фактично нічого. Що можна додати до тих ефектних висновків, яких дійшов В.Петров: “Соціальна “невозможність жити вполне” була водночас і особистою, моральною, психічною, сексуальною. Через це й усі романи Кулішеві це, власне, не романи зовсім, а якісь “півромани”, “півкоханья”. Жінка віддавалася цілком, а чоловік не наважувався переступити останньої межі. Своєрідний платонізм, зумовлений зовнішніми обставинами.

У П.Куліша була пристрасна, палка натура, але навіть у романі з Марковичевою він постійно вагається між почуттям любовної пристрасності й бажанням порвати з коханою жінкою. Це бажання було міцніше від нього. Своєрідний “жах кохання” призводив до безглузких, неможливих ситуацій, вивернених і обернених почуттів, до вчинків і слів, цілком несподіваних” (В.Петров, 187); “Не вмів любити й не любив любові Куліш...” (В.Петров, 176). Ніхто й не брався щось спростовувати чи коригувати. Магія імені В.Петрова (Домонтовича), здавалося б, надійно закривала цю тему від нових посягань. Аж ні. З’являється дослідник, Євген Нахлік, що нічого не сприймає на віру, а хоче переконатися в чіткості

літературного фактажу, і виявляється, що В.Петров як справжня творча особистість не просто белетризував відомі літературні факти, а й вільно поводився з ними: “Водночас у міру заглиблення у життя і творчість Пантелеймона Куліша дедалі більше впадали мені в око наявні у Петрова надто вільне поводження з фактами, листами й творами, фактографічна неповнота, ефектні домисли й надмірна соціологізація у трактуванні інтимних почуттів. Виникла потреба критично перевірити дані, наведені у працях цього та інших дослідників не раз без покликів і в довільній формі, залучити до розгляду нові джерела, тексти й відомості, по зможі простежити під обраним кутом зору все доросле життя письменника. Важливо було зрозуміти митця слова як живу особистість із неповторною індивідуальною психологією, а не судити його з погляду абстрактних схем чи бажаних моделей поведінки” (7).

Тепер декілька слів про дослідника. Євген Нахлік — талановитий і сумлінний сучасний літературознавець, автор двох монографій (“Українська романтична проза 20–60-х років XIX ст.”, 1988; “Доля — Los — Судьба: Шевченко і польські та російські романтики”, 2003; останнє дослідження відзначене престижною академічною премією ім. С.Єфремова), десятка наукових і науково-популярних брошур (“Пантелеймон Куліш”, 1989; “Іван Котляревський”, 1994 та ін.), багатьох статей, присвячених українській літературі XIX — початку XX ст., зокрема Т.Шевченкові, П.Кулішеві та ін. Фактично, Є.Нахлік поряд із В.Івашківим виступає одним із найавторитетніших знавців творчості П.Куліша. Тому цілком закономірне звернення дослідника до начебто вже давно “закритої” теми.

Що додає нового Є.Нахлік до вже, здавалося, відомих позашлюбних романів Пантелеймона Куліша з Олександрою Милорадовичівною, Марком Вовчком, Ганною фон Рентель, Параскою Глібовою? Наукової чіткості й точності фактів. Аргументованість висновків (без епатажу й зовнішнього ефекту): “Кулішева любов до панни Милорадовичівни — найпоетичніше з усіх його закохань. Це світла еротика, естетична й душевна, зорієнтована передусім на платонічне задоволення. Куліша навіть тішить не так те, що дівчина прихильна до нього, як те, що йому любя її душа” (121); “Марко Вовчок не мала стійких релігійних, національних та моральних переконань і легко піддавалася чужим впливам, модним ідеологічним та літературним віянням” (151), “Участь в українському літературному процесі виявилася для Марка Вовчка лише епізодом, зумовленим збігом обставин. На відміну від Куліша, вона

була людиною не ідеї й обов’язку, а успіху й насолоди” (152), “Зароблені на літературній ниві кошти Куліш пускав на нові видання, і не лише власні, а й своїх українських колег, а Марко Вовчок — на комфортне особисте життя. Вона вибирала того, хто приваблювався, сильніший, перспективніший, ту літературу, в якій творити престижніше” (152); “У позашлюбних романах Куліш значною мірою перебував в уявному світі — спочатку снував мрії, потім вдавався до теоретичних повчань” (157), “Якщо шукати українських предтеч сучасного *фемінізму*, то й тут треба приглянутись насамперед до Куліша — до його обстоювання жіночої емансипації та рівноправності на початку 60-х років і художнього уславлення жіночої духовності як найважливішого чинника гуманістичного розвитку людства” (160), “Куліш — людина не так насолоди, як результату, розвитку, вдосконалення” (163), “... його епістолярний роман з Ганною фон Рентель був делікатний і тактовний, Куліш визначав його як “наша дружба” (хоча й зізнавався у любові)...” (171); “Для Куліша проблема Параски полягала в тому, що вона захоплювала його як царівна молодиця, а він хотів мати в ній ще й кохану-однодумця, споріднену за духом жінку, з якою б його єднали творчі, культурні інтереси, спільна духовна праця. Жіночий ідеал, що його так пристрасно шукав він на зламі 50–60-х” (182); “Для систематичної літературної, надто ж копіткої наукової праці, до якої схилявся Куліш, потрібна сімейна стабільність і певність, а позашлюбні романи лише вимучували. Від самого початку свого донжуанства він був запрограмований на повернення до законної дружини” (194). Особливо треба звернути увагу на останній висновок, який, власне, розставляє всі акценти у пристрасному шуканні Кулішем жіночого ідеалу.

Розглядає Є.Нахлік ще декілька історій Кулішевих захоплень: з Манею де Бальмен (“Короткотривале захоплення Куліша Манею було споглядальним, пізнавальним і, зрештою, поверховим”, 102) і таємничою київською інституткою. Загальний висновок дослідника теж заслуговує уваги: “Хоча позашлюбні романи Кулішеві на зламі 50–60-х років були переважно епістолярними і фактично платонічними, у мріях і намірах він сягав далі; проте найбільше, до чого дійшов, — це, очевидно, поцілунок, дарований од Параски Глібової” (197). І ще, дуже важливе й повчальне, особливо на тлі аморального вчинку Григорія Честахівського, який звабив дівчину, обіцявши з нею одружитися, а потім покинув, бо з’ясувалося, що він уже одружений. За це громадська рада позбавила

Честахівського “звання громадянина й визнала його негідним спілкування з чесними людьми” (202); “На тлі цього сумного випадку видно, що Куліш у своїх романах з панночками й молодиками повівся хоча й ніби нерішуче, зате чесно: нікого не знадив і не кинув напризволяще. Хоч би як пізніші біографи закидали Кулішеві, що він не наважився розкрити свої позашлюбні любовні зв’язки на повну силу, дати волю пристрасті, усе-таки треба визнати, що стосовно до своїх пасій він учинив порядно й нікому з них не зіпсував долі” (203).

Особливу увагу зосереджує Є.Нахлік на непростих взаєминах П.Куліша з дружиною Олександрою Білозерською (чого уникнув В.Петров, подавши тільки у висновках першого розділу “Літо року 1856” дуже загальні пояснення причин позашлюбних романів П.Куліша: “Друга половина 50-х років в особистому житті Куліша була критичним часом, коли в його родинних взаєминах сталася глибока розколина. Дев’ятилітній шлюб з Олександрою Михайлівною Білозерською остогид і приївся. В буденній мізерній метушні звичайних господарських клопотів кохання до дружини розтануло й непомітно зникло. Почуття охолело, здригнуло, загубилося в хатньому безладді неулаштованого й непевного Кулішевого побуту і вицвіло в безбарвній і нудній байдужості щоденних повторених розмов, слів, рухів” (В.Петров, 52). Про саму О.Білозерську теж сказано дуже оглядово й десь навіть свідомо тенденційно, хоча причини душевної хвороби О.Білозерської 1854–1857 рр. названі: “Хвороба Олександри Михайлівни була оберненою стороною її родинного розходження. Байдуже ставлення чоловіка викликало в Олександрі Михайлівні почуття непотрібності. [...] Вона захворіла, коли побачила, що любов зникла, що на неї Пантелеймон Олександрович перестав звертати будь-яку увагу, перестав нею цікавитися, почав уникати її товариства і призвичаївся обходитись без неї якнайкраще” (В.Петров, 54), проте коментар залишився свідомо поверховим.

Є.Нахлік іде іншим шляхом: розпочинає історію зі знайомства П.Куліша з О.Білозерською, висвітлює перипетії їхніх стосунків, що передували одруженню, зупиняється на історії взаємин П.Куліша з Ольгою Плетнєвою, нагадує про сімейну драму, яку переживо подружжя, втративши ненароджену дитину — після цього О.Білозерська взагалі не могла народити дитини, на старості П.Куліш з цього приводу дуже шкодував (у листі до сестри дружини

Надії Забіли, дві старші доньки якої через невдалі заміжжя зазнали поневірянь, П.Куліш заявив: “Мы бы с Вами своею судьбою не поменялись”, 277), і підводить читачів до виникнення цієї кризи взаємин. Після розповіді про Кулішеві пошуки жіночого ідеалу вчений показує, що Кулішеве повернення до дружини було зумовлене всією передумовою як їхніх особистих стосунків, так і поведінкою, характером і трибом життя самого П.Куліша: “Урешті-решт три чинники зумовили його повернення до Олександри Михайлівни: світлі спогади про найкращі роки їхнього подружнього життя, почуття обов’язку перед пошлюбленою жінкою і розчарування у нових любовних пошуках” (208). Згадує дослідник також і Марію Щербачову, небогу Олександри Білозерської, якій симпатизував П.Куліш. До речі, вона матір відомої української письменниці Любові Яновської (небога по іншій сестрі дружини — Надія Кибальчич). Пише Є.Нахлік про останню симпатію П.Куліша юну Марусю Вовківну: “Останній “роман” Куліша, як і його давні позашлюбні романи, протікав в епізодичних зустрічах та листах, але, на відміну від попередніх, вилився в окремі вірші (“До Марусі В\*\*\*”, “Видінне”, “Чудо”, “Патріотці!”). Звичайно, “романом” його можна назвати хіба що зі значною долею умовності” (260). Теж цікавий факт: за винятком декількох віршів, присвячених Марусі Вовківні, жодній зі своїх пасій П.Куліш віршів не присвячував: “Тим часом у творчості його любовні мандри не знайшли безпосереднього плідного відображення, за винятком поодиноких віршів “Святиня”, “До Марусі Т\*”, “Сонет”, — жодна з позашлюбних пасій не надихнула письменника на великі твори” (208). І ще один висновок Є.Нахліка, який багато що пояснює у взаєминах П.Куліша із жінками: “Для тодішнього Куліша особисте кохання нерозривно пов’язане з любов’ю до України-матері: він може зійтися тільки з тією дівчиною чи жінкою, яка розуміє й поділяє його любов до рідної України...” (106). Це одна з причин, чому П.Куліш між Ольгою Плетнєвою й Олександрою Білозерською вибрав останню: “Більш інтуїтивно, ніж раціонально, він обрав саме ту жінку, яка могла стати йому найкращою подругою у довгій мандрівці життя, — саме йому, з його авторитарним, менторським, дратівливим і надзвичайно цілеспрямованим характером, до того ж схильним до непомітних захоплень, що так часто переходили у конфронтацію і розрив стосунків” (37).

Останні роки свого життя П.Куліш і О.Білозерська провели в любові й подружній

взаємності (десь із 1864 і до смерті П.Куліша в лютому 1897): “На старощах у побуті та приватному листуванні Куліш називав дружину *Ганна, Ганна Барвінок*. Здивованому Степанові Носу пояснював у листі від 5 листопада 1890 р.: “А що я зчу моє миле подружжє Ганною, дак се ознака, що спершу вона була не зовсім моєї віри, а потім охристалась у мою віру і в святому хрищенні нарічено її Ганною Барвінок”. Це було вельми знаменно: вроджений реформатор, наділений невгамовною хіттю щось переглядати, змінювати, створювати заново, перейменовувати (Україну — на Стару Русь, Мотронівку — на Ганнину Пустинь, себе самого — з Пантелеймона Олександровича на Панька Олельковича тощо), він і дружину пересотворив, наскільки це можна було, за своєю духовою подобою, мовби на вірець біблійної міфопарадигми, згідно з якою Єву створено з Адамового ребра” (277-278). І як висновок: “З усіх його потуг підпорядкувати собі суспільні процеси й інших осіб найвдалішою виявилася спроба о-власнення законної дружини — тут він досяг, либонь, чого хотів...” (279).

Доповнюють документально-біографічну студію Є.Нахліка дві його розвідки: “Ти моє твориво!” Ганна Барвінок — письменницька креатура Пантелеймона Куліша”; “Еротичний автобіографізм у Кулішеві творчості”, що підсумовують розмову про подружнє життя й позашлюбні романи П.Куліша: “Після бурхливих літ любовних (переважно епістолярних) романів він із роками про них навіть не згадував, не шкодував за колишніми пасіями, наскільки знаю, ніде не прохопився про них словом у пізній творчості, за винятком хіба що Марковички, та й то про неї як особистість відгукувався зазвичай негативно. Якогось видимого сліду в його писанні 70—90-х років вони не залишили. Натомість Олександра Михайлівна відіграла надзвичайно важливу роль у його житті тих літ і по праву зайняла почесне, чільне місце в його тодішній поезії. Жоден інший український

дореволюційний письменник, хто прожив із дружиною довгі роки, не підніс у творчості свою пошлюблену обраницю на таку висоту, як пізній Куліш у поетичних шедеврах. Його ж досконала любовна поезія у понадшістдесятирічному-понадсімдесятирічному віці, присвячена дружині, стала квінтесенцією і гідним вінцем їхнього шлюбу” (335). І останній висновок Є.Нахліка: “Якщо розглядати драматичний перебіг подружнього життя Куліша та його позашлюбних романів другої половини 50-х — початку 60-х років з погляду цих міркувань, то напрошується закид письменникові, що причина його невдач насамперед у тому, що він не був здатний кохати. Насправді це був би поверховий висновок. Просто на ту пору Куліш іще не дозрів як закоханий і коханий. Він не виявляв достатньої здатності кохати, не міг домогтися, щоб його по-справжньому любили, й не міг знайти гідного об’єкта для свого вибагливого кохання. Лише у 70-90-х роках ці три проблеми злилися для нього воедино й вирішилися у взаємній подружній любові до Олександри Михайлівни. Він зумів щиро й вірно кохати, почувався безумовно любленим і мав тверде переконання, що віднайшов об’єкт кохання, гідний його високих почуттів” (336).

І тепер вже висновок мій. Я багато цитував Є.Нахліка, бо це той варіант, коли переповідати немає сенсу. Тим більше, якщо з висновками й міркуваннями дослідника ти солідаризуєшся. Беззаперечний той факт, що цією книжкою Є.Нахлік уписав своє ім’я в низку найоригінальніших і найталановитіших біографів Пантелеймона Куліша. Навіть більше, його праця, здавалося б, на готовому матеріалі, який свого часу талановито й ефектно белетризував В.Петров, набагато колоритніша, яскравіша й повніша і за науковим багажем, аргументами й висновками, і за стилістичним оформленням. Дослідження Євгена Нахліка вже сьогодні можна зарахувати в розряд канонічних, гідних бути високим взірцем підходу до такої важливої теми, якою є й завжди залишатиметься біографія письменника в його інтимному вияві.

*м. Івано-Франківськ*

*Євген Баран*

## КОНФЕРЕНЦІЯ “ФЕНОМЕН ПОГРАНИЧЧЯ. БІЛОРУСЬКА, УКРАЇНСЬКА ТА ПОЛЬСЬКА ЛІТЕРАТУРИ: ВЗАЄМОВПЛИВИ ТА ВЗАЄМОПРОНИКНЕННЯ”

Традиції культурних і наукових зв'язків між Польщею та Україною дуже давні. Сьогодні у провідних університетах Польщі активно функціонують культурно-наукові центри українознавчих студій, програми наукових і студентських обмінів; українські науковці викладають і проходять стажування на кафедрах української мови та літератури університетів Кракова, Варшави, Любліна, Вроцлава та інших міст. Між Інститутом літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України та Інститутом літературних досліджень Польської академії наук підписаний договір про співпрацю, у Київському національному університеті імені Тараса Шевченка функціонують полоністичні студії, які очолює проф. Р.Радишевський, на конгресах українців польські вчені репрезентують свою країну.

У рамках цієї багаторічної співпраці 17–18 жовтня 2007 р. у Залі української філології та Залі білорусистики Університету ім. Марії Склодовської-Кюрі (UMCS) у Любліні (Польща) пройшла міжнародна конференція “Феномен пограниччя. Білоруська, українська та польська літератури: взаємовпливи та взаємопроникнення”, що започаткувала цикл конференцій, присвячених взаємним впливам у трьох літературах від середньовіччя до постмодернізму.

Учасників конференції привітали акад. Польської академії наук *Я.Глінський*, директор Інституту славістики (і водночас завідувач Залі української філології) Університету ім. Марії Склодовської-Кюрі проф. *Ф.Чижевський*, заступник директора Інституту славістики (і завідувач Залі білорусистики) проф. *М.Саєвич*.

Роботу конференції на пленарному засіданні розпочав *Ю.Пелешенко* (Київ) доповіддю “Посольство митрополита Мисаїла до папи Римського Сикста IV як пам'ятка української та білоруської літератури”. Механізми й контексти взаємного впливу в народів-сусідів, проблеми міжкультурного діалогу, а також інтертекстуальні проникнення були розглянуті в доповідях *М.Тичини* (Мінськ) “*Młoda Polska*”, “Молода Муза” і “Маладая Беларусь”: ранні мадэрністські дискурси”, *Я.Поліщук* (Краків) “Відлуння К.Тетмаєра в українській поезії ХХ ст.”, *С.Кавальова* (Люблін-Мінськ) “Польські пачынальнікі беларускай драматургіі: Каспар Пянткоўскі і Гжэгаш Кнапій”, *В.Корнійчука* (Львів) “Поезія Івана Франка та Яна Каспровича: генерика та архітектоніка”, *С.Мусієнка* (Гродно) “Спадчына А.Міцкевіча ў беларускай адукацыі і культуры”; *І.Набитовіча* (Люблін-Дрогобич) “Палімпсести *sacrum* в історичній прозі Володимира Короткевіча”.

На секційних засіданнях були виголошені такі доповіді: *Б.Тихолоз* (Львів) “Іван Франко versus Адам Міцкевич: історія бунту”, *У.Кароткі* (Мінськ) “Праблема адзінства нацыі і дзяржавы ў палемічнай літаратуры Рэчы Паспалітай (другая палова ХVI–ХVII стст.)”, *А.Хома* (Люблін) “*Obraz kleru katolickiego w powieściach historycznych W.Korotkiewicza* “*Chrystus zstąpił w Horodni*” і *R.lwanyszuka* “*Manuskrypt z ulicy Ruskiej*” (“Образ католицького кліру в історичних повістях В.Короткевіча “Христос приземлився в Городні” та Р.Іванічука “Манускрипт з вулиці Руської”), *Ю.Осадча* (Київ) “Культурна тожсамість у мітопоетиці Бруно Шульца”, *Т.Кабржицкая* (Мінськ) “Мар’ян Здзяхоўскі і Україна”, *Н.Русецкая* (Люблін) “Спадчына Францішкі Уршулі Радзівіл у польскай, беларускай і украінскай культурах”, *Т.Монолатій* (Івано-Франківськ) “Парадигматика етнічних образів у творах Йозефа Рота”, *Л.Сінькова* (Мінськ) “Білоруськая літаратура ў Польшчы: асноўныя тэндэнцыі развіцця”, *В.Зварич* (Дрогобич) “Білорусіяна кійвських неокласиків”, *М.Кавецька* (Люблін), “Себастьян Кльонович — поет польсько-українського пограниччя”, *Ж.Некрасевич-Кароткая* (Мінськ) “*Wiek poezji epickiej: carmina heroica w białoruskiej, polskiej oraz ukraińskiej literaturach XVI – pierwszej połowy XVII w.*” (“Вік

епічної поезії: *carmina heroica* в білоруській, польській та українській літературах XVI – першої половини XVII ст.”), *Г. Улюра* (Київ) “(Від)творення нації в пригодницько-історичних романах Л.Рублевської: “польський чинник” білоруської ідентичності”, *А. Стшалковська* (Люблін) “Przedstawienie faktu historycznego w powieści Pawła Zahrebelnego “Śmierć w Kijowie” (“Художня реалізація історичного факту в повісті Павла Загребельного “Смерть у Києві””, *Н. Тихолоз* (Львів) “Алегорії українсько-польських відносин у художній прозі І.Франка (причинки до літературної етномагології)”, *Т. Карбович* (Люблін) “Мотив любові до Підляшшя в поетичній творчості Степана Сидорука”.

На конференції виникла ідея її продовження (під спільним титулом “Феномен пограниччя”) у 2008 році у Гродно, а ще через рік – у Львові. У рамках конференції пройшов круглий стіл про проблеми розвитку славістики в Польщі, Білорусі та в Україні, відбулася зустріч студентів Університету ім. Марії Склодовської-Кюрі в Любліні з відомим письменником і вченим із Мінська, політичним діячем проф. М.Тичиною. Також учасники конференції відвідали знамените ренесансне містечко-курорт Казімеж Дольний над Віслою.

*Юлія Осадча*

## ДОКУМЕНТАЛІСТИКА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ

19 жовтня 2007 р. в Луганську відбулася IV всеукраїнська наукова конференція “Документалістика на порозі ХХІ століття: проблеми теорії та історії”, організована Луганським національним педагогічним університетом імені Тараса Шевченка, Східним філіалом Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України, Луганською обласною організацією “Україна – Світ”. Конференція була присвячена загальним проблемам документалістики, особливостям її жанрової природи, специфіці та поетиці мемуарної літератури, питанням літературного процесу та розвитку журналістики північно-східного регіону України.

На урочистому відкритті конференції з привітальним словом до учасників звернувся перший проректор з науково-педагогічної роботи Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка *С.Савченко*. Були виголошені такі доповіді: *К.Дуб* (Дніпропетровськ) “Категорія життєподібності в онтологічній інтерпретації Григора Тютюнника”, *В.Галич* (Луганськ) “Дискурс промови Олеса Гончара “Думаймо про велике”: спроба віднайти “третю глибину” змісту твору”, *В.Дмитренко* (Луганськ) “Літературна організація київських письменників “Ланка” у спогадах Т.Осмачки”, *О.Галич* (Луганськ) “Щоденники В.Винниченка: жанрова специфіка”.

Робота всеукраїнської конференції тривала на трьох секціях, які своїм напрямом обрали літературознавчий та журналістський аспекти. Під час секційних засідань найбільший інтерес учасників конференції викликали доповіді “Щоденник як художня біографія митця (на матеріалі трагічної долі О.П.Довженка)” *П.Жилієвської* (Донецьк), “Асоціонім у мемуарному романі Ю.Андруховича “Таємниця” *А.Галича* (Луганськ), “Документальна основа літератури pop fiction” *О.Скнаріної* (Луганськ), “Публіцистика С.Петлюри як джерело вивчення видавничої справи в Україні” *О.Кравченко* (Луганськ), “Понятійні еквіваленти щоденникового жанру: синтез чи нонсенс” *Є.Заварзіної* (Харків), “Духовний портрет В.Дрозда у спогадах Ірини Жиленко “Мій Володя” *Л.Яшиної* (Дніпропетровськ), “Специфіка ліричного суб’єкта поезії Агатангела Кримського” *О.Бровко* (Луганськ), “Анна Ахматова в руській мемуаристикі ХХ століття” *А.Павлюк* (Харків), “Відтворення історичних подій 30-х років письменниками-біографами межі ХХ–ХХІ століть” *І.Акіншиної* (Луганськ).

Матеріали IV всеукраїнської конференції “Документалістика на порозі ХХІ століття: проблеми теорії та історії” опубліковано в однойменному збірнику.

*Ірина Веретейченко*

## АННОТАЦИИ ОПУБЛИКОВАННЫХ СТАТЕЙ

*Нина Крутикова. Украина в поэзии и прозе И.Бунина*

Данная статья представляет собой попытку посредством обращения к поэзии и прозе И.Бунина дать ответ на вопрос о сущности, формах и силе “обратного влияния” украинской литературы на литературу русскую, в особенности в XX ст. Автор статьи обращает внимание прежде всего на бунинские пейзажи, выполненные в экспрессионистской стилистике, анализирует образы сконструированных им героев — украинских крестьян, настаивая при этом на единстве социально-критического и лирического аспектов в поэзии и прозе писателя, указывает на особенности передачи Буниним живого народного языка.

Ключевые слова: обратное влияние, фольклор, украинская традиция, импрессионизм, персонаж, мотив.

*Дмитрий Дроздовский. Поэтическая субъектность в поэзии Ирины Жиленко*

В статье представлена попытка постижения поэтического мира лирического “Я” Ирины Жиленко с целью определения правил и формул каталогизации бессознательных стихий поэта в формах метафорической поэзии и специфического языка, который создаёт поэт. Исследовано механизмы конструирования поэтической образности путем использования метода внутренней структурно-семантической реконструкции поэтического текста с целью определения бинарных оппозиций, присущих стилю И.Жиленко, эстетических параметров ее поэтической семиосферы, конвенций *женского письма* (в соответствии с теориями Э.Шовалтер и Ю.Кристеовой про *инаковость* такого письма).

Ключевые слова: семиосфера стихотворения, концептуальное поле поэзии, женское письмо, поэтическая стратегия, герменевтические уровни интерпретации поэзии.

*Наталья Дашко. Концепция жизни в романе В.Дрозда “Листья земли”*

Осмыслены особенности авторской концепции жизни в романе В.Дрозда “Листья земли”, своеобразие ее выражения на идейно-тематическом и образном уровнях. Прослеживается типология индивидуального художественного мироздания в творчестве прозаика 60-х — 90-х годов XX ст.

Ключевые слова: концепция, интерпретация, философское мировоззрение, герой, аллюзия, идея, мотив, миф.

*Леся Демская-Будзуляк. Опыт и риторика смерти в творчестве молодомузовцев*

Одной из самых популярных тем периода раннего модернизма является тема смерти. Поскольку феномен смерти создает такую граничную ситуацию, в дискурсе которой можно увидеть изменения в системе ценностей как отдельного человека, так и целой эпохи. В предлагаемой в статье классификации рассматриваются три вида смерти в зависимости от тех или иных эстетических парадигм в европейском искусстве — смерть позитивистская, или освоенная смерть; смерть романтическая; смерть модернистская, или дикая. В творчестве поэтов и писателей “Молодой Музы” тема смерти наиболее прописана в поэзии П.Карманского и прозе М.Яцкова.

Ключевые слова: “Молодая Муза”, опыт смерти, граничная ситуация, модернизм, позитивизм, романтизм.

*Галина Яструбецкая. Одержимый литературой, или Про А.Головка и его солнечно-красный роман*

В статье исследуются психогенетическое и феноменологическое основание поэтики А.Головка. Делается акцент на повести “Красный роман” как эстетическом эквиваленте процесса индивидуации, а также как иллюстрации синтеза экспрессионизма-активизма и импрессионизма.

Ключевые слова: индивидуация, интенциональность, “эго”-идентичность, архетип, интенсивность, структура переживания.

*Наталья Мафтин . Мифологема ритуального жертвоприношения как сюжетоконструирующий фактор новелл Мирослава Ирчана “Княжна” и “Первый передел”.*

Статья посвящена проблеме имплицитных мифологических структур в художественной литературе. На материале новеллистики Мирослава Ирчана рассматривается сюжетоконструирующая роль мифологемы ритуального жертвоприношения, одной из главных моделей украинской прозы 20—30-х годов XX ст. Такая постановка проблемы способствует раскрытию глубинных механизмов формирования сюжета на уровне “психического фундамента” (К.Юнг) самого автора, а также подтекста произведения как оппозиции дионисийского и аполлоновского начал. В статье исследуются также композиционные особенности анализируемых произведений.

Ключевые слова: мифологема, дионисийское и аполлоновское начало, новелла, имплицитные мифологические структуры, эпифания, архитектоника.

*Лариса М.Л. Залеска Онышкевич. Вина и ответственность за Переяславский договор в драме*

Рассмотрено шесть драм о Переяславском договоре 1654 года (историческое событие, актуальное для Украины и сегодня): анон. “Милость Божия” (1729), Осипа Федьковича “Хмельницкий” (1887), Михаила Грушевского “Хмельницкий в Переяславе” (1907, 1925), Гната Хоткевича “Переяслав” (1929), Александра Корнейчука “Богдан Хмельницкий” (1953) и Владимира Клименко “Богдан” (2000). В центре внимания произведение Грушевского. В каждой пьесе своя интерпретация Переяславского договора, главного героя и православных иерархов. Авторы пьес по-разному видят мотивацию их поступков и ответственность персонажей за последствия договора. Время написания этих произведений объясняет нам представление авторов о гетмане. В большинстве пьес персонаж гетмана демистифицируется.

Ключевые слова: Переяславский договор, гетман, драма, пьеса, демистификация, протагонист.

*Наталья Малютина. Явление жанровой интерактивности в драматургии И.Карпенко-Карого*

Явление жанровой неоднородности, а также интерактивность разных жанровых начал в драматургии

И.Карпенко-Карого обнаруживают сложные механизмы освоения драматургом “новой драмы” (социально-психологической драмы, лирической драмы, драмы идей, драмы сознания, драмы впечатлений). Жанровое начало мелодрамы по-разному проявляет себя в трагедии “Савва Чалый” и драме “Гандзя”, синтезируется с трагедийным пафосом и комедийными ситуациями, а также авторской тенденциозностью и элементами художественной условности.

Ключевые слова: феномен жанровой неоднородности, интерактивность, новая драма, жанровое начало мелодрамы, трагедия, комедийные ситуации.

*Яна Лукьяненко (Тимошук). “Антимемуары” versus “автофикшн” (Размышления об “Антимемуарах” Андре Мальро на фоне современных литературных тенденций)*

В статье рассматривается произведение А.Мальро “Антимемуары” в связи с жанром “автофикшн” на основании упоминания имени Мальро как “известного мифомана” в романе современного культового писателя Ф.Бегбедера “Романтический эгоист”, который как раз и является имитацией формы автофикшн. Показано, что хотя формально “Антимемуары” Мальро можно отнести к этому жанру, однако идейный фокус этого произведения расположен не на выдумывании себя и постмодернистской игре с текстом ради игры, свойственной большинству проявлений жанра автофикшн. Поэтика “Антимемуаров”, наоборот, направлена на преодоление эгоцентрического характера мемуарной литературы исповедального типа и антропоцентричного характера европейской литературы как таковой и является способом задать вопрос о судьбе западной культуры вообще.

Ключевые слова: автофикшн, эгоцентричность и антропоцентричность европейской литературы и культуры.

*Елена Дубинина. О ребенке, но для взрослых (сборник В.Стайрона “Утро в Полосе прилива”)*

Работа посвящена двум последним произведениям выдающегося американского писателя второй половины XX ст. В.Стайрона — “Тьма видима: опыт сумасшествия” и “Утро в Полосе прилива”, которые впервые вводятся в отечественный научный дискурс. Эссе “Тьма видима” представляет собой откровенно лирическое и вместе с тем аналитическое описание депрессии, тяжелой психической болезни, которую пережил писатель. Сборник рассказов “Утро в Полосе прилива” — это художественное осмысление истоков этого психического слома, главным фактором которого оказывается ощущение потери в той или иной форме. Таким образом, потеря становится центральным концептом и объединяющим мотивом для всех трех рассказов сборника и определяется в плоскостях личностно-психологического, обще-экзистенциального и национально-исторического опыта.

Ключевые слова: американской, потеря, депрессия, ребенок, экзистенциализм, нарративная стратегия, Юг.

*Лариса Мирошниченко. Неизвестные автографы Леси Украинки*

Первая публикация пяти неизвестных писем Леси Украинки, написанных в 1911–1913 годах и отправленных из Египта в Кутаиси. Три письма адресованы Феоктисте Семёновне Карповой (названной матери К.В.Квитки), а два — Марии Николаевне Собиневской (воспитаннице Карповых). Документальное уточнение датирования автографов. Биографический контекст писем. Полифоничность эпистолярного письма Леси Украинки.

Ключевые слова: автограф, эпистолярное письмо, адресат, интонации романтика, семейный архив.

*Надежда Миронец. Эпистолярный диалог Владимира Винниченко с Розалией Лифшиц (1911–1918)*

Впервые выявлена в архивах, исследована и публикуется взаимная переписка В.Винниченко с его невестой, а потом гражданской женой Р.Лифшиц за 1911–1918 гг. Переписка содержит богатую информацию об отношениях между корреспондентами, их мировоззрении, настроениях, физическом состоянии, бытовых условиях, позволяет уточнить некоторые моменты биографии писателя, обстоятельства написания и публикации произведений, постановки пьес, круг общения, участие в общественной жизни и т.п.

Ключевые слова: В.Винниченко, Р.Лифшиц, переписка, биография В.Винниченко.

## ПАМ'ЯТКА ДЛЯ АВТОРІВ

Журнал “Слово і Час” висвітлює питання історії, теорії та сучасної практики літературного руху, загальнокультурного життя. Виходячи з принципів об'єктивності та плюралізму, редакція не вважає за обов'язкове поділяти всі погляди і положення авторів, завдяки чому зберігає і природний ґрунт для конструктивної полеміки.

Неодмінними вимогами до матеріалів, що подаються на розгляд редколегії, є достеменність наведених фактів, посилань на всі використані джерела, точність у цитуванні.

Статті та інші матеріали (крім листів) подаються до редакції українською мовою, обсягом не більше друкованого аркуша.

Статті подавати на електронному носії як текстовий файл без переносів у словах у редакторі Microsoft Word; можна надсилати електронною поштою: jour\_sich@iatp.org.ua. Обов'язково мусить бути подана виразна роздруковка статті у 2-х примірниках, виконана шрифтом не менше 14 кегля через 1,5 інтервали 28 рядків на сторінці.

Список розміщеної літератури в алфавітному порядку подається в кінці статті; посилання розміщуються в тексті в квадратних дужках: [номер видання у списку, стор.].

До статті обов'язково додається анотація з ключовими словами (на 600-800 знаків) українською, російською та англійською мовами.