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

Слово і Час

№3 (615)
БЕРЕЗЕНЬ
2012

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

ЗМІСТ

ПИТАННЯ ТЕОРЕТИЧНІ

Шумило Наталя. Національна модель літературного розвитку (зі сторінок "Історії української літератури") 3

Тарнашинська Людмила. Українське шістдесятництво в "духовній ситуації" своєї доби: синергетичний вимір 19

Бовсунівська Тетяна. Концепція динамічних патернів Ніколя Бабуца 38

ПИТАННЯ ШЕВЧЕНКОЗНАВСТВА

Ільницький Микола. Еміграційне шевченкознавство: спектр інтерпретацій 47

Боронь Олександр. Поетика повісті Тараса Шевченка "Прогулка с удовольствием и не без морали" (текст, контекст, інтертекст) 59

XX СТОЛІТТЯ

Мороз Ірина. Експериментаторство Богдана-Ігоря Антонича в жанрі сонета 70

Сливинський Остап. Богдан-Ігор Антонич і польські поети-модерністи: літературний діалог у контексті епохи 74

Кочубей Юрій. Василь Дубровський і турецька література 83

Гальчук Оксана. "... І в хаосі творить скарби": античні образи й мотиви в поетичній інтерпретації Павла Тичини 88

ДАТИ

Незабутні: до 90-річчя від дня народження Ніни Луківни Калениченко та Леоніда Миколайовича Коваленка (***Левчик Надія, Поліщук Олена***) 102

ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА

Голобородько Ярослав. Антропочас Людмили Тарнашинської 108

Гаврилюк Надія. Ілюзії і реальності, або Еліксир щастя 111

ЛИСТ ДО РЕДАКЦІЇ

Мороз Лариса. Сердита репліка 115
Миронець Надія. Увага: плагіат! 117

РЕЦЕНЗІЇ

Дмитренко Микола. Антологія літературного безсмертя [Жулинський М. Українська література: творці і твори: учням, абітурієнтам, студентам, учителям] 118
Невлий Микола. Знане і незнане про Антонича [Ігор Калинець. Знане і незнане про Антонича: Матеріяли до біографії Богдана Ігоря Антонича] 121

ЛП

Поліщук Олена. Презентація монографії Олесі Омельчук 114
Лисенко Валентина. Вручення літературної премії імені Джозефа Конрада-Коженьовського 122
Бойко Надія. Обговорення 9-го тому "Історії української літератури" 123
Дунай Павлина. Вечір пам'яті Ніли Зборовської 125

НАШІ ПРЕЗЕНТАЦІЇ

Кур'єр Кривбасу. – 2012, січень – лютий. – № 266-267;
Стефан Козак. Християнство – романтичний месіанізм – сучасність: Статті, розвідки, лекції 46, 73

АННОТАЦИИ ОПУБЛИКОВАННЫХ СТАТЕЙ 127

CONTENTS 128

КНИЖКОВА ГРАФІКА .....3 сторінка обкладинки

© Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 2012

Питання теоретичні

Наталя Шумило

УДК 821.161.2.02(091)

НАЦІОНАЛЬНА МОДЕЛЬ ЛІТЕРАТУРНОГО РОЗВИТКУ (ЗІ СТОРІНОК "ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ")



Наталя Микитівна Шумило закінчила Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Працювала науковим співробітником Київського літературно-меморіального музею Лесі Українки (1971). Наукову роботу в Інституті літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України розпочала як редактор одного з відділів журналу "Радянське літературознавство" (1971–1977). 1984 р. захистила кандидатську дисертацію, 2004 – докторську. Пройшла шлях від молодшого наукового співробітника до провідного наукового співробітника. Протягом п'яти років була членом спеціалізованої вченої ради в Інституті літератури ім. Т.Г. Шевченка, нині – член спеціалізованої вченої ради в Києво-Могилянській академії. Член редколегії фахових видань України, науковий керівник кандидатських дисертацій, активно виступає як опонент дисертацій та рецензент.

Н. Шумило – авторка книжок "Проза Степана Васильченка. Питання поетики" (1986), "Під знаком національної самобутності. Українська художня проза і літературна критика кінця XIX – поч. XX ст." (2003), багатьох статей з питань розвитку літературного процесу помежів'я, про С. Єфремова, Г. Хоткевича, В. Винниченка, М. Могилянського, М. Чернявського, І. Липу, В. Леонтовича та ін.; "Історії української літератури у 2-х книгах" (1993–1995). Упорядниця видань Степан Васильченко. Оповідання. Повісті. Драматичні твори (БУЛ, К.: Наук. думка, 1988); Микита Шумило. Силуети: Статті, спогади, щоденникові записи (К.: Рад. письменник, 1990), а також першопублікаторка роману М. Могилянського "Честь" ("Вітчизна", №1, 1990), упорядниця, авторка приміток і передмов до видань: Наталя Романович-Ткаченко. Твори (К.: Дніпро, 1987); Любов Яновська. Твори: У 2 т. (К.: Дніпро, 1991); Спиридон Черкасенко. Рідна школа (К.: Веселка, 1993); Євшан Микола. Критика. Літературознавство. Естетика (К.: Основи, 1998); Степан Васильченко. Мужицький ангел (К.: Веселка, 2000); Гнат Хоткевич. Історія України. До кінця XVI століття (К.: Веселка, 1993. Післямова та коментарі Михайла Брайчевського); у друці том творів Гната Хоткевича (Камінна душа: Повісті. – Харків: Фоліо, 2012). Лауреат премії імені Сергія Єфремова.

Редакція журналу щиро вітає Наталю Микитівну з ювілеєм, зичить міцного здоров'я, нових творчих звершень, щастя й добра!

У статті обґрунтовано своєрідність літературних процесів на поч. ХХ ст. в Україні. На основі розуміння неоромантизму як великого гетерогенного стилю доби простежується семантичні та жанрово-стильові тенденції розвитку, акцентовано увагу на проблемі синкретизму художніх явищ.
Ключові слова: ранній модернізм, неоромантизм, імпресіонізм, символізм, неонатуралізм, експресіонізм, неореалізм, дифузія жанрів.

Natalia Shumylo. The national model of literary development: Reading the "History of Ukrainian Literature"

The article substantiates the uniqueness of the literary developments in Ukraine at the beginning of the 20th century. Changes in semantics, genre, and style are interpreted through the prism of neoromanticism as a vast heterogeneous style based upon the syncretism of artistic phenomena.
Key words: early modernism, neoromanticism, impressionism, symbolism, neonaturalism, expressionism, neorealism, diffusion of genres.

Кінець XIX – поч. XX ст. нині означується в літературознавстві як початок естетичної епохи з новітнім типом художньо-літературної свідомості [37; 22, 65-70, 408-487]. В українській літературі нового зразка відповідного періоду акцентується естетичне начало у зв'язку зі становленням раннього модернізму [див.: 9] та оновленням реалізму. Це найбагатший час в історії національної літератури. Під пером величезної кількості творчих індивідуальностей – поетів, прозаїків і драматургів на зламі століть зазнають перехрещень і своєрідних модифікацій мистецькі здобутки різних часів і поколінь. Зміна художнього мислення відбувається в напрямку посилення "відкритої" суб'єктивності, відтак творчого індивідуалізму, що бере свій початок в епоху романтизму й не припиняється по сьогодні. Суттєвим фактором культурного вибуху на зламі XIX і XX століть стала криза позитивістського світовідчуття. Під сумнів було взято всю нормативну систему поглядів, які регламентували життя людства протягом століть та забезпечували гармонію людини і світу. Потрясіння, яких зазнавала людина, породжували величезний зсув у художній свідомості, витворюючи новий тип культури, у цілому опозиційно налаштований до попереднього. Відповідно до вимог новітнього часу виникають незнані досі теми, мотиви, образи, система жанрів. Спостерігається дифузія стильових тенденцій, зумовлена не лише внутрішніми закономірностями національного літературного розвитку, а й зовнішніми інонаціональними впливами, що в сукупності склало явище раннього модернізму, яке, цілком зрозуміло, мало адекватний і безпосередній зв'язок з культурою епохи Модерну. А за умови, що романтизм був сталою світочуттєвою характеристикою українського народу, відтак потужною мистецькою хвилею, котра на поч. XX ст. видозмінилася в неоромантизм, то саме останній виявився спільним осердям Модерну та модернізму й визначив національну особливість явища. Доказом цьому можуть бути не лише художні твори Лесі Українки, М. Коцюбинського, О. Кобилянської, М. Вороного, О. Олеся, М. Філянського, Г. Чупринки, молодомузівців, а й, зокрема, музичні доробки М. Лисенка та С. Людкевича, які нині інтерпретовано як неоромантичні. Хоча це не заперечувало гетерогенного розвитку літературного процесу, передбачаючи декаданс (А. Кримський, О. Плющ) та неонатуралізм (В. Винниченко) зокрема.

Думка про неоромантизм як основу новітнього українського художнього мислення не сьогоднішня, її поділяє багато вітчизняних учених, почасти йдучи за Д. Чижевським. Але важливо, що, обґрунтовуючи цю концепцію з урахуванням існуючих праць, не лише слов'янських, а й англомовних німецьких, скандинавських, фінських дослідників, Л. Скупейко її увиразнив на підставі аналізу конкретно-історичного матеріалу, головне – літературно-критичної

та художньої спадщини Лесі Українки, письменниці, з якої розпочалася нова культурна епоха в Україні [26, 71-83].

Уявлення про Модерн в історії світової культури має окреслений національний відтінок хоча б тому, що цей стиль називається в різних країнах по-різному, на відміну від уніфікованих назв стилів попередніх епох. Його національна парадигма розроблена на всіх рівнях культури. У різних національних варіантах він відомий як сецесіон в Австро-Угорщині, югенд штиль у Німеччині, арт нуво в Бельгії та Франції, модерн стайл у Великій Британії, стиль ліберті в Італії, стиль модерн в Росії. На західноукраїнських землях він має назву сецесії за німецько-австрійським взірцем. (Про явище сецесії – мінливість, плинність, хисткість, двозначність, меланхолійність – молодомузівці писали у програмній статті журналу "Світ" за 1907 р.). На Східній та Центральній Україні згадане явище охоплювало ширше поняття – неоромантизм. Цей стиль укладається в цілком виразну естетичну програму, задум загальних естетичних трансформацій, спрямованих як на естетизм, мистецтво для мистецтва, так і на перетворення життя засобами краси. І те, й інше відоме в історії "стилю Модерн". Але в обох випадках єдиним носієм прекрасного ставало саме мистецтво, бо тільки в його світі створюється (а не віддзеркалюється) справжня краса, здатна опромінити собою неестетичне буття. Творча діяльність прирівняна до художньої фантазії, що за силою та значущістю не менша за силу природи.

Враховуючи національну своєрідність української літератури, у праці "Культурно-історичні епохи", що слугує поясненням до "Історії української літератури" 1956 р., побудованої за принципом "хвилевої" змінності стилів, Д. Чижевський означив поч. XX ст. як етап неоромантизму з паралельним для мистецтва визначенням "символізм". А вже під час написання "Порівняльної історії слов'янських літератур" (1968) (з огляду на одночасне функціонування багатоманітних літературних явищ) відповідний розділ своєї праці назвав з уточненням "Неоромантизм ("модернізм")". На думку вченого, "слов'янський модернізм на своєму старті містив значно менше світоглядних елементів, ніж добре споряджений класичною філософією романтизм, і незрівнянно більше, ніж романтики, дбав про естетичну вартість художньої творчості. Тому ця виразна акцентуація естетичного аспекту спричиняла в модерністів шанобливе ставлення до різних літературних течій передреалістичної доби" [38, 216].

Новітня естетика, реалізуючись на художній практиці як поєднання різних стильових тенденцій – романтизму, реалізму, натуралізму, імпресіонізму, символізму, експресіонізму (в період становлення раннього українського модернізму), виникла внаслідок переосмислення діапазону бачення людини, пізнання її внутрішньої сутності, психобіологічних можливостей, причетності до "нескінченності" (за М. Метерлінком), а також спроби осягнення символічного бачення світу, творчої особистості в її духовному сходженні до Абсолюту – через індивідуалізм до універсалізму завдяки самопізнанню себе в Духові, Любові, Світлі.

В українській історіософії передумови для подібного потрактування людини заклав Г. Сковорода своїм ученням про два світи – внутрішній і зовнішній, настановою "пізнати себе", а вже через самоаналіз вийти до знання вищого божественного начала. На оновлення людини в її внутрішньому прозрінні "працювала" на початку століття й "філософія серця", й апофеоз Світла, й ідея "сродної праці" як гарант найповнішої творчої самореалізації. "Філософія серця" не лише вписувалася в європейську філософську традицію (платонізм, німецькі містики), а й, основне, потужно визначила свою, романтичну, яка розвивалась упродовж усього XIX ст.

Концепція особистості неоромантизму (внаслідок переосмислення проблеми "середовище та герой") створювалася не в останню чергу за сприяння тогочасного українського (але російськомовного) історико-філософського контексту, зокрема завдяки розвитку ідеалістичної думки другої половини XIX – початку XX ст. (праці О. Козлова, О. Гілярова, Г. Челпанова, М. Грота, В. Зеньковського), а також засвоєння волюнтариських ідей А. Шопенгауера, "життєствердних інстинктів" Ф. Ніцше, інтуїтивізму А. Бергсона. Це означає, що в Україні стає відомою нова філософська парадигма, сутність якої зводиться до протиставлення традиційно просвітницького об'єктивізму суб'єктивізмові. Представники "філософії життя" сприймали світ як "хаотичний потік", де розум виконує другорядну функцію. Їхні твори були названі "бунтом проти розуму". Через те сфера несвідомого підноситься на вищий рівень пізнавальності світу, хоча в українській літературі на поч. XX ст. паралельно посилюється й інтелектуалізм, про що переконливо свідчить, зокрема, "драма ідей".

Водночас на умонастрої новонародженої доби, окрім уже згаданих філософів, впливали відкриття Ч. Дарвіна та І. Мечникова, що живили світоглядний позитивізм теорії К. Маркса й Ф. Енгельса. Переживаючи XIX ст. як епоху національно-визвольних революцій, Європа поділяла теорію Ф. Ліста, який об'єднавчим чинником між особистістю та суспільством уважав ідею державності. Думки Ф. Ліста, зокрема, видаються співзвучними Франковій концепції національного відродження, згідно з якою організація народу в націю відбувається через "процес емансипації людської одиниці". Адже "все, що йде поза рами нації, – на думку І. Франка, – се або фарисейство людей, що інтернаціональними ідеалами раді би прикрити свої змагання до панування одної нації над другою, або хоробливий сентименталізм фантастів, що раді би широкими "вселюдськими" фразами покрити своє духовне відчуження від рідної нації" [33, 284]. Ось чому в період очікування революційних подій, із якими українська інтелігенція пов'язувала як соціальне, так і національне визволення народу, не лише особистість дедалі активніше ставала об'єктом художнього зображення, а й відбувалося розмежування понять юрба, народ, нація. До того ж поняття народ охоплює вже не тільки селянство, а й інші соціальні верстви. За теоретичними положеннями Ентоні Д. Сміта, автора праць "Етнічне походження націй", "Національна ідентичність", українська ситуація початку XX ст. показово фіксує перехідний етап розвитку нації як культурного феномену – межову ситуацію між західною та етноцентричною моделлю. Наголос в останньому випадку робиться на спільності походження, на спільній історичній пам'яті, міфах, символах і традиціях. Те місце, яке в західній громадській моделі відведено законові, в етнічній моделі посідає народна культура зі сталою етичною ознакою. Не кажучи вже про періоди Відродження, коли особливо дають про себе знати кодові "архетипи" свідомості [27, 20-21].

Істотну роль у розвитку літературного процесу поч. XX ст. продовжували відігравати творчі та наукові доробки Т. Шевченка, П. Куліша, М. Драгоманова, І. Франка, хоча набирають ваги й нові авторитети, зокрема Леся Українка, М. Коцюбинський, М. Вороний. Леся Українка загалом постає ідеологом доби неоромантизму. На її думку, "кожна особистість суверенна, кожна людина, якою б вона не була, є героєм для самої себе і середовища по відношенню до інших". "Істинний новоромантик, – вважає письменниця, – зневажає не сам натовп, тобто не особи, що складають натовп, а той рабський дух, котрий змушує людину добровільно зараховувати себе до натовпу, як до чогось стихійного, що поглинає, нівелює, затирає індивідуальність, приносячи її в жертву інстинкту, стадності" [32, 253-254]. Леся Українка, власне, витворила, крім засадничих естетичних настанов, утопічну теорію розвитку майбутнього

українського суспільства, за якою "новоромантик протиставить натовпу не героя або вибрану особистість, а суспільство свідомих особистостей, в якому він, цей натовп, розчинився б без залишку" [32, 253-254].

Для становлення естетики новітньої доби в єдності з теорією неоромантизму Лесі Українки велике значення мав трактат І. Франка "Із секретів поетичної творчості" (1898), в якому порушувалася проблема психології творчості та естетики. Акцентуючи увагу на співвідношенні у творчому акті "верхньої" та "нижньої" свідомості, що поєднані процесом еруптивності, І. Франкові вдалося створити зовсім нову для свого часу теорію творчого процесу, а внаслідок цього пояснити природу появи художніх образів, створених засобами асоціацій, символізації понять, сугестивності підтексту. Р. Гром'як уважає, що завдяки глибокому розумінню секретів поетичної творчості І.Франко геніально вгадав ідею зворотного впливу наступних художніх елементів на попередні [8, 86-90]. Прикінцеві міркування І. Франка в підрозділі "Що таке поетична краса?" мають важливе значення для розуміння не лише мистецтва в цілому, а й модерністської пошуковості початку XX ст. Учений зазначав, що "для поета, для артиста нема нічого гарного ані бридкого, прикрого ані приємного, доброго ані злого, характеристичного ані безхарактерного. Все доступно для його творчості, все має право доступу до штуки. Не в тім, які речі, явища, ідеї бере поет чи артист як матеріал для свого твору, а в тім, як він використає і представить їх, яке враження він викличе при їх помочі в нашій душі, в тім однім лежить секрет артистичної краси".

Вочевидь, завдяки роботі над трактатом та розробці національної концепції розвитку української літератури ("Теорія і розвій історії літератури", 1909) І. Франко перший високо оцінив мистецькі відкриття молодих українських прозаїків у статті "Старе й нове в сучасній українській літературі" (1904). "Нове", що вносять у літературу наші молоді письменники, головно такі як Стефаник і Коцюбинський, – писав майбутній автор "Мойсея", – лежить не в темах, а в способі трактування тих тем… Для них головна річ людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє окруження" [34, 107-108]. Прикметно, що, беручи до уваги цю думку І. Франка, сучасним дослідникам вдалося виявити наративні стратегії епохи модернізму, зокрема й метанаративну, що передбачає поряд з лінгвістичним та онтологічним культурологічний (універсальним істинам надається національний колорит) аспекти. 7 жовтня 1899 р. Леся Українка в київському Літературно-артистичному товаристві зачитала доповідь "Два напрями в новітній італійській літературі" (першодрук здійснений у №7 журналу "Жизнь" за 1900 р.), в якій, власне, дала визначення імпресіонізму: "Пейзажі Ади Негрі, – писала вона, – лишають враження не реальних картин, а якихось загальних, відсторонених описів, у кращому разі поетичних, але неясних видінь. Загалом, у творчих засобах музика превалює над живописом" [31, 315], – і при цьому не залишила без уваги по-мистецьки тонкого нюансування та наявності символів у творчості д'Аннунціо.

У контексті наведених міркувань Лесі Українки та І. Франка не можна оминути звернення М. Вороного 1901 р., адресованого потенційним авторам альманаху "З-над хмар і з долин" (1903), у якому наголошувалася потреба у творах, "хоч з маленькою ціхою оригінальності, з незалежною свобідною ідеєю, з сучасним змістом; бажалося б творів, де б було хоч трошки філософії, де б хоч клаптик яснів того блакитного неба, що від віків манить нас своєю неосяжною красою, своєю незгубною таємничістю… На естетичний бік творів має бути звернена найбільша увага" [5, 472]. У листі до М. Коцюбинського того ж року М. Вороний уточнює декларовані мистецькі позиції, стверджуючи, що визнає символізм

Й.-В. Гете, Г. Гейне, М. Метерлінка, Г. Гауптмана, Г. Ібсена, Ш. Бодлера, Едгара По, К. Тетмаєра й не визнає скаліченого російського декадентства [6, 169-170].

Перші теоретичні обґрунтування раннього українського модернізму найпослідовніше далі продовжували (почасти в полемічних дебатах із традиціоналістами С. Єфремовим, Ф. Матушевським) Г. Хоткевич, М. Євшан, М. Сріблянський, А. Товкачевський, Ю. Меженко, Д. Загул.

Ранній український модернізм з погляду західноєвропейських уявлень розвивався нетипово. Але оцінювати його варто не з позицій єдиного європейського канону, а у множинності національних варіантів.

Водночас не можна оминати той факт, що українська література згаданого періоду (через розірваність народу поміж двома імперіями – Росією та Австро-Угорщиною) не припиняла служити традиційним охоронцем національного духу й чи не єдиною легальною формою публічного вираження патріотичної ідеї, а це, безумовно, позначалося на характері модернізації художнього мислення, зокрема неоромантичного стилю, і пояснювало перманентні суперечки з приводу подальших шляхів розвитку українського творчого процесу.

З огляду на історичний досвід, особливості психології українського народу, три основні джерела нашої культури (етноавтохтонне, східне й латиноєвропейське) процес переходу від однієї епохи до іншої зазвичай не зазнає рішучого "зламу", який часто спостерігаємо в літературах Західної Європи, швидше навпаки: паралельно з новаторськими тенденціями існує тяглість спадкоємних традицій. Це забезпечує безперервність художнього процесу, в якому існують конвергентні зони, дифузні переплетіння, рух частіше відбувається не по прямій, а по примхливій ламаній лінії [1, 199]. Такою є виразна художня ситуація з бароко, яке перебрало на себе низку функцій епохи Відродження, водночас перебуваючи в тісному зв'язку із середньовічною культурою в її східноєвропейському, "греко-слов'янському" варіанті. Правомірно залишаючись у складі "давньої" літератури, бароко водночас стало перехідним явищем від середньовічної до новочасної, даючи перманентні різночасові відлуння (кінець XIX – поч. XX ст., 20-і роки, "химерна проза" 1970-х, постмодернізм), що виконували відновлювально-компенсаторну роль на шляху українського іманентного літературного розвитку. В епоху розвитку неоромантизму художній досвід бароко став особливо дієвим. Неоромантизм із необароко об'єднувала філософія пантеїзму, християнська релігійність у поєднанні з поганством, часопросторові відчуття, організовані за вертикально-ієрархічним принципом, універсалізм, символічна метафоричність як стильова домінанта. На думку Д. Чижевського, епохи розквіту, а саме до них належить епоха бароко, "накладають певний відбиток на всю подальшу історію народу, формуючи національний тип або залишаючи на довгий час певні риси в духовній фізіономії народу" [39, 241]. Як уважав учений, бароко позначилося на формуванні української "історичної" долі. Такої ж думки дотримувався і Є. Маланюк у "Нарисах з історії нашої культури".

Культурними традиціями і, зокрема, вагомістю в українській літературі романтизму, що постійно живився політичними мотивами та стильовим фольклорним струменем, М. Рудницький пояснював кволе в Україні заперечення класицизму порівняно з європейським варіантом такої ж мистецької ситуації [25, 70]. І навпаки, подальшу "злитість" реалізму з романтизмом, що, маючи культурну рефлексію впродовж усього XIX ст., видозмінився на поч. XX ст. у національно органічний великий стиль доби, створюючи, що важливо, нову модель світу.

Особливості неоромантизму як стильового напряму (в межах великого стилю доби) порівняно з класичним романтизмом полягали передусім у тому, що

він ґрунтувався в основному на набутому художньому досвіді як романтизму, так і реалізму, навіть більше – випливав, як уже мовилося, з попередніх типів творчості. Водночас важливо мати на увазі, що реалістичною літературою свого часу були не лише успадковані, а й переосмислені кардинальні питання романтизму. Це передусім проблема "людина і всесвіт", що згодом перетворилася на проблему "людина і суспільність", конкретніше – "людина і середовище"; проблема "особистісного "Я" та іншої людини" постала проблемою взаємин різних класів та соціальних груп. Ці вже по-новому сформульовані питання стали значним кроком уперед на шляху самопізнання людини та осягнення нею світу. Але цей поступ супроводжувався і втратами в осмисленні універсалізму, які взялися компенсовувати неоромантики. Відтак од реалізму вони успадкували зображення взаємин особи і народу, а від романтизму – зосередженість на духовній діяльності людини зі зверненням до середньовічного та античного минулого, народної творчості. Тим-то у складі нового романтизму передбачалися неоготичні та необарокові відлуння. Новаційні процеси стали можливими внаслідок зняття романтичної "поетики контрасту" та переходу до модерністської "поетики синтезу", тобто присутності в новій художній системі буття сучасного світу в усій складності та різноманітності [20, 45].

Символізм, повстаючи проти позитивістських тенденцій у мистецтві, протистояння ідеалу та дійсності, ґрунтувався на сформульованому Ш.Бодлером законі "відповідностей", розімкнутих у безкінечний, постійно оновлювальний світ, в якому відбувається "активне самоперетворення внутрішнього на зовнішнє", їх синтез. Напевне, на цій підставі літературознавці почасти справедливо ототожнювали неоромантизм та символізм як спосіб думання, а також віднаходили спільне між символізмом та необароковістю. Ще 1913 р. дав визначення символізму, що увібрало ознаки як неоромантизму, так і необароковості, український критик модерного спрямування А. Товкачевський: "…Бувають моменти, коли в нас мовби розвиднюється в душі. Ми з зачудуванням дивимося навколо себе – і не пізнаємо того світу, який так довго споглядали. Ми немов набуваємо нові органи зору і слуху. Нерухомі раніш мертві річі починають виявляти якесь дивне життя, ми чуємо якісь таємні голоси, бачимо незримий, таємничий зв'язок речей між собою, вбачаємо в річах присутність чогось невидимого, невідомого і вічного. Світ набуває в наших очах незнаного перед тим значення; кожна річ, зокрема, стає символом, емблемою, видимим знаком невидимого і вічного… Символізм – це найінтимніше відчуття світу" [29, 273]. Поділяючи думку І. Франка про іманентну властивість символізму в літературі, Г. Хоткевич звернув увагу на цікаву закономірність: заперечення позитивістської критики символізм викликав не тоді, коли розчинявся серед багатьох різних форм художньої творчості, а як утворилася на його основі ціла школа. "Символізм, – зазначав він, – і є тим напрямом, яке хоче дослідити надбудову відчуттів над їх вираженням шляхом слова і почуттів; символісти хочуть спостерігати за самим рухом відчуттів, тими тонкими, невловимими рисами, в яких і зосереджується сутність відчуттів" [35, 5 зв.].

Сучасні дослідники розрізняють два етапи функціонування неоромантизму, які в Україні з огляду на прискорений літературний розвиток існували майже паралельно: ранній, гуманітарний, з антиномією добра і зла, свободи і тиранії, краси і потворності, та онтологічний з опозиціями універсального лірико-філософського типу – ідеал та антиідеал, мрія і дійсність, поезія і буденність, гармонія і дисгармонія. А відповідно, гуманітарний неоромантизм розв'язував проблему духовного відродження людини, її внутрішніх потенцій, емансипації передусім справжніх людських морально-етичних начал.

На рівні онтологічного неоромантизму основна увага митців зосереджувалася на єдності універсуму, світу в його двох сферах – космосу та соціуму [36, 5-18]. Слід зазначити, що прагнення пізнати стихії буття, а також збагнути таємниці світобудови, сталість зв'язку людини з Космосом, Вічністю, Історією, Природою не убезпечувало українських митців од песимістичного самозаглиблення, душевної втоми, невизначеності сподівань, передчуття та очікування смерті, "кінця віку". Символізм як визначальна ознака неоромантизму привертав увагу одних письменників своєю філософією, других – поетикою, можливістю виявити сутнісне, а часом невловиме й незрозуміле, залишене без освоєння іншими стильовими напрямами. Ще інших – філософією та поетикою.

Головне – неоромантизм визнавав за індивідуальністю право на свій суб'єктивний світ. Тому й не дивно, що західноєвропейський модернізм як естетичне явище виростав, з одного боку, з натуралізму, зближуючись із ним посиленням фізіологізму, загостреною увагою до неврозів, психічних аномалій, хворобливих процесів підсвідомості, а з другого – з романтизму. Як предтечу західноєвропейського модернізму розглядав романтизм дослідник зарубіжної літератури А. Карельський ("пошкреби "модерністів" – виявиш доброго старого романтика"), тоді як Д. Наливайко вважає, що (залежно від національних культурних традицій) модернізм може виростати як із натуралізму, так і з романтизму. З огляду на контекст світового модернізму вчений зробив суттєві уточнення. На його думку, ранній модернізм майже повністю йшов од романтичних течій, але від тих, які свого часу не набули розвитку в українській літературі, – від романтизму філософського, байронічного, гротесково-фантастичного тощо. Натомість в Україні переважав романтизм не книжного, а фольклорного походження, сутність якого немовби несумісна із сутністю раннього загальноєвропейського модернізму. "Звідси, – на думку вченого, – таке суперечливе явище, що спостерігається в українському "ранньому" модернізмі: з одного боку, долання названого романтичного дискурсу, а з другого,- внесення дискурсів "пропущених" романтичних течій, що найвиразніше проявилося в поезії й особливо драматургії Лесі Українки та у прозі Ольги Кобилянської. Загалом же в українській літературі, як і в західно- й південнослов'янських, "ранній модернізм" має яскраво виражену неоромантичну забарвленість, зумовлену його неоромантичною домінантою" [20, 48]. Значно раніше від Д. Наливайка, щоправда, без розрізнення із західноєвропейським, про неоромантизм як підґрунтя українського модернізму писав М. Неврлий. На його думку, український неоромантизм, протиставляючи себе описовому реалізму й натуралізму, уміщував імпресіонізм, символізм, експресіонізм, що часто переплітались. А українські неоромантики за допомогою художніх засобів саме цих стильових течій намагалися якнайглибше показати складний, часто суперечливий внутрішній світ героя. "У поетиці українського неоромантизму, – писав чеський україніст, – *органічно* (підкреслення наше. – *Н. Ш.*) зливалися перлини рідного фольклору із спільними пошуками західноєвропейської модерної поезії" [18, 7]. Ці думки жодною мірою не суперечать міркуванням також чеського україніста З. Геник-Березовської, яка, вивчаючи літературну добу раннього українського модернізму, визнавала "інспіруючий імпульс" для подальшого розвитку літератури за міфологією та фантастичними елементами, закоріненими у фольклорну традицію [7, 208].

В українській культурі кінця XIX – поч. XX ст., на думку В. Домонтовича (В. Бер), мистецтво взагалі було ще неподільним цілим, із якого відбруньковуються всі пізніші мистецькі напрями й течії. Відтоді "творення природи і загалом світу людиною із самої себе" на противагу панівному в XIX ст. об'єктивному сприйняттю людини як складової природи виявляється спільним для всього

антинатуралістичного мистецтва ХХ ст., і, хоча й властиве символізмові та деструктивізмові, але найтиповіше виявилося в експресіонізмі. “У заявах експресіоністів, – писав В. Домонтович, – тріумфував суб’єктивістичний інтелектуалізм. Подібно до деструктивістів представники експресіонізму заперечували світ, але, заперечивши дійсність, вони не обмежувалися на голій негації. Вони шукали виходу, бодай негативного, намагаючись творити новий світ з себе. Чистому руїнництву деструктивістів вони протиставили суб’єктивістичний варіант: не ніщо, а я” [2, 16]. Саме тому наприкінці ХІХ – на поч. ХХ ст. українському експресіонізмові властиві “нервова” напруженість, фрагментарність, символ, гіпербола, гротеск, плакатність письма, позбавлена прикрас, контрастування барв, мотивів тощо (В. Стефаник, А. Хомик, О. Турянський).

Імпресіонізм в українській літературі кінця ХІХ – поч. ХХ ст. постав як початковий етап розвитку модернізму, увійшовши складовою до неоромантизму як синтезованого стилю. Поширена ідея про “романтизмоцентризм” національного письменства лише увиразнює цю думку, а пропозиція С. Пригодія розглядати імпресіонізм як почуттєво-суб’єктивну психоданість конкретизує її [22, 15]. Остання думка разом зі спостереженням Д. Наливайка про виняткову схильність імпресіонізму до взаємодії з іншими художніми системами відкриває перспективу для дослідження проблеми національної своєрідності цього мистецького явища [19, 163]. Додамо: беручи при цьому до уваги як індивідуальну настанову самого митця з урахуванням його психіки та менталітету, так і сутнісну увиразненість того чи того художнього напряму, з яким імпресіонізм вступає у взаємодію. В українському імпресіонізмі зазвичай превалює суб’єктивне начало в поєднанні з ліризмом (С. Васильченко, Г. Журба) і аж до проникнення в експресіонізм, злитість враження з його вираженням (“Він іде” М. Коцюбинського, “Мамин синок” В. Стефаника, “Поза межами болю” Осипа Турянського). Досліджуючи французьку прозу кінця ХІХ – поч. ХХ ст., О. Євніна завважила, що “слово” в імпресіоністичному тексті “з надзвичайною місткістю поєднує в собі не тільки означення предмета, а й викликане ним відчуття. Звідси – від різноманітності і множинності відчуттів автора чи його героя виникає багатозначність деталей, висвітлених іноді новим, незвичним світлом моменту чи суб’єктивного сприймання” [12, 260-261]. Ці спостереження стосуються української літератури не меншою мірою. Саме характер близькості українського та французького імпресіонізму зумовив появу в “Українській хаті” за 1911 р. (№5-6) статті француза К. Моклера “Сторінка з історії імпресіонізму у Франції”, а критик М. Сріблянський на сторінках цього ж журналу авторитетно заявив: “Імпресіонізм як манера творчості і як спосіб співвідчування, – такі дві зовнішні прикмети нової літератури, і індивідуалізм – боротьба за визволення людини від усяких нівеляційних напрямів сучасного життя – такий її соціальний зміст” [28, 116]. Усе це цілковито “вписується” до естетичних засад неоромантизму.

Негація раннього модернізму І. Нечуем-Левицьким та С. Єфремовим пояснюється ототожненням його з декадансом як занепадницьким мистецтвом. Нинішня наука про літературу розрізняє названі явища на підставі поширеної думки, що в основі декадансу як складової раннього модернізму лежить романтичний світогляд, але “перекинутий” догори дном, і загалом він постає ніби зворотним тіньовим боком, негативом романтизму [20, 45]. Незважаючи на те, що західноєвропейський декаданс прагнув ототожнювати красу та зло, в Україні всупереч етико-естетичному монізму декаданс також існував унаслідок загального переходу від позитивізму до модернізму (в полі різних художніх течій – романтизму, натуралізму, імпресіонізму, символізму, експресіонізму).

Слід мати на увазі, що в Україні пізнє народництво з декадансом розвивалися на спільній основі – філософії нігілізму [10, 16-18]. Інша справа, що з огляду на відродження та утвердження національної культури декаданс був явищем нетривалим і непоширеним (А. Кримський, М. Філянський, ранній Г. Хоткевич, частково О. Плющ, "молодомузівці"). Навіть більше – український декаданс не зазнав крайнього індивідуалізму, переживання не було самоціллю, а роздвоєна свідомість перебувала на межі абсурдної дійсності та подолання смерті завдяки піднесеному (М. Яцків).

Незважаючи на втрату (після приєднання України до Росії) національною культурою "свідомості деяких своїх джерел" (Ю. Шерех), ті поступальні мистецькі процеси, що відбувалися в Україні на поч. ХХ ст., у своєму специфічному варіанті відповідали, хоча й не вповні синхронно, модерному європейському мисленню. Коментуючи цей факт, Д. Чижевський висловив цікаве спостереження: "Коли український культурний розвиток, – писав він, – проходив ті самі стадії, що й європейський взагалі, то не тому, що на Україну приходили ззовні "впливи", на Україні чинять "чинники", "фактори" чужого походження, а тому, що Україна яко частина європейської культурної цілости переживає ті самі внутрішні процеси, що й цілість, до якої вона належить" [40, 614].

На початок ХХ ст. усі слов'янські народи за характером розвитку раннього модернізму (у варіанті декадансу) випередила Польща (візьмімо до уваги С. Пшибишевського з його культом краси). Ранній польський модернізм, позбуваючись занепадницьких ознак і набуваючи рис активного "слов'янського" неоромантизму, українцям в епоху національного відродження виявився ідейно та естетично близьким, навіть більше – надовго залишився посередником у засвоєнні західноєвропейської культури (шляхом перекладів). Це не унеможливлювало, проте, й іманентних українських процесів.

Підтвердженням таких міркувань слугують спостереження російської дослідниці Л. Будагової, яка стверджує, що в літературах західних і південних слов'ян символізм, зокрема, формувався у своєрідному, "м'якому" варіанті – не без плідних чужих впливів, але на національному ґрунті. Дослідниця наголошувала, що в ньому "переважав не декадентський, а життєствердний пафос, не мотиви самотності, а мотиви подолання її, виявилися сподівання на майбутнє, що вимальовувалися в невиразних, але світлих тонах" [3, 182]. І чи не в першу чергу завдяки вірі письменників у духовне, божественне начало світобудови. Архетипність як "знаковість" української літератури, "топоси" духовності в художній свідомості [17, 21], зумовлюючи, можна сказати за О. Пахльовською, властиву українському модернізмові "домінанту конструктивного сенсу перетворення" [23, 68], стали основою розгортання дискурсу ідеї національного літературного розвитку на історично вирішальному етапі вибору шляху художнього оновлення. Це не заперечувало, а передбачало наявність в українському неоромантизмі таких ознак західноєвропейського модернізму, як інтуїтивізм, іманентний психологізм, мислення символами, активний ліризм, волюнтаризм, що стає відповіддю на споглядання та раціональну пасивність. На думку Г. Вервеса, після бароко саме неоромантизм повертає Україні перерваний історичними обставинами активний діалог зі світом. Розвиваючи це міркування, учений поширив час існування українського неоромантизму від поч. ХХ ст. аж до періоду сталінських репресій разом з авангардизмом [4, 62-101].

Своєрідність раннього українського модернізму як естетичного явища слід пояснювати, з одного боку, європеїзацією української літератури, а з другого – прискореним "проявленням" органічно національних художніх явищ. Така

стратегія вивчення літературного процесу виправдана не лише для перших десятиліть ХХ ст., а й для всього подальшого національного художнього розвитку.

Потенційна гетерогенність українського художнього мислення, що має глибоке історичне коріння, у новий час диференціює літературний процес не тільки в межах "старого" та "нового", а й у різнорідності власне нових тенденцій, їх накладанні та самозаперечені.

Функціонування різних творчих інтенцій закономірне, адже кожен новий етап у розвитку літератури стає продовженням попереднього й опозицією до нього. Творчі реакції на суперечності доби одних письменників пояснюються їхніми прагненнями до поглибленого аналізу життя, осягненням соціально-психологічних причин людських пристрастей, а інших – прагненням "піти в себе", шукаючи красу на скрижалях вищих смислів буття. Оновлений романтизм, з одного боку, був джерелом питомо національного напряму раннього модернізму. Із другого – запізнілий класичний його варіант долався реалізмом, позначеним рисами натуралізму. Крім того, неоромантизм розвивався в українській літературі паралельно з натуралізмом, на відміну від західноєвропейського, який здебільшого розглядався як явище "постнатуралізму". Адже відомо, що фактографічну техніку натуралізму запозичили імпресіоністи, тимчасом як експресіоністи – намагання драстичними картинами дійсності шокувати читача, декаденти – зацікавлення психопатологією. Це поєднувало український художній розвиток із відповідним за часом у західних та південних слов'ян. До того ж між реалізмом (а в українському варіанті, як відомо, він упродовж усього XIX ст. розвивався, не пориваючи з романтизмом) і раннім модернізмом далеко не завжди виникало різке розмежування. (Ось звідки виникла ідея С. Павличко про амбівалентний розвиток українського модернізму [21]). Окреслені явища, вочевидь, були викликані прагненням творчої думки осягнути нові обшири і глибини внутрішнього індивідуального та зовнішнього світів.

Динамізація українського суспільного життя на початку ХХ ст., що відбулася внаслідок відроджувальних національних процесів, розширила теми й мотиви творчості українських письменників, їхні світоглядні парадигми, актуалізувала історизм художнього мислення, загалом посилила філософічність, інтелектуалізм та міфологізм поетичного слова. Доказом можуть бути вживані художні універсалії буттєвої картини світу – Доля, Воля, Віра, Любов, Час, Простір, Дім, Смерть, Свято, Танок, і це при розширенні станової характеристики персонажів – від селянства, робітництва, студентства, чиновництва, панства, духовенства аж до власне інтелігенції, почасти творчої, сфер їхнього життя й передусім внутрішнього світу. Зокрема, натрапляємо на художні образи митців (письменників, художників, скульпторів) у творах Лесі Українки ("У пущі"), М. Коцюбинського ("Цвіт яблуні"), О. Кобилянської ("Ідеї", "Царівна"), М. Яцкова ("Дівчина на чорному коні", "Боротьба з головою"), О. Плюща ("Моя муза", "Плач шаленого"), Дніпрової Чайки ("Мара"), Л. Яновської ("Без віри"), М. Чернявського ("Низова течія. Із щоденника"). Згадані універсалії, наповнювали (внаслідок конкретизації) новітнім змістом теми особи та громади, мистецтва й релігії, хисту й ремесла, свободи та обов'язку, мрії і життя. Через освоєння культури античності, переосмислення образів Музи, Прометея, Ікара, Ніоби, Геї та ін. українські письменники (Леся Українка, О. Кобилянська, В. Самійленко, Л. Старицька-Черняхівська, Дніпрова Чайка, М. Вороний, поети-молодомузівці) у своїй індивідуальній міфотворчості, порушуючи проблеми долі героя й народу, митця й народу, зв'язку людини з природою та цивілізацією, здобуття волі як світу, проектували "вічні теми" на сучасність, пов'язували їх з долею України [30, 164-166]. Саме феномен міфу

з погляду естетики модернізму розглянув Я. Поліщук, дійшовши висновку, що епіцентром новітнього художнього мислення в українській літературі кінця XIX – поч. XX ст. стала драматургія Лесі Українки [24, 265-383].

З метою пробудження національної пам'яті під пером поетів, прозаїків, драматургів розвивається література на історичну тематику – Лесі Українки ("Бояриня"), В. Пачовського ("Сонце руїни (трагедія козацької України)", "Сфінкс Європи", "Роман Великий"), М. Чернявського ("Кінець Дорошенка"), Г. Хоткевича ("Авірон"), С. Черкасенка ("Про що тирса шелестіла"), Ореста Левицького ("Волинські оповідання), М. Грушевського ("Предок"), В. Леонтовича ("Абдул–Газіс"), Л. Старицької-Черняхівської ("Гетьман Дорошенко"). Відомо, що на адресата найбільший вплив має той художній твір, сюжет якого взятий з історії його народу, хоча найталановитіші здатні зацікавити найширшого читача, зокрема й інонаціональний. Слід зазначити, що історична література на початку XX ст. розвивалася не так інтенсивно, як мала б, через актуалізацію сучасності з її проблемами, що мали історичне значення.

Дослідження образів інших народів у творах українських авторів (І. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського, М. Кримського, О. Кобилянської, В. Леонтовича, М. Левицького, С. Васильченка) стали свідченням "органічності для нашої словесності межового періоду неоромантичної моделі "занурення в минуле й екзотичне", "внутрішньої готовності митців синергетично переплавляти досвід іншого" [14, 157] у західному та східному варіантах [16, 12-24, 56-155].

У зв'язку з інтелектуалізацією українського літературного процесу загальнолюдські ідеї активно проектуються в цей час на національний ґрунт за допомогою умовних форм, індивідуалізації фольклорного матеріалу та міфології. З'являються притчі та легенди І. Франка ("Цар і аскет. Індійська легенда", "Сатні і Табубу", "Святий Валентій", "Мойсей"), О. Кобилянської ("В неділю рано зілля копала"), Лесі Українки ("Кассандра", "Камінний господар", "Одержима", "Лісова пісня"), М. Коцюбинського ("Тіні забутих предків"), Г. Хоткевича ("Авірон"). Орієнтацію на інонаціональні літератури засвідчує текстова інтертекстуальність, а також епіграфи з творів західноєвропейських авторів, іноземні заголовки творів українських письменників.

Якщо для романтиків, наприклад, людський дух розчинявся в універсумі, то для неоромантиків виміром всесвіту виявилося внутрішнє "Я" ліричного героя чи персонажа, а у крайніх виявах "світом" ставала уява художника слова. Звідси нетрадиційність внутрішнього сюжету й такі засоби художнього зображення, як "очуднення", містичні візії, сни, марення, символізація незвичайного, зокрема зв'язку з потойбіччям. У цьому полягала одна з визначальних ознак нового мистецтва початку XX ст. Подібні модифікації відбувалися і з хронотопом. На відміну від попереднього літературного періоду, коли час здебільшого сприймався як конкретно-історичний, такий, що мав початок та кінець, у літературі помежів'я він поставав передусім категорією суб'єктивно-особистісною. Набуваючи довільних ознак, час міг сприйматися і як вічність, що обіймає весь людський досвід, у якому перепліталося сучасне, минуле та майбутнє. Мистецький переворот прозаїків новітньої школи саме й був зумовлений здатністю героя самостійно творити "художній простір". Показово, що в художній текст організовувалося лише те, що відчув, пережив герой, що його вразило, сколихнуло, вивело з рівноваги, активізувало пам'ять, архетипну свідомість, міфічні уявлення, підсвідомість, яка давала про себе знати в несподіваних виявах. Отже, поява розповіді від імені персонажів, коли автор не накидав їм власного бачення світу, а "розчинявся" в них, забезпечувала досі не відомий українській літературі ефект стереоскопічності, що розширював та вдосконалював на новому етапі розуміння світу й людини.

Неоромантизм як великий стиль доби передбачав розвиток тенденцій неореалізму, неонатуралізму, символізму, імпресіонізму та експресіонізму – у зв'язку з міфологізмом та народнопоетичною традицією (В. Стефаник, М. Яцків, М. Коцюбинський), неокласицизму та неоромантизму як стильових течій (Леся Українка), неоромантизму та експресіонізму (О. Кобилянська), бароковими та готичними відлуннями (пізній І. Франко, Г. Хоткевич, Н. Кобринська, Н. Кибальчич). Водночас у зв'язку з розширенням спектра бачення демократичного героя не відкидався подальший розвиток реалізму, оновлений рисами власне натуралізму (В. Леонтович, Л. Яновська, М. Чернявський, Л. Мартович), адже творчий проект натуралізму в українській літературі на початок ХХ ст. залишався недовершеним. При цьому гумор української реалістичної літератури кінця ХІХ – поч. ХХ ст. (О. Маковей, Л. Мартович, В. Самійленко) передував іронії та гротеску в модернізмі пізнішого часу (М. Куліш, М. Хвильовий, В. Підмогильний, М. Йогансен). А це характерний показник долання описовості паралельно з розвитком ліризму в епічних жанрах.

Своєрідність одночасного функціонування різних художніх тенденцій узгоджувалася домінантним стилем художника слова. Прикладів можна навести багато й різних, але все залежало від того, як саме стильові ознаки поєднувалися в межах творчості одного письменника й навіть одного твору. Зокрема, М. Коцюбинський, починаючи у школі І. Нечуя-Левицького, став у зрілості імпресіоністом і символістом, С. Васильченко у процесі еволюційного розвитку поєднав у прозі ліричний реалізм з імпресіонізмом, О. Турянський у "ліричній поемі" "Поза межами болю" – імпресіонізм із експресіонізмом, М. Яцків як митець розвивався від реалізму до символізму, пізніше сполучивши символізм з натуралізмом, В.Винниченко, опанувавши новітню філософію та психологію поєднав, натуралізм з імпресіонізмом та експресіонізмом, подекуди неоромантизмом, символізмом і сюрреалізмом.

За функціонування неоромантизму, необароко, імпресіонізму та експресіонізму як стильових тенденцій кінця ХІХ – поч. ХХ ст. в українській прозі не лише суттєво поглиблюється психологізм (письменник виявляє пильну увагу до непередбачуваності поведінки героя, його плинної свідомості, підсвідомості та самосвідомості, що реалізується головним чином у вигляді морально-етичних рефлексій), а й актуалізується ліричне начало, яке поза началом трагічним утверджує переживання як категорію естетичну.

Посилення ліризму на зламі століть властиве не лише українській, а й іншим слов'янським літературам, щоправда, різною мірою. Про зближення епічного та ліричного родів на поч. ХХ ст., що утворюють немовби синтез об'єктивних і суб'єктивних елементів з перевагою останніх, писав польський дослідник І. Матушевський 1911 р. [41, 98].

Для позитивного сприйняття процесу "ліризації" в українській літературі кінця ХІХ – поч. ХХ ст. як поступального етапу в еволюції художнього мислення має значення здатність письменників витворювати "символічні еквіваленти" внутрішнього світу людини (І. Матушевський). Ця ознака і слугує тією межею, яка існує між психологічною та ліричною прозою. Предметом зображення виявляється особливе лірико-філософське споглядання, незвичне для об'єктивної прози психологічного реалізму, роздуми про нього. Психологізм письменників, що писали в жанрі ліричної прози, постає у своєрідній формі психологізму інтелектуального, коли внутрішнє життя ліричного оповідача в усіх його виявах осягається не лише чуттям, а й допитливою думкою, яка шукає загальних законів буття. Генетично це психологізм саморозкриття. Письменник прагне визначити досі загадкове в духовному житті людини –

інтуїтивну роботу свідомості. Події сприймаються не так оповідачем, "людиною з народу", як яскраво окресленою індивідуальністю, що рефлектує, людиною інтелектуально розвиненою. До цих творів близькі такі імпресіоністичні новели М. Коцюбинського, як "Цвіт яблуні", "Intermezzo", "Хвала життю". Не випадково в цей час спостерігається посилення автобіографізму, щоправда, не в загальноприйнятому розумінні, а, умовно кажучи, автобіографізму душі. Лірична стихія в українській літературі виявилася в цей час такою потужною (наприклад, 1903 р. на сторінках "Літературно-наукового вістника" надруковано лише 15 прозових творів більшого обсягу, тоді як ліричних мініатюр, близьких до поезії у прозі, – 60), що входила до всіх суб'єктивованих стильових тенденцій. Це вже на початку 20-х років надмірна "ліризація" в художній творчості українських письменників породила кризу, зосібна у прозі.

Зміна стильових епох не лише в українській, а й у світовій літературі зумовила переосмислення митцями традиційних для реалізму жанрових систем. У змінності родо-жанрових структур відігравали провідну роль, зокрема, процеси індивідуалізації літературного розвитку. І. Денисюк, аналізуючи загальні тенденції, зокрема, української малої прози межі століть як знаку епохи, зазначав, що в цей час "відбувається дифузія літературних родів та жанрів – лірика захоплює прозу. Драма братається з новелою, оповідання з нарисом чи новелою, а то й з повістю. Толерується крайня "верлібність", фрагментарність прози. Виникають різні форми "новелістичного нарису". Йде безнастанна трансформація жанрів малої прози" [11, 265-266]. Тобто найголовнішими чинниками жанрової модифікації стають процеси драматизації та ліризації епічних текстів, а звідси – зміна вираження авторської свідомості, сюжетного розвитку, конфлікту, наративних структур, в яких, зокрема, авторська нарація фокалізується на персонажа (психологічна новела, літературна казка, легенда, притча, новела-рефлексія, новела-візія, етюд, "діалогічне оповідання-сценка", стислий нарис, фрагмент, настроєво-жанрові різновиди образків: акварель, етюд, малюнок, образок-сценка, образок-портрет, поезія у прозі); повість унаслідок розкладу традиційної епічності зазнає процесу новелізації (І. Франко, М. Коцюбинський, І. Липа). Новела завдяки метатемі почасти зберігає епічний характер відображення (Б. Лепкий, В. Стефаник, М. Черемшина). Водночас відбувається поширення "епізації" драматичних творів, зокрема, у таких жанрових формах, як сценка, малюнок, картинка, драматичний діалог, драматичний етюд, драматичний епізод, десь приблизно так, як розвивалася "прозова" драматургія в західноєвропейській літературі (Г. Гауптман, Г. Ібсен, М. Метерлінк, А. Стріндберг). З'являється водночас і лірична, настроєва драма разом із "драмою ідей" (Леся Українка, В. Винниченко).

У зв'язку з посиленням не лише емоційності авторського начала, а й інтелектуалізації літературного процесу змінність жанрових структур спостерігається й у критичних матеріалах. Згадаймо хоч би поетичну полеміку І. Франка та М. Вороного, дебати на сторінках молодомузівського журналу "Світ", у яких Г. Хоткевич як критик у пародійному матеріалі прибирає ім'я отця церкви, відомого сирійського поета IV століття Єфрема Сиріна. З огляду на перехід від описування фактів до психології й філософії творчості, до основ формального аналізу улюбленим жанром критиків стає есей як продуктивна форма самовираження інтерпретатора художніх текстів (Г. Хоткевич, М. Євшан, М. Сріблянський, А. Товкачевський, П. Богацький).

Синтез літературних жанрів на поч. ХХ ст., попри те, що усталена природа останніх полягає в канонізації художнього досвіду, якнайкраще свідчить про остаточний перехід української літератури до якісно нової системи цінностей.

Прагненням митців слова розкрити передусім психічний настрій людини пояснюється звернення до синтезу суміжних мистецтв, насамперед завдяки живописним та музичним асоціаціям, явищу синестезії. У літературі функціонують малярсько-музичні "внутрішні пейзажі", "зорові образи", відтінковість на відміну від переважно чистої кольористики у фольклорі (М. Коцюбинський), озвучені пейзажі (С. Васильченко), композиційна мозаїка (М. Черемшина), "містерії", "симфонії", "символічні картини" молодомузівців, загалом явище сецесії. Згадаймо враження О. Луцького, якому новели В. Стефаника нагадували "різьби Родена", нариси М. Коцюбинського – ніжні пейзажі модерного пленериста, а оповідання Б. Лепкого імпонували "дивно гарним сентиментом, ніжним ліризмом і пластикою малярською" [15, 48].

Варто погодитися зі слушним спостереженням Н. Калениченко, що на початку ХХ ст. музичність і колір стають водночас як зображальним, так і виражальним началом творчості, часто зводячись до символу [13, 195]. Наприклад, золотавий колір став символічним для всієї творчості Коцюбинського та Лесі Українки.

Синтез мистецтв, що яскраво виявився в українській літературі початку ХХ ст., постав однією з визначальних ознак художнього мислення письменників, яким у цей час вдалося здійснити новий мистецький "прорив" у сферу духовної культури, а відтак значно поглибити психологізм національного письменства. Про обізнаність українських митців із музичною та малярською світовою спадщиною свідчать не лише факти біографії, а й літературні ремінісценсії, алюзії та інші форми інтертекстуальності.

З огляду на стильову синтезованість української літератури поч. ХХ ст. їй властива поетика, підпорядкована розкриттю внутрішнього світу героя, що виявляла тенденцію, зокрема, розвитку тропів від описовості (завдяки епітетам, порівнянням, паралелізмам насамперед) до поглиблено- синтетичної зображальності як визначальної риси новітнього мистецького слова, котру увиразнювала система тропів і художніх прийомів, до якої входили алегоричність, підвищена гіперболізація й метафоризація, гротескова умовність, звернення до алогізму, перифраз, антитеза, парадокс, оксиморон, вільне оперування часом, тобто хронотопна змінність, асоціативна ускладненість образу, епітет узагальненого значення, "інакомислення", різка контрастність, символізація образів, музикальність, поєднання непоєднуваного – трагічного з комічним, міфологізму з побутовізмом. Водночас увиразнювалася "місткість" письма: виникає алегоричний підтекст, тропи стають "психологічнішими", на зміну життєвій, достеменній подробиці приходить характерна, почасти символічна художня деталь, тропи відіграють емоційно-оцінну роль. А все разом посилювало сугестивність художнього слова, значною мірою завдяки змістовій багатозначності, натякам, підтексту, недомовленостям. Як бачимо, поєднуються тропи та художні прийоми різних стильових напрямів, серед яких бароко, романтизм, реалізм, символізм, імпресіонізм, експресіонізм. Прості тропи також зазнають ускладнення та психологізації. Синтез тропів існував й у класичній українській літературі, але на поч. ХХ ст. він значно посилився у творчості новітніх письменників.

Початок ХХ ст. в українській літературі – це не лише час формування національного варіанта модернізму, а й період нових можливостей, які засвідчували її самобутність. Творчий індивідуалізм зазнав досі небувалих виявів, хоча не досяг тієї межі руйнації зв'язку з попередниками, що виникла в період існування авангардизму. Навпаки, класична спадщина для переважної більшості українських митців, культура яких упродовж історії зазнала набагато трагічнішої долі, ніж культури правових держав, залишалася творчою опорою.

ЛІТЕРАТУРА

1.*Барабаш Ю.* К проблеме "концы – переходы – начала" (В святи с одной сковородинской реминисценцией у И. Котляревского // *Вопросы* литературы. – 1997. – № 5-6.
2.*Бер В. (Домонтович В).* Засади поетики: Від "Ars poetika" Є. Маланюка до "Ars poetika" доби розкладеного атома // *Мистецький* український рух. – Мюнхен, 1946. – Зб. 1.
3. *Будагова Л.* Модернизм в литературах западных и южных славян (Универсальное и оригинальное) // *Славянские* литературы. Культура и фольклор славянских народов. – М., 1998.
4.*Вервес Г.* Українці на рандеву з Європою. – К., 1996
5.*Вороний М.* "Український альманах" // *Вороний М.* Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. – К., 1996.
6.*Вороний М.* Лист до М. Коцюбинського від 28 жовтня 1901 р. // *Листи* до Михайла Коцюбинського. – К., 2002. – Т. 1.
7. *Геник-Березовська З.* Про неоромантичну драму // *Геник-Березовська З.* Грані культур. Бароко. Романтизм. Модернізм. – К., 2000.
8. *Гром'як Р.* Грані й глибини Франкового трактату // *Гром'як Р.* Давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства. – Тернопіль, 1997.
9.*Гундорова Т.* ПроЯвлення Слова: Дискурсія раннього українського модернізму. – Вид. 2. – К., 2009.
10.*Гундорова Т.* Проза А. Кримського і декадентство в українській літературі // *Дивослово.* – 1995. – № 1.
11.*Денисюк І.* Розвиток української малої прози кінця XIX – поч. XX століття. – Львів, 1999.
12.*Эвнина Е.* Проблема литературного импрессионизма и различные тенденции его развития во французской прозе конца X1X – начала XX века // *Импрессионисты*, их современники, их соратники. – М., 1976.
13. *Калениченко Н.* Українська література кінця XIX – поч. XX ст.: Напрями, течії. – К.,1983.
14. *Луцак С.* Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі XIX –XX ст.). – Івано-Франківськ, 2010.
15.*Луцький Остап* – молодомузівець. – Нью-Йорк, 1968.
16.*Мейзерська Т.* Re-presence. Відлуння Сходу в українській літературі XIX ст. – Одеса, 2009.
17.*Моренець В.* Національні шляхи поетичного модерну першої половини XX ст.: Україна і Польща. – К., 2002.
18. *Неврлий М.* Літературний Ренесанс // *Культура* і життя. – 1989. – Ч. 51.
19.*Наливайко Д.* Искусство: направления, течения, стили. – К., 1985.
20. *Наливайко Д.* Про співвідношення "декадансу", "модернізму", "авангардизму" // *Слово* і Час. – 1997. – № 11-12.
21. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1999.
22. *Пригодій С.* Літературний імпресіонізм в Україні та США: Типологія та національні особливості. – К., 1998.
23. *Пахльовська О.* Українська літературна цивілізація: Автореф. дис.... д. філол. н. – К., 2000.
24. *Поліщук Я.* Міфологічний горизонт українського модернізму. – Івано-Франківськ, 2002.
25. *Рудницький М.* Від Мирного до Хвильового. – Львів, 1936.
26. *Скупейко Л.* Неоромантизм як модерна парадигма української літератури (в рецепції Лесі Українки) // *Слово* і Час. – 2009. – № 5.
27.*Сміт Ентоні Д.* Національна ідентичність. – К., 1994.
28.*Сріблянський М.* На сучасні теми // *Українська* хата. – 1911. – № 2.
29. *Товкачевський А.* Григорій Савич Сковорода // *Українська* хата. – 1913. – № 4-5.
30. *Турган О.* Українська література кінця XIX – початку XX ст. і античність: Шляхи сприйняття і засвоєння. – К., 1995.
31.*Українка Леся.* Два направления в новейшей итальянской литературе // *Українка Леся.* Твори: У 5 т. – К., 1954. – Т. 4.
32. *Українка Леся.* Зібр. тв.: У 12 т. – Харків, 1930. – Т. 12.
33. *Франко І.* Поза межами можливого // *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1986. – Т. 45.
34. *Зазнач.* вид. – Т. 35.
35. *Хоткевич Г.* Письмо в редакцию (По поводу "Заметок читателя") // *Відділ* рукописів Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – Ф. 62. – Од. зб. 125. – Арк. 5 зв.
36. *Царик Д.* Типология неоромантизма. – Кишинев, 1984.
37. *Черноиваненко Е.* Литературный процесс в историко-культурном контексте. Развитие и смена типов литературы и художественно-литературного сознания в русской словесности X – XX веков. – Одесса, 1997.
38. *Чижевський Д.* Порівняльна історія слов'янських літератур. – К., 2005.
39.*Чижевський Д.* Історія української літератури. Від початків до доби реалізму. – Тернопіль, 1994.
40.*Чижевський Д.* Культурно-історичні епохи // *Українське* слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.: У 3 кн. – К., 1994. – Кн. 3.
41.*Matuszewski L.* Slowacki i nowa sztuka (Moderniszm). – Warzawa, 1911.

Отримано 15 листопада 2011 р. *м. Київ*

Людмила Тарнашинська

УДК [821. 161. 2 6 316 7] “1950/1960”

УКРАЇНСЬКЕ ШІСТДЕСЯТНИЦТВО В “ДУХОВНІЙ СИТУАЦІЇ” СВОЄЇ ДОБИ: СИНЕРГЕТИЧНИЙ ВИМІР



Людмила Броніславівна Тарнашинська – старший науковий співробітник відділу української літератури ХХ століття Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Її наукові інтереси – українська література ХХ–ХХІ ст. (історико-поетикальний аспект), теорія літератури, компаративістика (українська література в контексті європейської культури), література українського зарубіжжя, психологія творчості, сучасний літературний процес. Досліджує проблематику українського шістдесятництва. 1997 р. в Українському вільному університеті (Мюнхен) захистила докторат на тему: “Художня мікрогалактика Валерія Шевчука. Постать сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури” (науковий керівник І. Кошелівець), отримала диплом доктора філософії. У 1999 р. згідно з вимогами ВАК України пройшла атестацію й отримала диплом кандидата філологічних наук.

Вченою радою Інституту в червні 2011 р. рекомендовано до друку її докторську монографію “Сюжет Доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ ст.” (тема дисертації: “Дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ ст.”).

Перу Л. Тарнашинської належать літературознавчі й літературно-критичні видання: “Художня галактика Валерія Шевчука. Постать сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури”, “Сезон вічності: літературно-критичні тексти”, “Закон піраміди. Діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї” (усі – 2001 р.), “Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології” (2008), “Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління. Історико-літературний і поетикальний аспекти” (2010), авторська серія біобібліографічних літературознавчих нарисів “Шістдесятництво: профілі на тлі покоління” (11 видань, у співавторстві з бібліографами Національної Парламентської бібліотеки України). Вона співавторка низки колективних праць, авторка понад 800 наукових, літературознавчих, літературно-критичних, культурологічних та інших публікацій у наукових, літературно-мистецьких збірниках та періодичних виданнях України, Польщі, Чехії, українського зарубіжжя та ін.

У творчому доробку Л. Тарнашинської також різножанрові художні твори: книжки прози “Сходження на Фудзіяму” (1999), “Парасоля на кожен дощ” (2008), збірки лірики “Луна мовчань” (2005), філософських мініатюр “Його Величність Час. Варіації на (філосо)тему”. Її прозові й поетичні твори перекладалися іноземними мовами.

Член Національної Спілки письменників України (з 1996). Лауреат літературних премій: імені акад. О. Білецького, імені І. Кошелівця, “Благовіст”, Фонду Воляників-Швабінських при Фундації Українського вільного університету в Нью-Йорку, імені М. Коцюбинського. Книжку “Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління” вчена рада Інституту літератури висувала на здобуття Національної премії імені Т. Г. Шевченка за 2011 р.

Редакція щиро вітає Людмилу Броніславівну й бажає, щоб завжди здійснювалися її заповітні мрії, задуми, сподівання, надії... Здоров’я міцного, творчого натхнення на многії щасливі літа!

У статті використано синергетичний підхід до вияснення природи українського шістдесятництва, обґрунтовано його появу з погляду сучасних методологічних засад “наук про складність” або Nonlinear science. Проаналізовано поняття “ситуація” та “духовна ситуація часу”, у їхніх межах простежено механізм самоорганізації такої відкритої системи, якою є література.
Ключові слова: синергетика, ситуація, духовна ситуація часу, ситуація зустрічі, Nonlinear science, біфуркація, самоорганізація, літературне покоління, генерація.

Liudmyla Tarnashynska. Ukrainian writers of the 1960s generation in the “spiritual situation” of their epoch (synergetic aspect)

The paper utilizes synergetic approach in order to recapitulate the nature and the sources of the 1960s generation of Ukrainian writers from the standpoint of contemporary nonlinear science. The author analyzes the notions of “situation” and “spiritual situation of the epoch”, tracing back the self-organization mechanisms of literature as an open system.
Key words: synergy, situation, spiritual situation of the epoch, situation of occurrence, nonlinear science, bifurcation, self-organization, literary generation.

Українське шістдесятництво найперше пов’язується зі свободою вибору – чільним концептом екзистенціальної філософії. “У філософії свободою називається внутрішня необхідність. Необхідність самого себе”, – наголошував М. Мамардашвілі [23, 38]. На появу українського шістдесятництва як “необхідності самого себе”, ще 1962 року вказав І. Бойчак у статті “На пульсі епохи”: “Навіть якщо припустити, що, скажімо, І. Драч, Л. Костенко, М. Вінграновський та В. Коротич почнуть писати, “як усі” (про те ж саме і так само) – завтра-післязавтра неодмінно з’являться нові Драчі, Костенки, Вінграновські і – знову ж! – будуть писати не так, “як усі”: нове життя нового прагне слова. Це – життєва закономірність” [2, 146]. Ідеться про своєрідний “дух часу”, який і змоделював “духовну ситуацію” тієї доби з усіма її причинами й наслідками. За К. Ясперсом, ключове поняття при аналізі людської екзистенції – це поняття “*ситуації*”. Саме воно формує поведінкові мотивації та поведінкові моделі особистості, адже будь-який вибір завжди здійснюється всередині тієї чи тієї ситуації, яка постає умовою усвідомлення власного Я, “умовою можливості явищ” [19, 33]. Це поняття *apriori* онтологічне. Ситуація не залишає нікого в дистанційованому, нейтральному стані. Її неможливо уникнути, вона завжди віднайде і спровокує до того, аби реагувати на те, що в ній відбувається, і вже самим цим фактом виявити й визначити свою присутність у ній [19, 31]. Ця теза відсилає до оригінальної трансцендентально-антропологічної концепції під назвою “структурантропологія”, сформованої на основі поняття ситуації німецького філософа Г. Ромбаха, за яким ситуація більш початкова, ніж світ, бо ми завжди пізнаємо світ (і додамо – самих себе) у ситуації. Ситуація є “володарем світу, а не світ володарем ситуації” (Г. Ромбах) [цит. за: 19, 31]. Тож *ситуація,* за Г. Ромбахом, “є першоформою (Urform) буття”, оскільки “будь-яке наявно дане проходить через ситуацію”. Поняття ситуації абсолютно темпоральне, воно забезпечує зв’язок між подіями минулого й майбутнього, адже саме “ситуація з її неповторною констеляцією подій, які визначають історичну унікальність певної людської долі, що формує її больові точки, її радощі і надії, її горе і її вину, – це і є зміст того, що Ясперс пов’язує зі словом “час”, “епоха”…” [5, 296].

Загалом “дух часу” (Zeitgeist) означає “культурно-смислову єдність епохи”, являючи “інтегровану цілісність смислів, значень, способів думки, цінностей, норм та ідеалів, стереотипів і установок, властивих суспільству, народу в певний культурно-історичний період його існування” [24, 210]. Поняття “дух епохи” ввели в ужиток німецькі історики XVIII ст. Х. Мейнерс (як зв’язок між способом

думок і загальним етапом культури) та Д. Тидеман (як зв'язок філософії з політикою, правом, мораллю); новим змістом наповнили його Г. В. Ф. Гегель (духовна цілісність визначається філософією), пізніше – П. Сорокін та А. Тойнбі (через духовну єдність суспільства визначали "модель культури" й "тип цивілізації", О. Шпенглер (духовна цілісність як основа й вираження локальних культур). Усі ці варіативно-смислові наповнення фактично можна резюмувати поняттям Г. Шпета "чутливий орган колективної єдності", що відгукується на будь-яку подію в "бутті цієї єдності" [24, 210-211], оскільки поняття "дух епохи" постає своєрідним акумулятором смислів епохи, які відображають рівень світорозуміння. За визначенням філософів, "дух епохи" має складну внутрішню структуру, де "горизонтальний" план складають світогляд, світосприйняття, світовідчуття (два останніх компоненти особливо важливі для художньої творчості), що дають сукупний "портрет епохи" як у теоретично висловлених ідеях та ідеалах, так і в образно-чуттєвому образі, емоційних установках: ця сфера найдоступніша митцям завдяки їхній своєрідній "емоційній логіці" й інтуїції. Відповідно "вертикальний" (функціональний) план учені поділяють на сферу образів (логіко-концептуальних у світогляді, чуттєво-наглядних у світосприйнятті, емоційно-оцінювальних у світовідчутті) та на сферу світоустановок (ідеалів у світогляді, канонів сприйняття у світосприйнятті, емоційних установок у світовідчутті) – до них належать усі ті компоненти, що й дозволили письменникам-шістдесятникам відтворити картину світу в її художньо-образних домінантах. Як "сфера вкоріненості культури", "дух епохи" (а отже, "дух часу") постає призмою, крізь яку людина осягає світ, формує ставлення до нього, вибудовує дії стосовно до світу й до самої себе [24, 211]. Поняття "духу часу" активно використовував у своїх дослідженнях і Д. Чижевський. Вивчаючи тему зацікавлення філософією в російському середовищі 1840-х років, український учений звертає увагу на подібні процеси в усіх інших слов'янських землях, означуючи причини подібних тенденцій "духом часу" [36, 29]. Розмірковуючи про смисл епохи, Д. Чижевський зазначає, що "сорокові роки" в історії російської культури –"назва умовна, бо духовне життя не розвивається, ділячись на десятиріччя: "чудове десятиріччя" почалося приблизно в 1835–1837 рр., а закінчилося у 1845–1847 рр.". І пояснює: "Я вибрав визначення "сорокові роки" тому, що воно вже вкорінилося в історії російського духу. Вживаючи це неточне визначення, не слід забувати про умовний характер хронології духовної історії" ("Гегель у Росії") [36, 29].

Дослідник українського шістдесятництва перебуває в подібній ситуації хронологічної розмитості "духовної ситуації" й "духовної доби". Оскільки поняття "доба шістдесятництва", як і саме поняття "шістдесятництво" – явище передусім соціокультурного рангу, уже також укорінилися в суспільній свідомості (і це факт, що не потребує доведення) та в історії українського духу, варто, скориставшись аргументами Д. Чижевського, не вкладати їх у прокрустове ложе точних хронологій (тим більше, що саме це явище почало утверджувати себе наприкінці 1950-х рр. іменами Д. Павличка та Ліни Костенко, та й гучні поетичні маніфестації М. Вінграновського припадають ще на середину 1950-х рр.), а дотримуватись усталеної умовності, прийнятної для визначення "сюжету Доби" (С. Андрусів) (що інтерпретується тут як розгорнута соціокультурна колізія) у контексті "духовної ситуації" XX ст. Явище голографічності культурно-історичних подій передбачає гармонізацію "культурно-історичних процесів, завдяки якій справжня культурна цінність має відповідати закономірностям, принципам духу та ідеалам культурного розвитку в масштабі всесвітньої історії" [16, 24]. Така "вписаність" у світовий

процес (зокрема – в універсум культури), за спостереженням С. Кримського, створює специфічний ефект "щільності" культурних цінностей" [16, 24]. Він і був властивий, зокрема, неокласикам, "Празькій школі", Нью-Йоркській групі, явищу українського шістдесятництва. Останнє стало окремою й показовою ілюстрацією вконгломерованості в "духовну ситуацію" (К. Ясперс) епохи – з одного боку, а з другого – само породжене цією ситуацією. Оскільки естетична універсалізація людського досвіду як найістотніша мета художньої творчості стає наслідком "художнього узагальнення змісту неповторних ситуацій особистісного буття людей" [10, 41], важливим бачиться в цьому контексті з'ясування природи самого концепту *ситуації,* його креативної потенції та формотворчої домінанти, що належить до царини філософської антропології й визначає модуси дослідження антропології літературознавчої. Адже до того, як щось створюється людиною, "вона вже знаходиться (знаходить себе) в певній історично фактичній ситуації буття, засвоєній нею у власному досвіді й розкритій у його життєобразі…" [1, 61]. К. Ясперс надав поняттю "ситуація" статусу конкретної смислової наповненості, звертаючи увагу на те, що ситуації бувають як несвідомими, так і усвідомленими, і другі пов'язував із поняттям *волі*, яка сама себе усвідомлює [39, 300]. Тож поняття волі філософ переводить із поля дії вчинку у функціональне поле ситуації, як зовнішньої, так і внутрішньої, за умов якої й відбувається прийняття усвідомленого, відповідального вчинку; саме такий відповідальний учинок і притаманний українським шістдесятникам. Антропологія К. Ясперса допомагає поглибити розуміння тих внутрішніх індивідуальних процесів, які відбувалися всередині явища шістдесятництва й віддзеркалили його філософське наповнення. Так, за К. Ясперсом, ситуація, яка стає *усвідомленою,* – а саме такою постала соціокультурна ситуація в середовищі молодої творчої інтелігенції після викриття культу Сталіна на XX з'їзді партії (1956) – не гарантувала автоматичної реалізації "неминучого", а тільки вказувала на "можливості й межі можливого" [39, 301]. Історичні ситуації, за І. Ізером, "постійно активізують людський потенціал, який заповнює подальшу історію розмаїтими модусами (patternings) самореалізації". Вони не можуть "зводитися остаточно ні до людських характерів, ні до обставин, що складаються, але є продуктом їх неповторної, як правило, взаємодії, і завжди виходять за межі тих умов, із яких вони виникають" [див.: 12]. Те, що відбувається в тій чи тій ситуації, залежить також "від того, *хто* в ній перебуває, і від того, *як* він її пізнає" (курсив мій. – *Л. Т.*) [39, 301]. Це дуже посутня передумова розвитку самої ситуації, яка з цього погляду стала для українських шістдесятників *ситуацією вибору*, а вже їхня творчість, модифікуючи людські характери в ситуації вибору, розширює їх "у тому сенсі, що освітлює їх особливості, в інших випадках невидимі" [див.: 12]. Тобто все залежить від міри усвідомлення, на яку здатні (чи не здатні) ті, кому час і доля пропонують "момент істини" як історичний шанс. Це надзвичайно важливий аргумент, який може переконати в помилковості суджень тих, хто вважає, що українські шістдесятники – це тільки "результат часу", а не також результат їхніх власних зусиль усередині наданих часом (ситуацією) можливостей. Так, С. Гречанюк, розмірковуючи про можливість і міру зреалізованості шістдесятників і сімдесятників, відповідальність перших в очах других, переосмислює власну оцінку, висловлену ним одному з представників цього покоління: "Усім, що вашому поколінню поталанило зробити, маєте завдячувати не собі, а часові" [6, 270]. Подібна аберація явища досить поширена й понині, адже зринає в дискусіях на цю тему нерідко з певним звинувачувальним забарвленням.

Проте тільки включена в "духовну ситуацію" часу *напруга волі* здатна обернути запропоновану історичним поступом атмосферу на користь людини й суспільства, зреалізувати ймовірні можливості. Для цього потрібна не лише воля, а й певна інтуїція, що дає можливість "фактично схоплювати ситуацію в моєму бутті" [39, 301]. У соціокультурній атмосфері кінця 1950 – початку 1960-х років першими "схопили ситуацію" поети, оскільки саме вони найбільше наділені інтуїцією, внутрішнім горінням, а часто здатні не тільки вчасно актуалізувати волю, а й повернути її в найдоцільнішому напрямку. Ідеться спершу про інтуїтивне, потім – усвідомлене осягнення ситуації, яке "вже змінює ситуацію", тобто розвиває її, наповнює новими сенсами, апелюючи до "можливого діяння й поведінки" [39, 301]. Побачити ситуацію, зазначає К. Ясперс, розгортаючи свою тезу до філософського узагальнення, означає почати панувати над нею, а пильна увага на неї вже "боротьба волі" за буття. Структура "ситуативності" має конститутивне значення для будь-якої "буттєвої характеристики цього сущого" [35, 160]. Відповідно, люди, внутрішньо не готові до креативної ситуації як ситуації вибору, не здатні її "освоїти" і трансформувати в ситуацію максимальної віддачі.

І все ж виникає природне запитання: а чи можна говорити про короткий період кінця 1950 – 1970-х років як про "дух епохи"? Але й тут знаходимо переконливу аргументацію. Якщо у стабільні (або, як висловлюється М. Бубер, "облаштовані" епохи) пріоритетну роль відіграє світогляд, а світовідчуття і світосприйняття "строго корелюють" із ним, "відповідають йому й найчастіше ним і визначаються, під його впливом формуються" [24, 211], то у кризові, перехідні періоди (а саме до таких належить означений період з погляду ідеологічних і, відповідно, соціокультурних векторів зміни суспільної свідомості в національному контексті) співвідношення між ними може різко змінюватися. І тоді домінують світовідчуття і світосприйняття (як і було у творчих людей у цей період розмивання тоталітарного світогляду), які й визначають "дух епохи" і впливають на подальше формування світогляду, намагаючись якщо не пов'язати між собою, то бодай зробити зусилля зблизити різні форми суспільної життєдіяльності (мистецтво, мораль, науку тощо). Тим-то існують усі підстави трактувати українське шістдесятництво як особливе *інтегративне явище*, яке в параметрах XX ст. відобразило суспільно-політичні особливості, соціокультурні домінанти, "горизонт очікування" культурної (і частково суспільної та масової) свідомості та модифікацію художньої свідомості, віддзеркаливши тим самим "дух часу" як певний етап суспільної та соціокультурної трансформації. З огляду на це цілком можна говорити про закономірну темпоральну залежність зміни художньо-стильових домінант у літературі того періоду. Тож шістдесятництво постає результатом сукупної "сили" цілого ряду речей: ситуативної смуги обставин, життєвої доцільності, "горизонту очікувань" суспільства – це й зумовило його появу як "необхідність себе" (М. Мамардашвілі). Адже людина, за К. Ясперсом, усвідомлює себе в "історично визначеній ситуації людського існування" [39, 288], у "духовній ситуації". Зрештою, людина – це "дух", бо "ситуація істинної людини – її духовна ситуація" [39, 290]. "Духовну ситуацію" часу, що визначив "сюжет Доби" під назвою "українське шістдесятництво", формували не тільки історичний XX з'їзд КПРС (1956), антикультівські положення якого стали "конститутивним елементом духу часу" [36, 303], зміни в масовій свідомості, а й сама соціокультурна ситуація в українському середовищі. Спонукою до духовного оновлення послужили, зокрема, виступ О. Довженка на Другому з'їзді радянських письменників, його ж стаття "Мистецтво живопису і сучасність", опублікована в "Литературной газете"

(Москва) 21 червня 1955 року [11, 96-107], ознаменовані тим, що суспільство отримало перші сигнали щодо потреби естетичного оновлення художності, антропологічно "зосередженої" й органічної: "Трудно визначити прямі шляхи до створення нового стилю. Але нема сумніву в одному: найпевніші з них – ті шляхи, якими пройде найбільше художників з індивідуальним творчим почерком, глибоким розумінням специфіки як свого, так і суміжних мистецтв і глибоким розкриттям людини й олюдненої природи…" [11, 105]. ("Сигнал" щодо розуміння суміжних мистецтв активно сприйняли саме шістдесятники: ідеї національно наснаженого антропоцентричного "пересотворення" світу були спільними як для письменників, так і для художників, кіномитців, композиторів). Стаття О. Довженка закінчувалася таким досить показовим резюме, що дає уявлення про межі художнього радикалізму: "Я не закликаю митців ні до абстракцій, ні до індивідуалістичного естетизму, але я глибоко переконаний, що треба розширювати творчі межі соціалістичного реалізму". О. Довженко "прощупував" (за І. Кошелівцем), "ґрунт неясних тоді можливостей" [14, 5]. Так само суголосним О. Довженкові став М. Рильський, котрий вніс на публічне обговорення статтю "Краса" (1956) [27, 162-168]. Важливим чинником "духовної ситуації" тієї доби стала реабілітація репресованих письменників, що почалася з 1956 р. і тривала до 1961 р. [див., зокрема: 15]. І. Кошелівець уважає, що від 1956 р. в історії радянської літератури розпочався новий період її розвитку [14, 6], який у другій половині 1958 р. було дещо "затиснуто": за вільнодумство покритиковано Л. Первомайського, С. Голованівського, В. Швеця, Ліну Костенко. Загалом "період послаблення" він означує від середини 1956 р. до 8 березня 1963 р. – остання дата, за І. Кошелівцем, "кладе певну межу" в історії радянської літератури і дозволяє розглядати це шестиліття як "окремий її період". Окрім того, ситуація 1960-х років – це ще й гносеологічна ситуація отримання нового знання, де особистісна форма діяльності (пізнання себе) відіграє соціальну роль, що віддзеркалилося в літературі потужним інтелектуальним струменем, культурологічним спрямуванням та відповідним оновленням художньо-образної системи (І. Драч, Ліна Костенко, М. Вінграновський). Поряд із індивідуальними відмінностями І. Кошелівець віднаходить і багато спільного, адже це покоління "увійшло в поезію майже одночасно, в одній суспільно-політичній атмосфері, і це мусіло понад психологічною індивідуальністю кожного з них об'єднати їх і дечим спільним…", підводячи цю спільність під знаменник інтелектуалізму [14, 15][1].

З огляду на те, що "духовна ситуація" кінця 1950 – 1960-х років була в певному сенсі "пороговою", можна досліджувати її в термінах синергетики – учення про складноорганізовані системи, згідно з яким вони розглядаються не як статичні й замкнуті лінійні структури, розвиток яких "зумовлений зовнішніми причинами", а як "структури-процеси" [34, 147]. Шістдесятництво, кожен із репрезентантів якого був наділений певним "ступенем свободи", можна за всіма підставами розглядати як відкриту систему з певною мірою незалежності. Синергетика як міждисциплінарний напрямок наукового дослідження, мета якого полягає у вивченні природних явищ і процесів на основі принципів самоорганізації систем (оприявнена як трансдисциплінарна теорія Пригожина-Хакена), належить до т. зв. комплексу складних (або нелінійних) досліджень Nonlinear science, які створили сприятливі умови для парадигмальних світоглядних

[1] Суспільно-політичну, ідеологічну ситуацію тієї доби у всій її подієвій динаміці та причинно-наслідкових зв'язках досить розлого й вичерпно відтворив М. Жулинський (див. напр.: Люди, що вирвалися із обмежень звичності: Українська інтелігенція періоду хрущовської "відлиги" // *Літ Україна,* 1996, 26 вер, 3 жовт.), показавши ті обставини, що моделювали зміну свідомості шістдесятників, на початок 1960-х років уже "підваженої" сумнівами.

зрушень, оскільки підважує основи панівної ідеології тотального детермінізму лінійних досліджень [21, 71-72]. У світоглядному інтер'єрі Nonlinear science зовсім по-новому постали проблеми детермінізму, що стосуються не тільки природничих, а й гуманітарних наук, зокрема проблеми гуманізму, свободи, влади, ризику [21, 74-75]. Еволюційні процеси забезпечені саме наявністю переважної кількості систем із *незалежністю* – таких, що мають досить сильний потенціал внутрішньої спонуки (внутрішніх імпульсів) і певний "внутрішній ступінь свободи". Саме свобода, як наголошують науковці, відрізняє їх від систем із детерміністичною поведінкою (систем без внутрішніх ступенів свободи). "Словосполучення "*внутрішній ступінь свободи*" характеризує здатність системи бути автономною, самодостатньою. Слово "*свобода*" тут означає здатність системи поводитися всупереч зовнішнім збурюванням, примусам, маніпуляціям" [21, 79]. Ключові поняття синергетичного підходу, як-то "самоорганізація", "нерівноважність", "біфуркація", "нестабільність" тощо, дають можливість пояснити зумовленість і механізм виникнення явища шістдесятництва, котре (як відкрита система) повністю належить до мультиверсуму процесів самоорганізації соціуму. Шістдесятники якраз і пішли супроти, активізувавши в "духовній ситуації" часу внутрішні активи – порив до свободи, відчуття самодостатності, незалежності від наявних ідеологем та моделей поведінки. Висока міра внутрішньої свободи й визначила їхній відрив від тоталітарної соціокультурної моносистеми.

Для соціологічних і гуманітарних наук, що використовують засоби й методи Nonlinear science, дослідження "*систем з незалежністю* має фундаментально важливе значення" насамперед тому, що "незалежність таких систем означає їхню здатність мати власне активне начало, яке може бути виражене такими словами, як "свобода, "бажання", "перевага", "самодостатність"… Така система, маючи складовою своїх внутрішніх параметрів активне начало, здатна певною мірою "блокувати зовнішні збурювання, протистояти їм, тобто діяти всупереч пресингу їхньої влади" [21, 79]. Свобода динамічної системи означає її незалежність від зовнішніх флуктуацій, яка виявляється тоді, коли вона сильно віддаляється від її рівноважного стану. Така система стає чутливою до незначних впливів, які виходять ізсередини системи. Там вплив на неї зовнішнього світу настільки ослаблений, що система може блокувати його. Ядро шістдесятництва якраз і становили ті, що уособлювали в собі "кантівського суб'єкта свободи, який у світі чужих йому сил поводить себе відповідно до своїх "внутрішніх ступенів свободи", тобто відповідно до свого власного вибору, своєї свободи, своїх бажань" [21, 80]. У сучасному українському науковому просторі викликали певний резонанс культурологічні праці фізика й філософа А. Свідзинського, який обстоює свої думки про культуру з погляду синергетичної парадигми як систему, здатну до самоорганізації. У цій парадигмі культура, що твориться свободою волі людини, є відкритою ієрархічною системою й водночас постає як феномен самоорганізації ноосфери, більше того, сама культура постулюється як процес самоорганізації ноосфери [див.: 29, 30, 31], що співзвучне методологічним підходам С. Кримського та Ю. Павленка щодо реалізації альтернативних варіантів на тлі загальних закономірностей історичного руху [див.: 17].

Українське шістдесятництво як соціокультурне явище також може пояснюватися в термінах соціальної синергетики, яка передбачає дві протилежні тенденції: перша оприявнює прагнення соціальної системи до стійкості (рівноваги), друга – постійне намагання змінності (порушення рівноваги). "Якщо перша тенденція зумовлена свободою соціального відбору (як і будь-

якого відбору) з принципом усталеності, то друга – породженням внаслідок подолання старих соціальних суперечностей нових суперечностей, що дають новий імпульс для розвитку" [3, 125]. Синергетика враховує спільне для різних дисциплін, а саме: "Наявність критичних значень параметрів, при яких раптово змінюється стан системи, подібність залежностей властивостей від параметрів поблизу критичних значень, залежність параметрів від зовнішніх впливів поблизу критичних значень" [33, 3-4]. Береться до уваги те, що структурування таких систем відбувається довкола певних точок притягання загальних цільових орієнтацій, ідеалів і тенденцій розвитку [13, 7], що особливо виразно проектується на явище шістдесятництва. Саморозвиток складної структури відбувається завдяки резонансності окремих, досить малих (порівняно з усією системою, як-от усією структурою тогочасної української літератури, а ще ширше – усією радянською літературою, складовою якої *de facto* була українська література) локусів, до котрих належала нова літературна генерація, які починають розширювати свої межі й заряджають своєю пасіонарністю систему. Тож передана цим "організаційним імпульсом" енергія починає діяти "як поле притягання і може зорієнтувати на такий принцип упорядкування всю систему" [34, 147]. Безперечно, механічно переносити закони однієї науки у другу недоцільно, проте сам факт широкого їх "поля дотикання" ставить перед такою необхідністю, якщо мати на меті глибший, ніж це було досі, рівень розуміння складного явища шістдесятництва. Ідеться про характеристики складної системи, як-то "нелінійна динаміка" та "величезна кількість елементів з великим числом ступенів свободи", що так само визначають функціонування літератури як відкритої (дисипативної, за І. Пригожиним) складної системи, яка має всі ознаки самоорганізації, як і цілий комплекс природничих "наук про складність". Адже, як наголошує В. Лук'янець, буття кожної такої "складності" (а поняття "складність" використовується тут як загальнонауковий термін, що означає неозору розмаїтість "цілісностей, що самоорганізуються, еволюціонують, трансмутують, впливають на самих себе") нагадує собою "не вічне її існування в якомусь незмінному режимі, а ланцюг трансмутацій, метаморфоз, *катастрофних трансформацій*. Подібне буття – це темпоральний процес зміни режимів цієї "складності", тобто її *становлення, самоорганізації*, еволюції. Перехід "*складності*", яка трансмутує, з режиму самоорганізації в режим буття незмінної присутності є рівноцінним її деградації" [22, 255]. За таким універсальним принципом, за яким оцінюється, як наголошують сучасні філософи, еволюція таких "цілісностей", як Всесвіт, екосфера, клімат, погода, планетарне життя, антропність, психіка, мова, соціум, особистість, культура тощо [22, 255], можна розглядати й розвиток літературного процесу, котрий має свої етапи трансмутації, еволюції та деградації. Адже феномен "складності, що революціонізує", має трансдисциплінарну природу і властиві будь-якій науковій галузі (космофізиці, хімії, біології, психології, соціології, політології, культурології тощо, за переліком В. Лук'янця), природні алгоритми. Оскільки концепція "складності, що еволюціонізує", набула у другій половині XX ст. статусу ключової, загальнонаукової, трансдисциплінарної концепції, а різноманітні науки, що базуються на цій концепції "складності", поширили свій вплив практично на всі сфери сучасного наукового світоосягнення [22, 261], очевидною є логіка застосування цих методологічних параметрів і в контексті нашого дослідження.

Література як "складність", що належить до ряду інших "відкритих систем", підпорядковується тим самим фундаментальним законам еволюції, що й інші дисципліни, а тому варто вдатися до методології дослідження парадигми

нелінеарності, яка на початку XX ст. серйозно підважила засади апологетики парадигми лінеарності за допомогою методологічних стратегій Ейнштейна й Бора (сфера теорії відносності та квантової механіки, що "розмовляє" мовою нелінійних теорій). Науки про "складність" та Nonlinear science враховують ту обставину, що відкриті нелінійні системи "еволюціонують під впливом не тільки флуктуацій, які виникають у зовнішньому середовищі, а й під впливом внутрішніх суперечностей, котрі спонтанно виникають у власних надрах системи" [21, 51]. Саме такі характеристики визначають і динаміку літературного процесу, на який впливають як соціокультурні, ідеологічні та інші зовнішні чинники, так і чинники внутрішнього порядку: індивідуально-психологічні, змагальні, інтертекстуальні, жанрово-стилістичні тощо. Взаємодія цих різновекторних впливів породжує у відкритій (незамкнутій, тобто такій, що має здатність обмінюватися із зовнішнім середовищем інформацією) системі, якою є література, "самоузгоджений рух, який перетворює її на систему, що самоорганізується". Тут термін "самоорганізація" означає "клас процесів, у ході яких у незамкнутій системі виникає організованість" [21, 51], тобто певний порядок функціонування або певний рівень "відкритості", як це спостерігаємо в розвитку літературного процесу, унаслідок чого й утворюються "дисипативні системи", що характеризуються зміною їх просторової, часової та функціональної структур. Ключову роль тут відіграють умови незамкнутості та нерівноважності, інші ж вимоги виконуються майже автоматично [21, 52]. Уже той факт, що стосовно літератури годі говорити про "непорушність" її макроскопічних параметрів: сталу структуру (оскільки вона постійно перебуває у стані динаміки й саморозвитку), незмінний режим функціонування, що самоочевидно, а також однакові параметри її результатів на "вході" та "виході", – ставить цю літературу в ряд нерівноважних систем, які можуть перебувати в рівноважному стані лише деяку мить. Натомість закриті (рівноважні) системи не здатні до розвитку, бо "знищують будь-які відхилення від свого стаціонарного стану", що унеможливлює будь-які якісні зміни, а отже, і самоорганізацію та розвиток системи [21, 52], що певною мірою засвідчує етап нормативного соцреалізму. Усередині відкритої системи (наразі літератури) постійно відбувається самоорганізаційний ("кооперативний", як його означують дослідники, або, радше, корпоративний) рух, покликаний "ускладнювати свою структуру, підвищувати ступінь своєї упорядкованості, організованості, складності" [21, 53]. Теорія біфуркацій, що породила й теорію катастроф (Рене Том), починає частково застосовуватися і в розробці окремих, зокрема теоретичних, питань українського літературознавства (Н. Шумило, В. Силантьєва, І. Набитович, С. Луцак та ін.), однак зчаста досить дотично, а саме явище шістдесятництва під цим кутом зору досі не розглядалося. Попри те, що до спроби обґрунтувати низку літературних процесів із погляду незворотніх (нерівноважних) процесів звертався Ю. Лотман, надаючи їм глибоко "революціонуючого смислу для наукового мислення загалом", оскільки вони завдяки дослідженням І. Пригожина "вводять випадкові явища в коло інтересів науки і, більше того, розкривають їх функціональне місце в загальній динаміці світу" [20, 348]. Така методологія дослідження нелінеарних структур дозволяє розкласти подібну "порогову" ситуацію кінця 1950 – 1960-х років на спектр трансформації художньої свідомості за аналогією до теорії самоорганізації, що доводить процесуальну креативність розвитку літератури як відкритої системи: 1) біфуркація; 2) флуктуація; 3) атракція.

Отже, 1) *біфуркація* як початок (точка біфуркації) дестабілізації старої ідеологічної та соціокультурної системи, що була спричинена смертю

Й. Сталіна (1953), XX з'їздом КПРС (1956) із його засудженням "культу особи" Сталіна і проголошенням курсу на десталінізацію, приходом до влади в колишньому СРСР "поміркованого демократа" М. Хрущова, що й призвело до "санкціонованого" відхилення від усталеної моделі масової свідомості, яка впродовж десятиліть перебувала під тиском тоталітарної ідеології; саме цю подію дослідники називають "точкою відліку" в історії українського шістдесятництва (Г. Касьянов, О. Зарецький, Б. Тихолоз та ін.) та, відповідно, ланцюговою реакцією в соціокультурній сфері: поверненням із заслання репресованих письменників, відомим виступом на Другому з'їзді радянських письменників О. Довженка, обнадійливими статтями письменників-класиків, резонансним сонетом Д. Павличка "Коли умер кривавий Торквемада…" (1958, зб. "Правда кличе!") тощо. Була створена ситуація пом'якшення гостроти суперечностей між системою офіційної ідеології та новонароджуваною системою опозиційності, що на певний час зменшувало позірний антагонізм між ними і зменшувало "масштаб тих жертв, які необхідні для розв'язання суперечностей", усередині ж "системи опозиційності" виникла більша єдність, що сприяло вищій інтеграції її "складових" у ціле й забезпечувало певну єдність поглядів та певну міру організованості [3, 125]. Так само творча атмосфера для антропологічного повороту була підготовлена і прозою Л. Первомайського, Григорія Тютюнника, І. Сенченка та ін. І тільки після того "через витворені в партійному паркані щілини з вулканічною силою пробиваються на світло денне скалки щирої творчости" [14, 12].

За І. Пригожиним та І. Стенґерс, точки біфуркації – це "порогові" точки, критичні моменти в еволюції відкритої системи: саме в них поведінка "системи" стає нестійкою й може "еволюціонувати до кількох альтернатив, що відповідають різним стабільним модам (тут "моди" у значенні "гілка". – *Л.Т.*)" [20, 70]. У такі моменти вибору точки "розгалуження варіантів розвитку" система здійснює поворот до "наступної еволюційної траєкторії" [21, 56], долаючи тимчасовий (на період "переходу") хаос як досить конструктивне для процесів самоорганізації середовище, що має надзвичайно складну внутрішню структуру, з якої й виникає новий порядок. Спростування несумісності випадкового й закономірного дозволило Ю. Лотману простежити, як у точках біфуркації "вступає в дію не тільки механізм випадковості, а й механізм *свідомого вибору*, який стає найважливішим *об'єктивним* елементом історичного процесу" [20, 350], адже у структурах, що, за Ю. Лотманом, піднялися до інтелектуального рівня (або, додамо, самі й уособлюють цей інтелектуальний рівень), випадковість трансформується у свободу [20, 645] – у ту свободу вибору, якою характеризується шістдесятництво. Такий підхід не тільки "деавтоматизує картину світу" [20, 644], а й поглиблює уявлення про механізми соціокультурних процесів. Саме запропонована практика доведення – через універсальні природні закони пояснити розвиток соціокультурних процесів – дозволяє пояснити й ситуацію того періоду, адже, за І. Пригожиним, у моменти біфуркації процес набуває індивідуального характеру, зближуючись із гуманітарними характеристиками. Такою "точкою біфуркації" стало на початку 1960-х років тріумфальне входження в літературу поетів-новаторів, які принесли в масову свідомість нову, національно наснажену риторику, що всередині літературної "системи" супроводжувалося відчуттям відриву од попередників і переходом у статус *інших/інакших* (неофітів, новаторів, інтелектуалів та ін.). "Гноблена рік за роком, десятиліттям за десятиліттям, українська поезія наче вибухнула з силою стисненої пари, даючи один за одним яскраві таланти, такі різні поетичним світосприйняттям і заразом такі дозрілі майже з першої проби пера…" [14, 15].

Наступні тези свідчать про те, що, якби масова свідомість не була психологічно готова до цієї переломної події (ХХ з'їзду КПРС), навряд чи відбулися б такі зміни і в самій українській літературі, ширше – у мистецтві, що, кажучи словами Г.-Ґ. Ґадамера, "втомилося нести тягар завчених форм і способів зображення, а кинулося шукати нові – здушувати, шмагати, деформувати, підкоряючись виражальному шалові" [4, 11]. Оскільки нерівноважні системи виявляють "надзвичайну чутливість щодо зовнішніх впливів", навіть слабкий сигнал "на вході" може призвести до "непропорційно величезної і нерідко несподіваної зміни" на "її виходах" [21, 54]. Власне, це й відбулося як "творчий спалах" шістдесятників. Такий процесуальний рух породжує явище, назване "петлею позитивного зворотного зв'язку" (що дає в літературі зміну художньо-стильових пріоритетів та жанрові модифікації і трансформації), концепція якого зводиться до можливості посилити в системі навіть "слабкі збурення до гігантських хвиль, здатних зруйнувати сформовану структуру системи" [21, 55], – таку ситуацію "катастрофи" (також термін нелінеарної методології, що характеризує якісні, стрибкоподібні, майже раптові зміни) спостерігаємо в літературному процесі початку 1960-х років, коли в літературу тріумфально ввійшло ціле гроно резонансних письменників (І. Драч, М. Вінграновський, В. Симоненко, Вал. Шевчук та ін.) передусім завдяки кільком публікаціям у "Літературній газеті" ("Літературній Україні"). У цьому контексті дослідники наголошують лише на ймовірностях (подальший розвиток може відбуватися у двох або кількох напрямках, які загалом неможливо передбачити), але сама теза ймовірностей, що її можна назвати віялом можливостей, пояснює й наявність альтернатив як ліній поведінки, форм вибору і специфіки художньої свідомості. Це по-різному виявляється у представників як цілого літературного покоління, так і генерації шістдесятників, спричинивши неоднакові (часто альтернативні) лінії поведінки, обґрунтовані закономірностями, встановленими в царині природничих наук, і різні художньо-стилістичні вподобання й жанрові пріоритети. Придушуючи природні флуктуаційні процеси всередині дисипативної системи, якою є література, штучно стабілізуючи цю нерівноважну систему, волюнтаристськи повертаючи її до "стійкого стану", ідеологи соцреалізму сприяли накопиченню ентропії всередині самої системи, що, умовно кажучи, призводило до її старіння, а це, своєю чергою, побільшувало критичну масу нестійкості, коли "виникає і все більш загострюється суперечність між консервативними тенденціями і тенденціями до відновлення" [21, 61]. За їх максимальних параметрів у точках біфуркацій і відбувається революційна зміна, коли чергова "катастрофа" змінює попередню "організованість системи". У біфуркаційні моменти "розхитаність обмежень" призводить і до вибуху "нових форм поведінки", що особливо виразно простежується на прикладі ситуації 1960-х років, а вже в період уповільненого розвитку відбувається відбір і закріплення тих з-поміж них, які виявляються доцільними [20, 651]. До того ж порядок нової, у цьому випадку нелінеарної організованості вкрай важко або й неможливо однозначно спрогнозувати (з чим ми постійно стикаємося в полі літературних прогнозів), тим більше що близькі стани нерівноважної системи можуть породити зовсім різні траєкторії розвитку [21, 60] (що бачимо на прикладі різностильових тенденцій у літературі 1960-х років). А та обставина, що ті самі еволюційні гілки (або типи гілок) можуть реалізовуватися багатократно [21, 60], пояснює потужну актуалізацію в той період, скажімо, такого художнього напрямку, як неоромантизм. Відповідно наступна теза, згідно з якою чим гетерогеннішими виявляються елементи системи й чим складніші зв'язки між ними, тим більш нестійкою виявляється така система, потверджується процесами нестійкості, які ми і спостерігаємо в літературі.

Ці процеси актуалізують також проблему індивідуалізації. Так, Ю. Лотман звертає увагу на те, що чим ближче до точок біфуркації, тим індивідуальнішою стає крива подій; при цьому в різних типах текстів ступінь передбачуваності/непередбачуваності в один і той самий момент різний [20, 354]. Учений пояснює це на прикладі наукових відкриттів у галузі точних наук, які зазвичай відбуваються в полі одночасної появи тих самих ідей, акумульованих різними дослідниками, і творення індивідуальних художніх текстів, які не можуть мати аналогічного "перевідкриття". Так, скажімо, ті тексти, що їх не зміг написати В. Стус через свою ранню смерть, ніколи вже не можуть бути написаними (на відміну від наукових відкриттів, які зазвичай "приходять" паралельно до кількох науковців); так само, очевидно, дещо іншим був би творчий шлях і доробок тих, чию художню свідомість суттєво відкоригували тюрми й ув'язнення (І. Світличний, Є. Сверстюк), як не став би, можливо, поетом З. Красівський, якого спонукала до віршування саме межова ситуація. Ю. Лотман наголошує також на необхідності в моменти біфуркацій (які водночас виявляються історичними моментами як "етапами" певної історичної траєкторії), коли система виходить із стану рівноваги й поведінка людей перестає бути детермінованою, автоматично передбачуваною, мислити історичний рух уже не як траєкторію, а як певний континуум, потенційно здатний до репрезентації низки варіантів. Ці, як він називає, "вузли" з пониженою передбачуваністю стають "моментами революцій або різких історичних зсувів" – до останніх якраз і можна зарахувати "сюжет Доби", що його звемо українським шістдесятництвом. "Вибір того шляху, який справді реалізується, залежить від комплексу випадкових обставин, але, ще більшою мірою, від самосвідомості актантів. Не випадково в такі моменти слово, мова, пропаганда набувають особливо важливого *історичного* значення, – наголошує Ю. Лотман. – При цьому, якщо *до* того, як вибір було зроблено, існувала *ситуація невизначеності*, то *після* його здійснення складається принципово *нова ситуація* (курсив мій. – *Л.Т.*), для якої він був уже необхідний, ситуація, яка для подальшого руху виступає як даність. Випадковий *до* реалізації, вибір стає детермінованим *після*" [20, 350-351]. Однак точка біфуркації зазвичай виникає під впливом флуктуацій: "У кожній такій точці відкрита система зазнає нестійкості" [21, 56]. Отже, 2) *флуктуація* (миттєве відхилення від середньостатистичної норми, що супроводжується відчуттям загального розпаду) фактично перетворюється на фактор, що спрямовує глобальну еволюцію системи [25, 69]. У соціокультурній ситуації колишнього Радянського Союзу вона була викликана смертю Сталіна (1953), що потягло за собою ланцюгову реакцію виходу із "зони страху" й комплекс тих подій, які й сформували точки біфуркації в системі літератури (про що вже йшлося). Як наголошує В. Лук'янець, флуктуації – залежно від свого масштабу – здатні викликати при впливі на відкриту систему зовсім різні наслідки, і це надзвичайно важлива обставина для розуміння тих трансформаційних змін, що відбулися в літературному процесі 1960-х років. І. Пригожин та І. Стенґерс зазначають, що "та сама подія, та сама флуктуація можуть бути цілком зневаженими, якщо система стабільна, і стати досить суттєвими, якщо система під дією нерівноважних зв'язків переходить у нерівноважний стан" [25, 69]. Якщо традиційно вважати "першопричиною" шістдесятництва поворот від чітко означеної тоталітарної парадигми державної ідеології (викриття культу особи Сталіна), то слід наголосити, що лише від обставин та рівня очікування й готовності суспільної свідомості до змін залежав і виразний антропоцентричний поворот у творчості шістдесятництва в його національному наповненні (цим також певною мірою пояснюється різнозмістовість російського та українського

шістдесятництва – як, зрештою, і в інших національних літературах, де такі тенденції спостерігалися). Відповідно, якщо флуктуації недостатньо сильні, система відреагує на них "виникненням сильних тенденцій повернення до старого стану, до колишньої структури, до колишнього режиму поведінки"; і, навпаки, коли вони надто сильні, система може зруйнуватися; в усіх інших випадках флуктуації призводять до формування "нових дисипативних структур і до зміни наявного стану, поведінки та структури системи" [21, 56]. Саме останній варіант розвитку літературної ситуації бачимо, коли йдеться про "петлю позитивного зворотного (від зовнішніх чинників. – *Л.Т.*) зв'язку" 1960-х років, зміна якої була підготовлена зміною суспільної свідомості.

Кожна з цих трьох можливостей, як твердять дослідники, якраз і може зреалізуватися в т. зв. точці біфуркації, котра зазвичай виникає під впливом флуктуацій і в якій система зазнає нестійкості; до того ж майбутній рух може спрямовуватися як у напрямку ускладнення (це бачимо, зокрема, і на прикладі літератури 1960-х років), так і в напрямку деградації (ця теза "працює" в полі літератури соціалістичного реалізму). Важливо зважати й на ту обставину, що для стрибкоподібного переходу відкритої системи в новий якісний стан повинні досягти граничних значень не тільки параметри самої системи (літератури), як-то вичерпаність, зужитість певних її компонентів, що провокує своєрідне "поле напруження" й "горизонт очікування", а й, як зазначає В. Лук'янець, параметри зовнішнього середовища [21, 67], яким і була сформована в суспільному середовищі середини 1950-х років необхідність і неминучість викриття культу особи Сталіна з його (суспільства) наближенням до "граничних значень" масової свідомості, що формувало зовнішній "горизонт очікування". Обидва "горизонти очікування" (як внутрішній, усередині самої літературної ситуації, у якій задихалася "поневолена" література, так і зовнішній, суспільно контекстуйований) наближалися до "сфери досяжності", аж доки ці параметри не збіглися в точці біфуркації. 1965 року волюнтаристські та репресивні дії офіційної влади намагаються скерувати "флуктуаційний режим" літератури як *apriori* відкритої системи у смугу повернення до старої моносистеми, що призвело до поділу літератури на "офіційну"/"шухлядну", "дисидентську" ("в'язничну"). Це також викликано специфічною властивістю "*системи з незалежністю*": "Систему з "*внутрішніми ступенями свободи*" легше зруйнувати, ніж змусити поводитися так, як цього вимагає який-небудь центр влади" [21, 79]. Тож розмежування репрезентантів шістдесятництва *по лінії компромісу/нонкомпромісу* пояснюється різним індивідуальним "внутрішнім ступенем свободи", який постійно пресується відлагодженими механізмами тоталітарної системи. Підсумковий етап, що відображає специфіку кожного еволюційного шляху, характеризується атрактором як множиною точок фазового простору, яка "визначає значення параметрів даної системи, що опинилася на цій еволюційній траєкторії" [21, 56]: 3) *атракція* – процес первинного синтезування або ходу еволюції дисипативної системи [26, 74], який може призвести або до стану рівноважності (формування стану тієї ж таки закритості), або до "нової впорядкованості", коли компоненти зруйнованої системи "інтегруються в іншу систему і притягаються вже атрактором цієї нової системи" [21, 57]. Якщо екстраполювати цей процес на явище шістдесятництва, можна резюмувати про когнітивний наслідок двох попередніх, і стосується він переважно сфери модифікації художньої свідомості, яка значною мірою резонувала – через художньо-образні віддзеркалення – у масовій свідомості. Оскільки це процес нерівномірний, а сама ситуація пропонує певний вибір як віяло можливостей,

то доводиться говорити як про різні (часто й альтернативні) лінії поведінки в топології життєвого і творчого шляху репрезентантів цього явища, так і про різну художньо-стильову апологетику: "стягування" в одному "часовому вузлі" в корпусі текстів шістдесятників різних стильових стратегій.

Із того факту, що відкрита нелінійна система, якою є література, тільки тоді вступає в період "революційних змін", коли параметри, що її характеризують (під впливом внутрішніх або зовнішніх флуктуацій), "досягають певних граничних значень", а з безлічі "припустимих станів даної системи реалізується той стан, при якому відбувається мінімальне розсіювання енергії" [21, 57] (тобто забезпечується мінімальне зростання ентропії самої системи, що проектує саму її перспективність), і розгортає себе концепція шістдесятництва "як необхідності себе" (М. Мамардашвілі). При цьому треба враховувати, що чим складніша відкрита (нелінійна) система, тим більша "множина біфуркаційних значень параметрів", тобто тим ширший спектр станів, у "яких можуть виникати ті чи ті типи нестійкості" [21, 57]. Цим пояснюється, очевидно, та обставина, що не всі суб'єкти цього загального для літератури (як системи) біфуркаційного процесу перейшли на якісно новий рівень художньої свідомості: інерція "старої системи" зуміла залишити за собою частину простору системи нової, що дає підстави зауважити "недостатність" модернізації художньо-образної системи цього літературного покоління. Більше того, не всі можливі речі можуть реалізуватися тому, що "не всі вони "співможливі": тим-то шлях, обраний "системою, що пережила кризу, актуалізує певний спектр "співможливих" можливостей, виключаючи водночас інші пучки можливостей, "співможливих" між собою, але не з тими, які утворили переважаючу тенденцію" [17, 59-60]. Це надзвичайно важлива обставина для розуміння модусу реалізації потенцій репрезентантів шістдесятництва. Як явище воно змогло відбутися всередині трирівневої (чи трискладової) ситуації, яку диктували, по-перше, зовнішні економічні, соціальні та політичні обставини, що певною мірою (але не остаточною) детермінують реальність; по-друге, внутрішні умови "існування людини як *свідомості*" [39, 301], що розгортають історично набуте знання й подальше пізнання; по-третє, ситуаційне "зростання" індивіда залежить і від людей, з якими зводить доля, та зумовлене "можливостями віри" (К. Ясперс), до яких індивід "закликає" себе. Адже духовне діє на людину опосередковано, через мотивацію рішень, однак не так, щоб їхній смисл міг бути доступним усім або доступним сьогодні [39, 394]. Так усередині ситуації повною мірою розгортає себе феномен *зустрічі* – один з-поміж найвизначальніших для шістдесятництва, бо зустріч із іншою людиною є "основою відкриття світу взагалі" [28, 242] і саме в "стихії *зустрічі*, де зіштовхуються певні історичні спрямування, рухи, даючи поштовх саме *історичній творчості"*, може повною мірою оприявнити себе "дух часу", спонукаючи людину до вибору як творення себе [28, 241]. Тож лише із сукупності цих трьох компонентів народжується "духовна ситуація", адже тільки за їх взаємозумовленістю вступає в дію механізм суголосності із часом. І це очевидно: саме ситуація кінця 1950-х – початку 1960-х років створила умови магнетичного взаємопритягання пасіонаріїв фактично в одному, центральному й визначальному за мірою доцільності й ефективності місці, у центральній "точці біфуркації" українського суспільства – у столиці. Вони були об'єднані не тільки прагненням змін, внутрішнім нуртуванням поетичних образів, що за законами психології творчості рвалися назовні, а й *екзистенціалом віри* у свої потенційні можливості та *волею* для їх реалізації. Усі названі компоненти формування духовної ситуації часу важливі. Однак якщо перший був начебто запропонований самим життям у формі *нової/іншої*

реальності, другий, відповідно, диктувався цілком очевидним *імперативом інтелектуалізації духу* – як модусом пізнання й самопізнання (у розумінні розширення інтелектуальних можливостей сучасної людини, оскільки поняття Бога як трансцендентний стимул до самопізнання існував у тогочасному суспільстві лише на рівні конкретно означеної абстракції), то третій якраз виявився чи не найкреативнішим. Виникала *ситуація всередині ситуації*, яка сама себе розгортала через креативну *діалогічну модель Я-Інший.* У К. Ясперса це сформульовано як прийняття самобуттям "у себе іншого самобуття" [39, 302]. Проте важливе тут не так прийняття в себе *Іншого,* як зміна при цьому рельєфу свідомості особистості у процесі цього прийняття, духовне збагачення, що відбувається при обміні різних індивідуальних "моделей самобуття": таке духовне самозбагачення й було комунікативним сенсом шістдесятництва. Кожна така *ситуація зустрічі* унікальна, адже її визначає сукупність різних індивідуальностей. Так, наприкінці 1950 – початку 1960-х років історично зустрілися як "Божа доцільність" (М. Бажан) зовсім різні творчі особистості – і тільки ця *сукупність різностей* змогла витворити унікальне явище шістдесятництва. Узагальненої ситуації не існує взагалі [39, 302] – кожна розгортає власний модус пропозицій/можливостей і, як наслідок, різну міру зреалізованості. До того ж чим ширше віяло різних індивідуальностей, тим ширшим буде поле зреалізованості – якщо брати за основу художню творчість, а не соціальний аспект: соціальне діє за іншими, жорсткішими законами. У пасіонаріїв цей шлях був продиктований найперше пробудженням національної самосвідомості, потребою індивідуальної та національної самоідентифікації. Однак, щоб ситуація *доцільної зустрічі* себе виправдала, "необхідна абсолютна історичність тих, хто зустрічається" [39, 302], тобто історична детермінованість. Інакше кажучи, детермінованість третього компонента першим неминуча, тож і розглядати ситуацію шістдесятництва як явища можна лише в сукупності детермінант. Стосовно ж комунікативної креативності всередині ситуації українського шістдесятництва, її можна продіагностувати дуже точним формулюванням К. Ясперса, у яке вкладено передусім такі, здавалося б, несумісні речі, як "глибина їх дотикальності (тих, хто "*зустрівся-в-ситуації*"), вірність і незалежність їх особистого зв'язку" [39, 302]. Усі ці складові, як-от тісна співпраця (духовна дотикальність), вірність обраному шляху і своєму інтелектуальному колу, а також незалежність у відстоюванні власних поглядів, не регламентованих жодними маніфестами, і визначили перевагу шістдесятництва. Воно не "ущільнювалося", не заганялося в "норми" й "параграфи" та фіксовані зобов'язання ні партійними статутами, ні груповими маніфестами, а відповідальність за спільну справу ґрунтувалася на *почутті довіри* одне до одного та поколіннєвою солідаризованістю. "Глибина дотикальності" шістдесятників у сфері культурологічній формувала спільні естетичні переконання, визначала вірність духовним орієнтирам. Натомість внутрішня незалежність дозволяла зберігати суверенним індивідуальне Я (коли Я "утверджуюсь в моїй ситуації") у його "необхідності, особливості і змінності" [39, 303], а отже, неповторний художній світ індивідуума. І вже з цих окремішніх неповторностей творилася та художня картина світу, її художньо-образна модель, що її розгорнули представники цього літературного покоління.

У з'ясуванні природи шістдесятництва як явища особливо важливо пам'ятати, що "*єдиної ситуації для людей одного часу не існує*" [39, 302], тим-то в дискурсі української літератури XX ст. є підстави говорити, по-перше, про *літературу 1960-х років* як про історико-хронологічне поняття – ширше, ніж літературне шістдесятництво, по-друге, усередині цієї літератури 1960-х років – *про*

літературу покоління, що його умовно можна назвати шістдесятниками (зокрема, В. Даниленко необґрунтовано зараховує до них усіх, народжених між 1928 та 1940–1947 рр.) [9, 125-126], а по-третє, про *пасіонарну генерацію українських шістдесятників (когорту)*, яка завдяки цій пасіонарності виокремилася зі свого покоління громадянським нонконформізмом стосовно тоталітарної влади та спробами максимально модернізувати монументалізовану соцреалістичними канонами літературу, спираючись на досвід як письменників Розстріляного Відродження, так і зарубіжних авторів. Тобто в єдиний момент часу для всіх, хто опинився всередині атмосфери "хрущовської відлиги", ситуація насправді виявилася індивідуально різною: старші, які творили в цей час, були обтяжені минулим досвідом і не могли виявити здатності до радикального оновлення, другі – через менш яскравий талант, відсутність пасіонарності, природну людську обережність та інші фактори залишалися на позиціях конформізму стосовно офіційної влади та приписів методу соціалістичного реалізму. При цьому треті, здобуваючись на центральні позиції, маргіналізували перших і других, перетворюючи їх на контекст тієї доби. Тож їхня креативність і маніфестація новизни витворювала цілком виразний та яскравий сюжет ХХ ст. Якщо ж розглядати цю тезу ширше, усередині соціокультурного простору того часу, то варто зважати на ті особливі можливості, окреслені географічно (передусім столиця), психологічно (пасіонарії), інтелектуально (насамперед царина філології, мистецтва тощо), що їх це коло активної частини молоді зуміло використати. Таку унікальність ситуації можна пояснити тим, що на той час до Києва, культурного й наукового центру, де було зосереджено великі інтелектуальні сили, повернулися Б. Антоненко-Давидович, тут працювали М. Лукаш, Г. Кочур, тут продовжували творити М. Рильський, П. Тичина, А. Малишко, М. Бажан, тут була й така важлива на той час інстанція, як Спілка письменників України, центральні видавництва. Це соціокультурне середовище притягувало у своє духовне лоно молодих неофітів із усіх кінців України, які волею долі зібралися в один час і в одному потрібному місці. Така ситуація, яку можна назвати історично доцільною, у К. Ясперса сформульована так: "Моє місце начебто визначене координатами: те, що я існую, – функція цього місця буття – ціле, я – його наслідок, модифікація…" [39, 303]. Тож перебуваючи всередині "власної ситуації", шістдесятники відчували її креативно-модифікаційний вплив і в міру своїх індивідуальних характерологічних особливостей прагнули використати ті можливості, простір яких і намагалися самі розширювати. Тобто можна говорити про унікальну ситуацію, яка склалася на початок 1960-х років переважно у столиці й була зумовлена не тільки зовнішніми – суспільно-ідеологічними, культурологічними обставинами (другі значною мірою формували самі, тоді як перші "творили" їх самих), а й *ситуацією зустрічі* в одному локалізованому просторі певного кола (спільноти) людей, об'єднаних жагою самоствердження, яке щасливо вписалося (але також їхніми зусиллями) у горизонт очікування самого суспільства. Ситуація доцільності, детермінована суспільно, набула ознак магнетичної.

Звісно, будь-яка ситуація у сприйнятті індивіда абстрактна, і найвища мета людини – "заселити" її живою конкретикою. Тобто самі шістдесятники, наповнюючи ситуацію часу сенсом, вибудовували її духовно, і те, як вона могла трансформуватися, залежало від міри зреалізованих можливостей. На прикладі шістдесятників бачимо, що духовну ситуацію можна "перемоделювати". Крайніми – полярно протилежними виявами – були долі/ситуації В. Стуса й В. Коротича. Перший свідомо готував себе до наукової праці, закладаючи у своїх

літературознавчих пошуках філософські підвалини, однак – і також свідомо – узяв на себе роль нонконформіста-мученика. Коли ми спроможемося осягнути всю міру втрати цієї яскравої індивідуальності в національно-філософському вимірі, тільки тоді зможемо вибудувати розуміння того, що трагічна ситуація В. Стуса дана нам для розуміння всієї міри втрачених можливостей. Натомість його антиподи подібну ситуацію перемодифікували згідно зі своїми уявленнями про спосіб самореалізації. Окрім віри та вірності обраному шляху, розгортання ситуації в бік максимального позитиву залежить і від *волі до ризику*, який часто "виходить за межі всіх розрахунків" [39, 324], і від бажання безпеки, слави, комфорту тощо. Цей фактор ризику шістдесятники почали усвідомлювати вже з настанням перших "приморозків" після "хрущовської відлиги", на ранньому етапі самореалізації, проте не всі з-поміж них змогли подолати бар'єр сумісності творчості й ризику. Тим-то визначального смислу набуває якраз *межова ситуація*, яка вириває людину з мережі причинно-наслідкових зв'язків, виводить поза звичне середовище, поведінка в якому продиктована логікою попереднього досвіду, системою звичних соціальних зв'язків. Вона ставить людину на межу буття, стає спонукою та умовою вибору. І тільки наділений відчуттям внутрішньої свободи може діяти всупереч звичному. Тож судити чи, радше, оцінювати міру нонконформізму кожного з-поміж тих, хто жив у шістдесятницьку епоху, можна, лише зважаючи на цілий комплекс зовнішніх і внутрішніх чинників, зокрема психологічних чи фізіологічних. Ситуація В. Стуса була цілковито іншою за обставинами, внутрішнім наповненням, пережиттям, ніж, скажімо, в І. Драча або ж у М. Вінграновського; чи Є. Сверстюка або ж І. Світличного – іншою, ніж у М. Коцюбинської чи І. Жиленко. Однак існують і інші приклади розвитку подій, коли ситуація підпорядковує собі людину. Тобто ситуація провокує вчинок, учинок відбувається всупереч власній волі, і настає момент, коли ситуація розчавлює людину, робить її повністю залежною. Отже, логіка обставин *apriori* гарантує "ситуативне включення" в те інтерпретаційне поле можливостей, у якому постає дилема вибору. Саме атмосфера тих років, культивована шістдесятниками, потужний "виховний" потенціал цього середовища, як і особистий приклад його репрезентантів, створювали умови для самовизначення, протиставляючи йому "вагу ситуацій, що їх не ми створюємо, що їх ми розуміємо лише почасти і які можемо підпорядкувати собі лише почасти…" [26, 154].

Період другої половини 1950 – початку 1960-х років постає як переломний період усередині двох порубіжних кризових періодів, і тому, як у фокусі, збирає, акумулюючи, віддзеркалення проблем тих епох. Ця переломність відрізняється від переломності порубіжжя (якій властива хаотичність, невизначеність) досить виразною концентрацією ідей та свідомими зусиллями їх утілення, розумінням цілей та духовних осягів національно орієнтованої культури, що дає підстави для тези про чітко окреслену "духовну ситуацію" епохи. Наразі ж існують підстави говорити про те, що українське шістдесятництво, майже однаковою мірою рівновіддалене від обох порубіжних кризових періодів (при цьому варто враховувати певну умовність темпоральних означень, оскільки жоден дослідник не може точно визначити межі "переходу" жодного з них, що цілком узгоджується з концепцією ідеологічних та культурно-історичних епох Д. Чижевського [див.: 37, 38] та тезою Д. Ораїч-Толіч, згідно з якою культурний хронотоп не збігається з історичним), фактично слугує екраном, на який проектуються обидва ці порубіжжя. Отже, література мусила стати подвійним (а отже, сугестованим) проективним віддзеркаленням мистецьких процесів і світоглядних трансформацій як минулого рубежу XIX–XX ст., так і майбутнього

(стосовно кінця 1950 – початку 1960-х років) рубежу XX–XXI ст. із його ревізією (в українському варіанті), за Т. Гундоровою, епістемологічної ситуації та ідентичності, заснованої на інтеракції [8, 69], формуючи тенденції двох рівнів свідомості – з одного боку, руйнації старого, стереотипного, здевальвованого, а з другого – модернізації форм мислення й оновлення художньо-виражальних засобів. Оскільки формула Гегеля "теза – антитеза – синтез", що нею В. Силантьєва означує специфіку порубіжних епох, умовно накладається на динаміку "серединної" літературної ситуації кінця 1950 – початку 1960-х років, можна твердити, що в цьому, очевидно, полягає як уразливість цієї версії, так і її методологічна універсальність. Імовірно, ця "формула" динаміки і трансформації працює в усі переломні, а не лише порубіжні періоди, а українське шістдесятництво якраз і знаменує собою переломний – як у світоглядному, так і в мистецькому плані – період, динамічний "сюжет Доби" з його виразним духовним наповненням. Із погляду першого – світоглядного, має всі підстави твердження, що властивий порубіжним періодам "синтез конкретного і загального" (якщо йти за формулюванням В. Силантьєвої) виявився в шістдесятників насамперед у *морально-етичному імперативі* (за винятком лише виразно артикульованої християнської домінанти), що актуалізував на обох рівнях (світоглядному та художньо-образному) онтологічні засади буття (тим-то в художньо-образній парадигмі утверджує себе не розгублена людина, характерна для порубіжжя, а *людина рефлексуюча*). Адже, на відміну від доби роздоріжжя/порубіжжя, коли "чітко зорієнтована дія стає проблематичною" через те, що людині важко зорієнтуватися в ідеалах [32, 21], а культурна свідомість, за Т. Гундоровою, "переорганізовується" (ідеться про епоху постмодернізму) [8, 43], у 1960-ті роки перед українськими інтелектуалами відкривався хай і не деталізовано осмислений, проте досить виразно окреслений світоглядними, морально-етичними та націєтворчими маркерами шлях відродження національної самосвідомості та модернізації художньої свідомості. Попри "серединне" становище стосовно крайніх, межових періодів (рубежів століть) шістдесятництво займає хронологічно центральну позицію в параметрах "духовної ситуації" доби з її переломними світоглядними модусами й має великий, ще до кінця не осмислений резонансний потенціал у соціокультурній і, зокрема, літературній сфері. Безперечно, немає підстав уподібнювати літературний процес кінця XIX – початку XX ст. (як і рубежу XX-XXI ст.), що у свій спосіб фіксував специфіку рухливого часу до літературного процесу переломних кінця 1950 – початку 1960-х років. Щоб вивести "формулу" закономірностей "серединних" періодів літературного процесу, замало одного лише XX ст. з його специфічно драматичними ідеологічними, соціокультурними ситуаціями – для цього потрібно вибудувати наскрізний – протягом принаймні кількох століть – порядок спостережень закономірностей, оскільки подібні висновки можливі, як зазначає Л. Гумильов, за умови "широких зіставлень характеристик епох і країн" [7, 300] – і це наукова проблема майбутніх досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Азархин А.* Духовная жизнь человека и художественно-образные структры искусства // *Искусство:* художественная реальность и утопия. – К.: Наук. думка. – 1992. – С. 38-69.
2.*Бойчак І.* На пульсі епохи // *Дніпро*. – 1962. – №12. – С. 134-152.
3. *Бранский В.* Теоретические основания социальной синергетики // *Вопросы* философии. – 2000. – № 4. – С. 112-129.
4. *Гадамер Г.-Ґ.* Вірш і розмова: Есе. – Львів: Незалежний культурологічний журнал "Ї", 2002. – 188 с.
5. *Гайденко П.* Прорыв к трансцендентному. Новая онтология XX века. – М.: Республика, 1997. – 495 с.
6. *Гречанюк С.* Сонце і слово Івана Драча // *Гречанюк С.* На тлі XX століття: Літ.-крит. нариси. – К.: Рад. письменник, 1990. – С. 269-310.

7. *Гумилев Л.* Этногенез и биосфера Земли. – М.: Издательство АСТ, 2002. – 560 с.
8. *Гундорова Т.* Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. – К.: Критика, 2005. – 264 с.
9. *Даниленко В.* Лісоруб у пустелі: Письменник і літературнпий процес. – К.: Академвидав, 2008. – 352 с.
10. *Даренська В.* Евристичність концепту homo universalis homo universalis // *Філософська* думка. – 2008. – № 3. – С. 31-46.
11. *Довженко О.* Твори: У 5 т. – К., 1965. – Т. 4. – С. 96-107.
12. *Изер В.* К антропологии художественной литературы /Интернетресурс. Режим доступу: http: www.polit.ru/ article/ 2009/ 02 /27 /izer/.
13. *Князева Е., Курдюмов С.* Синергетика как новое мировидение: диалог с И. Пригожиным // *Вопросы* философии. – 1992. – № 12. – С. 3-20.
14. *Кошелівець І.* Панорама найновішої літератури в УРСР. Поезія–Проза–Критика / Упоряд., вступна стаття і біографічні довідки І. Кошелівця. – Нью-Йорк: Вид-во Пролог, 1963. – 367 с.
15. *Кравців Б.* На багряному коні революції: До реабілітаційного процесу в УРСР. – Нью-Йорк: Вид-во Пролог, 1960. – 63 с.
16. *Кримський С.* Ранкові роздуми. – К.: Майстерня Білецьких, 2009. –120 с.
17. *Кримский С., Павленко Ю.* Инварианты цивилизационного процесса // *Пахомов Ю., Кримский С., Павленко Ю.* и др. Цивилизационные модели современности и их исторические корни: Проект "Наукова книга". – К.: Наук. думка, 2003. – С. 25-63.
18. *Левинас Э.* Избранное: Трудная свобода. – М.: РОССПЭН, 2004. – 751 с.
19. *Лой А.* Ситуація розуму та "ситуйований розум" // *Філософська* думка. – 2006. – № 3. – С. 26-45.
20. *Лотман Ю.* Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПБ, 2004. – 704 с.
21. *Лук'янець В.* Деконструкція світоглядного простору доби Модерну // *Світоглядні* імплікації науки. – К.: Видавець "ПАРАПАН", 2004. – С. 42-83.
22. *Лук'янець В., Кравченко О., Озадовська Л.* Сучасний науковий дискурс: оновлення методологічної культури. – К., 2000. – 304 с.
23. *Мамардашвили М.* Необходимость себя: Введение в философию, доклады, статьи, философские заметки. – М.: Лабиринт, 1996. – 430 с.
24. *Мясникова Л.* Дух епохи // *Современный* философский словарь. – М.: Академический Проект, 2004. – С. 210-211.
25. *Пригожин И., Стенгерс И.* Время, хаос, квант: К решению парадокса времени. – М.: Издательская группа " Прогресс", 1999. – 266 с.
26. *Рікер П.* Історія та істина.– К.: Видавничий дім КМ "Academia" – Університетське видавництво "Пульсари", 2001. – 396 с.
27. *Рильський М.* Твори: У 10 т. – К.: Державне вид-во худ. літератури, 1962. – Т. 9. Статті про літературу, мистецтво й народну творчість. – С. 162-168.
28. *Роменець В.* Ідея вчинку і "духу часу" в історичній та канонічній психології // *Наукові* студії із соціальної і політичної психології: Зб. статей. – К.: Агропромвидав України, 1999. – Вип. 1(4). – С. 240-256.
29. *Свідзинський А.* Самоорганізація і культура. – К.: Видавництво ім. О. Теліги, 1999. – 287 с.
30. *Свідзинський А.* Синергетична концепція культури. – Луцьк: ВАТ "Волинська обласна друкарня", 2009. – 696 с.
31. *Свідзинський А.* Синергетична парадигма, антропний принцип та культура // *Світогляд.* – 2008. – № 3 (11). – С. 26-35.
32. *Силантьева В.* Художнє мислення перехідного часу (російська література і живопис кінця XIX – початку XX століть): Автореф. дис. ... докт. філол. наук. – К., 2002. – 36 с.
33. *Сугаков В.* Основи синергетики. – К.: Обереги, 2001. – 287 с.
34. *Устюгова Е.* Стиль и культура: опыт построения общей теории стиля. – 2-е изд. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1996. – 257 с.
35. *Хайдеггер М.* Пролегомены к истории понятия времени. – Томск: Водолей, 1998. – 383 с.
36. *Чижевський Д.* Гегель у Росії // *Чижевський Д.* Філософські твори: У 4 т. – К.: Смолоскип, 2005. – Т. 4. – VIII+376 с.
37. *Чижевський Д.* Культурно-історичні епохи // *Чижевський Д.* Філософські твори: У 4 т. – К.: Смолоскип, 2005. – Т. 2. – С. 24-35.
38. *Чижевський Д.* Початки і кінці нових ідеологічних епох // *Чижевський Д.* Філософські твори: У 4 т. – К.: Смолоскип, 2005. – Т. 2. – С. 14-23.
39. *Ясперс К.* Смысл и назначение истории. – Изд. 2. – М.: Республика, 1994. – 526 с.

Отримано 26 вересня 2011 р. *м. Київ*

Тетяна Бовсунівська

УДК 82.01/.09

КОНЦЕПЦІЯ ДИНАМІЧНИХ ПАТЕРНІВ НІКОЛЯ БАБУЦА

У статті проаналізовано становлення та розвиток концепції динамічних патернів художнього тексту в дослідженнях яскравого представника західного когнітивного літературознавства – Ніколя Бабуца.

Ключові слова: динамічні патерни, когнітивний аналіз, пам'ять, мнемонічна поетика.

Tetiana Bovsunivska. The concept of dynamic patterns by Nicolae Babuts

The paper analyzes the formation and development of the concept of dynamic patterns of literary texts in research works by Nicolae Babuts, a distinguished representative of cognitive literary studies.

Key words: dynamic patterns, cognitive analysis, memory, mnemonic poetics.

Розвиток мнемонічних уявлень та специфічного аналізу хоча й має тривалу історію, проте в літературознавстві розпочинається тільки із середини XX ст. Спостереження М. Бахтіна над функціями пам'яті в художньому тексті досі не втратили актуальності. Бахтін вважав, що пам'ять жанру спрацьовує в художньому творі незалежно від авторського усвідомлення. Зокрема, аналізуючи жанровий рівень творів Достоєвського, він зазначав: "Висловлюючись дещо парадоксально, можна твердити, що не суб'єктивна пам'ять Достоєвського, а об'єктивна пам'ять самого жанру, у якому він працював, зберігала особливості античної меніппеї" [1, 330]. Обґрунтувавши категорію "пам'яті" жанру як мнемонічної властивості, яка не залежить від авторського усвідомлення/неусвідомлення, дослідник фактично заснував новітній – когнітивний – погляд на цю стару літературознавчу категорію. Понятійний контекст жанру починає укладатися як своєрідна теорія лише з розвитком когнітивістики, яка використовує давні практики, зокрема мнемоніку, розвиваючи та примножуючи їх.

У теоретичній спадщині М. Бахтіна міститься уявлення про "велику пам'ять". У пізніх записках, розмірковуючи над "моделлю світу, що лежить в основі кожного художнього образу", він звертається до "великого досвіду людства", у якому "пам'ять, що не має меж, пам'ять, що опускається і йде в долюдські глибини матерії й неорганічного життя світів та атомів", зберігається "тисячоліттями в системі фольклорних символів", що забезпечують "інтелектуальний затишок обжитого тисячолітньою думкою світу" (на відміну від "символів" офіційної культури з їх "малим досвідом", прагматичним і утилітарним). Історія окремої людини починається для цієї пам'яті задовго до пробудження її свідомості (її свідомого "я"). "Ця велика пам'ять не є пам'яттю про минуле (у часовому сенсі); час відносний у ній. Те, що повертається вічно й водночас незворотно зникає. Час тут не лінія, а складна форма обертання тіла". Відповідаючи на запитання, "у яких формах і сферах культури втілений великий досвід, велика, не обмежена практикою пам'ять", Бахтін наголошує: "Трагедії, Шекспір – у плані офіційної культури – корінням своїм сягають неофіційних символів великого народного досвіду. Мова, неопубліковані схеми мовного життя, символи сміхової культури. Не перероблена й не раціоналізована офіційною свідомістю основа світу" [2, 518-519]. Для сучасного когнітивного тлумачення жанру бахтінське поняття "великої пам'яті" також стає надзвичайно актуальним, оскільки окремі жанри літератури мають настільки тривку "пам'ять" жанру, що вона перевершує цей категоріальний рівень функціонування та може бути осмислена в аспекті "великої пам'яті". Наприклад, до таких зразків, де конкретна "пам'ять" жанру фактично збігається з "великою пам'яттю", належить жанр параболи, який докладно був проаналізований когнітивістом М. Тернером [див.: 12]. Бахтінська

категорія "пам'яті" жанру отримала подальше плідне вивчення в західних дослідженнях [3, 78-79].

Серед некогнітивних підходів до пам'яті можна згадати книжку П. Рікера "Память. Історія. Забуття", у якій частина перша "Пам'ять та забуття" фактично присвячена "реінкарнації" цієї категорії не тільки в полі художнього слова чи історії, а і як морального принципу, особливого дару й понятійного акту, який виокремлює людину серед інших істот планети. П. Рікер прагнув розрізнити уяву і пригадування шляхом їхнього зіставлення. Зокрема, він писав, що існує "чисте пригадування, яке ще не стало образом" [5, 80], прихильно ставлячись до А. Бергсона, котрий вирізняв "чисте пригадування" та "пригадування-образ". У книжках сучасного американського літературознавця-когнітивіста Н. Бабуца[1] проблема розрізнення "чистого пригадування" та "пригадування-образу" видається мені певною мірою вирішеною переважно за рахунок уведення категорії динамічного патерну та осмислення його ролі у формуванні енграми – образної протоформи. Н. Бабуц зміг продемонструвати стадіальність художнього понятійного акту, власне, акту образотворення та смислопородження, заснованого на поступальності проявлення динамічних патернів, де останні набувають сенсу базової мислеформи. Поетика не може бути заснована ні на чому іншому, окрім пам'яті. Поетика взагалі можлива тільки тому, що в нас є пам'ять про попередні художні смислоформи. Будь-яка поетика – то схема мнемонічного кодування. Описати поетику письменника – значить дешифрувати його мнемонічні властивості, його специфічну манеру відтворення того, що живе у спогадах. Поетика і пам'ять не можуть існувати відокремлено. Поетика завжди мнемонічна, пам'ять – поетична, вони реалізуються в одних і тих самих формулах мислення, висловлювання та комунікації.

Нині ситуація з когнітивним літературознавством в Україні надто проблемна, оскільки інтерес до когнітивного, мнемонічного, фреймового сенсу літератури виявляється лише спорадично, безсистемно й радше як спостереження, а не творчий акт. Тим часом теорія мнемонічної поетики на Заході розвивається, піддаючи перегляду видобуті істини. Проаналізуємо деякі здобутки в цій галузі, зокрема концепцію динамічних патернів Н. Бабуца.

Н. Бабуц твердо переконаний у тому, що поетика не може бути немнемонічною, бо вона заснована на принципі пам'яті, навіть метафора неможлива поза пам'яттю. У статті 1977 р. "Структура і смисл Бодлерівських образів занурення" дослідник уперше висловив думку про існування динамічних патернів, які визначають структуру мнемопоетики на матеріалі творчості Шарля Бодлера. Зокрема, у статті йдеться про неоднозначність поетики Бодлера, яку автор намагається прояснити так: "Труднощі виникають там, де треба визначити провідний сенс, від провалля до його диференціації, від приналежного значення за походженням образу – до конкретного образу, тобто між текстом та його відповідністю значенню" [9, 186]. На його думку, це можна прояснити за смислом динамічних патернів. "Утім ми сприймаємо існування динамічних патернів і перцептивно продукуємо відповідь, ми не можемо довго утримувати

[1] *Ніколя Бабуц* (нар. 1929 р.) – американський професор, усі книжки якого присвячені різним проблемам когнітивного літературознавства, що викладається на матеріалі французької літератури XIX ст. Ступінь бакалавра одержав в університеті м. Торонто, магістратуру закінчив в університеті Енн Арбор (Мічіган), де в 1967 р. здобув також ступінь доктора філологічних наук. З кінця 1967 р. викладає французьку мову та літературу в університеті м. Сиракузи. Концепцію динамічних патернів запропонував на симпозіумі в 1977 р., і відтоді розвивав її у своїх книжках. На сьогодні побачили світ такі книжки Н. Бабуца: "Класицизм у Бодлерівській візії" (1968), "Динаміка метафоричного поля: Когнітивний погляд на літературу" (1992), "Бодлер: кордони і безмежжя" (1997), "Пам'ять, метафора й мислення: Прочитання літературних текстів" (2009), "Мімесис у когнітивній перспективі: Малларме, Флобер, Емінеску" (2011).

ідею опосередкованості без запиту" [9, 187], – зауважує Н. Бабуц, указуючи на плинність самого нашого мислення, нездатного довго утримувати жодну з ідей. У цьому сенсі динамічні патерни – це форма, що превалює в нашому мисленні, оскільки "вони безпосередньо впливають на нашу чутливість" [9, 189]. Сама ж по собі чутливість – завжди плинна. Тож у його теорії від самого початку динамічні патерни художнього мислення тлумачились синкретично з чутливістю, сприйняттям, емотивною сферою в цілому. На наш погляд, і сам патерн узятий ним радше з когнітивної психології та психолінгвістики, ніж із психосемантики чи психоаналізу.

Н. Бабуц знову звертається до динамічних патернів у книжці "Динаміка метафоричного поля: Когнітивний погляд на літературу" (1992), де підрозділ "Динамічні патерни" починається з визначення власне динамічних патернів, яке він висловив у 1977 р.: "Перцептивні структури, яких потребують поети для організації сенсів" [10, 50]. Залучаючи психолінгвістику до власних обґрунтувань, Н. Бабуц зазначає: на основі численних досліджень доведено, що першою стадією візуалізації є іконізація, або ж оприявлення "іконічної пам'яті". Цей рівень утворення сенсів найпримітивніший, проте має могутній вплив на подальше розгортання смислу завдяки щоденному колообігу набутих знаків пам'яті. У глосарії до монографії автор дав таке визначення динамічних патернів: "Конфігурація стимульних сил, або ж контурів, кутів, кольорів та рухів. Усе починається від попередньої інтеграції іконічних змістів. У моделі, яку я пропоную, динамічний патерн, який повністю проявлений і окреслений на певному рівні мови, стає фундаментальним блоком мислення. Динамічні патерни – це конструктивні блоки метафоричного поля та інших комплексів мисленнєвих структур. Я розвиваю концепцію динамічних патернів у літературній перспективі, але їхнє застосування можливе також в інших дисциплінах, які зацікавлені в когніції та пам'яті: психології, психолінгвістиці та нейронауках. Будь-який звичайний динамічний патерн приходить у літературу через традицію. Отже, хоча літературні патерни можна вважати субкатегорією позалітературної сфери, вони вказують на істотну різницю між цими сферами" [10, 163].

У цій книжці йдеться про існування чотирьох фундаментальних мнемонічних принципів: 1) динамічні патерни, 2) визнання шляхом інтеграції, 3) спільний код, 4) здатність розробляти стратегії. Якщо динамічні патерни виявляються миттєво на рівні психомоторики, стадія визнання шляхом інтеграції становить уже складнішу мнемонічну форму. На думку дослідника, "моделі пам'яті на цій стадії проявленого та диференційованого майбутнього набувають функції визнання" [10, 52], тобто починають наближувати нас до певної енграми. Поняття "енграми" використовується Н. Бабуцем за його психолінгвістичним тлумаченням – як певний слід, що був полишений думкою чи враженням, тобто це не вивершений образ. Отже, учений пропонує поділяти моделі пам'яті на: 1) системні, відповідної клітинки або "сканування пам'яті" та 2) ті, які підтримують "молекулярний базис" енграм. Зважаючи на теорію Дж.Андерсона, згідно з якою пам'ять як акт мислення становить систему фільтрів, що взаємодіють зі входом, він пропонує ввести новий термін – "мнемонічний потенціал" – стосовно "внутрішніх патернів", які проходять чи не проходять фільтр саме завдяки "мнемонічному потенціалу". Під цим терміном він розуміє певний, хай і невиразний, проте сенс, продиктований пам'яттю. Можливо, навіть не вивершений сенс, а лише його тенденцію, яка достатньо впізнавана.

Третій фундаментальний мнемонічний принцип – спільний код – аналізується дослідником як "центр нашої моделі пам'яті", і це відсилає до "колективної пам'яті" П. Рікера. Проте в Н. Бабуца саме тут ідеться про формування власне

фільтра, адже "пам'ять використовує подібний код не тільки для інтеграції та інтерпретації при вході, але також для формування уявлення про інформацію, для утворення стратегії пошуку осмислення і для вирішення організаційних проблем" [10, 54]. Наша мова і є спільним кодом, і цього цілком достатньо для самої ідеї "спільного коду".

Описуючи далі процес утворення образного знаку в нашому мисленні, Н. Бабуц використовує алегорію оркестру. Учений вважає, що наша пам'ять "организована за принципом оркестру": наприклад, під час виконання симфонії Брамса одночасно звучать кілька різних інструментів, щоб утворити живий музичний образ; так само кожен нейрон виконує власну функцію в запам'ятовуванні. Процес інтеграції та інтерпретації, за Н. Бабуцем, дуже залежить від емоцій, адже "мнемонічні потенціали не лишаються пасивними" [10, 60]. Дуже часто мнемонічні потенціали зберігаються як фрагментовані начерки, навіювані динамічними патернами, "сама пам'ять продукує варіативність патернів", з яких "кожен має мнемонічний потенціал", у процесі осмислення відбувається змішування й утворюється новий патерн на основі синтезу вже існуючих. Так, один мнемонічний патерн може ставати частиною іншого. Отже, за версією Н. Бабуца, динамічні патерни виявляються такими тому, що сама природа нейронів заснована на невпинному русі. Детально змальовуючи рух динамічних патернів та спосіб їх утворення, він пропонує розглядати стратегію мислення та ідентифікації як найвищий рубіж руху динамічного патерну. Говорячи словами самого дослідника, "наслідком такого підходу є не тільки збереження простору, а також, що дуже вагомо, збереження для пам'яті можливості відрізняти істотне від неістотного. Під час інтеграції синапсеси, наявні в обох мнемонічних послідовностях зі стимульованою послідовністю, котру ми обрали, сприймаються як істотне в патерні" [10, 61-62]. Концепція стратегії динамічних патернів надала його моделі виняткової гнучкості. Зокрема, стратегії видозмінюються залежно від потреб, ситуацій та завдань, але завжди підкорядковані провідному приципу: пам'ять активізує креативне мислення промовця, адже вона – це не сховище чи фільтр, як і не альтернатива комп'ютеру. Ми пам'ятаємо для того, щоб пересотворювати.

Уведення категорії *енграма* до теорії динамічних патернів мнемонічного процесу посприяло деталізації акту запам'ятовування та відтворення. Н. Бабуц замислюється над ґрунтовними питаннями мнемотехніки: як саме зберігається пам'ять? чи має це стосунок до зовнішнього світу? І сам на них відповідає: ми не можемо знати, які хімічні та біологічні процеси забезпечують збереження енграм. Апелюючи до нейробіології, він з'ясовує, що енграма – це "часопросторова символічна послідовність, що передає ідентичність через трансформації, які можуть виникати поступово" [10, 64]. Спираючись на теорію ідентичності досвіду як основи розуміння енграм Х. Хайгера (1970) та на ідею "слідів попередньої конструктивної активності" С. Рейніса і Дж. Голдмана (1982), Н. Бабуц іде далі, стверджуючи, що образ, або ж досвід, є "пере-сотворенням без жодних втрат" [10, 65]. Шлях цього "пере-сотворення" він описує так: "Стратегія добровільного вибору може дати результати через осмислення та реконструкцію. Проте пам'ять і мимовільна стратегія потребують механізму, який дозволив би зберегти ідентичність образу чи досвіду. І код стає таким механізмом. Ідентичність образу чи досвіду постає через форму коду" [10, 65]. Сам Н. Бабуц у глосарії до цієї монографії надав таке визначення коду: "Символічне утворення або патерн, який спрямований на збереження ідентичності сигналу чи повідомлення через одну чи декілька трансформацій" [10, 163]. Паралель, яку проводив У. Найссер між інформацією-повторенням та інформацією-рецепцією у цьому разі спрацьовує на користь ідентичності також.

Н. Бабуц розглядає "ідентичність" з погляду "символічних функцій" та з'ясовує, що саме символічна функція притаманна ідентичності, мета якої – "символічна репрезентація" уявного, намисленого людиною. Ідентичність – необхідна складова нейронного патерну, вона слугує базисом психічного та понятійного процесів.

Наступна книжка Н. Бабуца "Пам'ять, метафора та мислення" (2009) починається також зверненням до теорії динамічних патернів, якій уже приділено втричі більший сторінковий простір. У цій книжці ми не знайдемо суттєвої зміни концепції динамічних патернів, проте слід зазначити, що вона описана тут виваженіше та переконливіше. Автор наголошує на тому, що під "динамічним патерном" розуміє "конфігурацію спонукаючих сил, контурів, кутів, кольорів, рухів та співдій", яка має мінімальний контекст і специфічну ідентичність. Тут же він застерігає, що динамічний патерн – це не схема чи категорія у звичному для літературознавства сенсі, проте він становить невід'ємну частину мнемонічного потенціалу тексту.

Динамічні патерни дають можливість прояснити креативні процеси, притаманні тому чи тому авторові, адже вони розкривають природу своєрідності метафоричного поля письменника. Зіставляючи концепції авторської креативності Р. Барта й М. Бахтіна, Н. Бабуц заявляє: "Як ми можемо бачити, чуже слово може залишати слід у новому тексті, що дуже схоже на відлуння у звичному нашому розумінні. Ідучи шляхом, подібним до Бартівського, Бахтін описує цей процес як фундаментальний та іманентний у мові та практиці. Існує відмінність між Бартівською концепцією відлуння, яка є дещо механістичною, та Бахтінською концепцією набуття мовою багатозначності та приголомшливої складності, яка перешкоджає проявленню мислення. Однак у жодному випадку автори не зважали на домінантну роль пам'яті; для цього треба поглянути на пам'ять як на комбінацію різних форм і численних ліній усіх можливих елементів, узятих із інших текстів до нової когерентної візії" [7, 3]. У мнемонічній економічності динамічного патерну, такого, наприклад, як фрагмент, продукується певне відлуння в новий текст, хоча може бути сотворений і новий патерн, схожий на вже існуючі. Н. Бабуц наголошує на тому, що динамічні патерни – це особлива мова, за допомогою якої формується сенс чи його частина, і в цьому процесі вагомість чи присутність контексту – мінімальна. Під час руху будь-чого до визнання воно стає мнемонічною подією, яка стратегічно паралелізується із зовнішньою реальністю. Це дає досліднику можливість дійти трьох імовірних висновків: 1) динамічні патерни не є схемами чи категоріями; 2) динамічні патерни, будучи частиною великого контексту, відсилають нас до загострених моментів інформативної влади мови; 3) з когнітивного погляду динамічні патерни зраджують креативним намірам, оскільки вони постають стратегією створення паралельного світу в його актуальності [7, 4-5].

Мінімальний контекст динамічного патерну підсилює в ньому унікальність ідентичності та задіює всі аспекти самореалізації, а саме: сенсорний, метафоричний та концептуальний. Концепт динамічного патерну як об'єднання мисленнєвих посилань, на думку автора, подає радикально нові уявлення про самі процеси читання, писання та говоріння.

Динамічні патерни, за концепцією Н. Бабуца, виникають кількома шляхами. Насамперед у пам'ять спостерігача динамічні патерни приходять із зовнішнього світу внаслідок інтеграції ретинальної (залишкові спалахи сітківки) мозаїки. "Подібний процес може привести до утворення динамічних патернів під час читання. Наявні пропозиції та положення будуть розшифровані, і конфігурація патернів почне проступати, ставати визнаною, ідентифікованою та інтегрованою як у межах текстового наративу, так і в мнемонічному просторі. Для спостерігача

або читача осмислення відбувається в той момент, коли патерн тільки входить до свідомості, у момент його розпізнання. Так патерн одержує ідентичність і призначення в географії пам'яті, і це триватиме у процесі інтеграції з оглядом на останні та новоутворені патерни. Оскільки кожен читач реалізує різні мнемонічні потенціали до здійснення патерну, різні читачі інтерпретують один і той самий патерн диференційовано. Але для нас не має значення, як вони інтепретують, коли читають, адже вони всі утворюють динамічні патерни за допомогою динамічних патернів у вигляді квантів енергії" [7, 6]. Дослідник зауважує, що наша пам'ять здатна утворювати креативні динамічні патерни з фрагментів уже існуючих динамічних патернів у процесі читання (конверсації). Такий феномен він пропонує називати "*відлунням*" ("echo"). Безліч літературних динамічних патернів являють собою відлуння нашого досвіду, яке оживає у процесі озвучення чи прочитання певних фрагментів. "Ось чому відлуння радше свідчить про спорідненість між двома письменниками, ніж про запозичення" [7, 6]. Оскільки пам'ять часто презентує фрагменти з останніх прочитань, то критики на підставі певних фраз чи слів судять про ймовірні запозичення. Н. Бабуц наголошує на тому, що в цьому разі так думати не варто, що тут ми стикаємось із певними когнітивними закономірностями, а не закономірностями впливу усвідомлюваного чи ні, захоплення мнемонічного потенціалу відбувається механічно в пересічних людей так само, як і в письменників, джерела таких мнемонічних потенціалів лишаються для нас зазвичай анонімними. Автор обстоює думку, що "мнемонічний процес пошуку загальних обрисів динамічного патерну чи його фрагменту відштовхується від попереднього прочитання й використовує його для утворення нових патернів та нових текстів" [7, 7]. Як бачимо, Н. Бабуц із роками не відмовився від концепції динамічних патернів, а тільки поглиблював та деталізував її, створюючи численні проекції на творчість різних письменників. Зокрема, він проаналізував мнемонічні посилання у творчості Данте й Вергілія, Мільтона й Гомера, Бальзака й Кітса та ін. Дослідник мотивує особливості їхнього стилю закономірностями конструювання когнітивних динамічних патернів.

Динамічні патерни складають семантичну єдність, утворюючи єдиний спосіб споглядання, властивий певному динамічному патерну. Далі Н. Бабуц твердить, що, оскільки когнітивні динамічні патерни зв'язані зі словесним вираженням, то вони невіддільні від семіотики та лінгвістики, а остання – наука точна, майже математична [7, 23]. На цій підставі він припускає можливість точного виваження смислових кордонів літературних динамічних патернів. Крім того, він пропонує переглянути теорію мотивів з позицій динамічних патернів, адже до цього часу ніхто не врахував роль пам'яті в синтезі художнього мотиву. На його думку, саме динамічні патерни створюють ту креативну неповторність тексту, яку ми вважаємо його ідентичністю.

Н. Бабуц зауважує, що його концепція динамічних патернів може бути описана як вагома незалежна схема або як чиста перцептивна форма. Між цими підходами існують дві фундаментальні відмінності. 1) Становлення мимовільної пам'яті з динамічно аналогічними патернами залежить від повторюваності специфічних контекстів. "Динамічний патерн формується "материнським словом" як ментальною подією, котра ще не стала категорією. Так, звичайно, ми як спостерігачі можемо уявити результат такого проявлення материнського сенсу та претензію на категоризацію. Більше того, ми можемо засновувати новий сенс, новий динамічний патерн, один із тих, які дають початок визначенню в системі семантичної класифікації слів" [7, 25]. 2) Динамічні патерни синтезуються як сенс, а не як фраза. Патерн, що перебуває у становленні, а точніше – у метаморфозі, має власні джерела в міфологічній

образності. Як відомо, "Метаморфози" Овідія присвячені перетлумаченню античних міфів. Хоча не всі патерни в його описі є патернами становлення, становлення передбачене в кожному з них.

Н. Бабуц намагається з'ясувати, чи відтворюється семантична пам'ять під час творення літературних патернів, чи відбувається це автоматично за рахунок обрання автором певних семантичних цінностей? Він запевняє нас, що мнемонічний потенціал міститься в усіх динамічних потернах чи в їхніх фрагментах завдяки попередньому досвіду або прочитанню [7, 35]. Містерія літератури або й щоденна креативність перетворює фрагменти та індивідуальні висловлювання на матеріал для заснування нового патерну. Важливо побачити метафоричну аргументацію в семантичній сформованості цінності у фінальній формі динамічного патерну. Відштовхуючись від цієї фінальної форми, нова семантична цінність може виринати як наявний потенціал, хай і не актуалізований у цю мить. І саме цю мить дослідник пропонує називати стартовою точкою в походженні та розвитку динамічного патерну.

Компаративне зіставлення патернів, які тяжіють до певного динамічного ядра, дає нам натяк на послідовність, у якій ми можемо щось створювати. Звертаючись до проблеми внутрішніх мотивацій вибору тих мнемонічних потенціалів як семантичного ядра майбутнього динамічного патерну, Н. Бабуц вимушений визнати могутній вплив теології та Біблії, що виконують критеріологічну роль у системі мислення багатьох письменників. Не будучи метафорою, патерн має безліч метафоричних властивостей. Якщо ми будемо утримуватись лише в образному спектрі гріхопадіння, то й динамічні патерни, які при цьому актуалізуються, матимуть відповідну семантику в гармонії з їх рухом. Отже, концепція динамічних патернів пов'язується з теорією метафори, адже метафори задають стратегію на буквенному рівні, не-метафоричний сенс нового утворення. Динамізм становить вагомий фактор конструювання сенсів. Динамічні патерни синтезуються як колізія перцептуальних та концептуальних сил, котрі й продукують нові семантичні можливості та новий погляд на реальність. Отже, мозок і собор еволюціонують спільно, тому що "мозок шанується так само, як собор" [7, 38].

Н. Бабуц вважає, що письменник має у своєму розпорядженні набагато більше патернів у пам'яті, ніж слів. Тут він посилається на Н. Хомського, який твердив, що граматичні трансформації "являють собою формування поверхневих структур на основі глибинних структур. Ідея глибинних структур є лише поверхневою стосовно концепції динамічних патернів" [7, 39]. Н. Хомський зазначав: "Глибинна структура співвідноситься з поверхневою структурою за допомогою деяких розумових операцій, у сучасній термінології – за допомогою граматичних трансформацій. Кожна мова може розглядатися як певне співвідношення між звуком і значенням. Ідучи за теорією Пор-Рояля до її логічного завершення, ми маємо сказати тоді, що граматика мови повинна містити систему правил, що характеризує глибинні та поверхневі структури і трансформаційне відношення між ними і при цьому – якщо вона націлена на те, щоб охопити творчий аспект використання мови, – потенційно застосовну до нескінченної сукупності пар глибинних і поверхневих структур" [див.: 6]. Н. Бабуц переконаний, що Н. Хомський помилково відводив пам'яті периферійну роль у креативному процесі, вважаючи, що пам'ять виконує коректорську функцію на рівні композиції тексту. Він дискутує з Н. Хомським та стверджує, що функція пам'яті у процесі конструювання тексту – домінантна. "Сематична пам'ять виконує важливу роль тому, що накреслює мнемонічні взаємозв'язки" [7, 40]. Динамічні патерни конструюються зазвичай на "глибинному" рівні за допомогою покликань між специфічними мовними послідовностями та мнемонічними

потенціалами перцептуального походження [7, 41]. Такі покликання дозволяють утворювати різні варіації. Наприклад, при омонімії слова однакового написання мають різне значення. Це означає, що вони належать до різних областей мозку в нейробіологічному сенсі. Семантична та динамічна модель динамічних патернів не може відповідати їхнім синтаксичній та акустичній моделям. Обидва елементи, динаміко-перцептуальний і лінгвістичний, перебувають на одному й тому самому рівні мнемонічного процесу, коли на них з'являється попит. І це не транзит від "поверхневого" до "глибинного" рівня.

В останній книжці Н. Бабуца "Мімесис у когнітивній перспективі" динамічні патерни відіграють роль координаторів процесу наслідування. Оскільки пам'ять – це насамперед образотворення, то організується вона за законами людського мислення. Мімесис – один із таких законів. Бабуц пише: "Динамічний патерн не є вербальним описом чи поодиноким образом, але прийняттям події у мнемонічному світі, який стратегічно паралелізується до зовнішньої реальності. І як такий він маніфестується семантично, акустично (або у вигляді роздрукованих літер), синтаксично, динамічно й метафорично та презентується як істинна одиниця мислення" [8, 14]. Оскільки вчений вважає, що будь-який мисленнєвий процес починається з актуалізації певних динамічних патернів, то й теорія мімесису в нього вибудовується з урахуванням динамічних патернів. Оскільки всі образи походять із пам'яті, то "всі динамічні патерни мають бути пов'язані в мові або ж породжувати мовний зв'язок. Це зовсім не означає, що мова виступає в ролі медіума чи надає сенсорні дані об'єктивному явищу; більше за те, це означає, що процес обробки реальності в акті здійснення мімесису, у креативному імпульсі, у надфункції пов'язує мову й мислення один з одним, від початку, і їх онтологічна доля спільна" [8, 18].

Посилаючись на думку своєї колеги ("Ми знаємо тільки те, що пам'ятаємо" [11]), Н. Бабуц постійно привертає увагу до мнемонічних закономірностей мислення, до окресленості будь-якого мисленнєвого акту нашою пам'яттю. Він намагається вмотивувати відмінності, що утворюються різними письменниками у випадку наслідування одного й того самого джерела, обираючи таких авторів, як Пруст, Бодлер, Малларме, Емінеску та ін. Водночас акт наслідування тлумачиться не як загадана послідовність висловлювання, а як мнемонічно окреслена парадигма, що має відміні від джерела наслідування ознаки завдяки відмінностям індивідуальної пам'яті письменників.

До цього часу теорія наслідування від Арістотеля до Буало, від Ауербаха до Подороги розвивалась поза когнітивною теорією та без урахування мнемонічних процесів як визначальних та посутньо зумовлених в акті творчості, як і в будь-якому креативному акті. Н. Бабуц здійснив важливий крок у плані переосмислення мімесису, долучивши його до власної теорії динамічних патернів та до сфери когнітивістики взагалі. Інакше кажучи, до Н. Бабуца теорія мімесису існувала як суто описова, автори тільки з різною мірою достовірності та послідовності *описували* наслідки мнемонічного акту. Зокрема, уже Подорога був схильний використати категорію пам'яті у своїй праці "Мімесис", вирізняючи пам'ять жанру, випадкову і тривалу пам'ять [4, 411]. Бабуц же зосереджується не так на описах певної форми наслідування в певного письменника (хоча й таких прикладів у його книжці не бракує), як на принциповій закономірності суто мисленнєвого акту наслідування. Він відповідає на запитання, як на рівні ментальних процесів стає можливим наслідування та чому, наслідуючи однакові об'єкти/суб'єкти, письменники не створюють тотожностей. Оце-то останнє питання й було нездоланним у попередніх розвідках про мімесис. Опираючись на мнемонічну поетику й теорію динамічних патернів, Н. Бабуц фактично здійснив переконливий перегляд міметичної теорії.

Підводячи підсумки, хочу наголосити на принциповій зміні акцентів у підході Н. Бабуца: він пропонує замість класичного розуміння поетики як суми надбаних прийомів та засобів – поетику мнемонічну; замість проарістотелівського мімесису – когнітивну його версію. Послідовно реалізуючи задум утворення когнітивної версії літературознавства, Н. Бабуц об'єднав у своїй творчості досягнення нейробіології й теорії літератури.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бахтин М.* Проблемы творчества поэтики Достоевского. – К.: NEXT, 1994. – 508 с.
2. *Бахтин М.* Заметки // *Бахтин М.* Литературно-критические статьи. – М.: Худ. лит., 1986. – С. 509-531.
3. *Бовсунівська Т.* Когнітивна жанрологія і поетика. – К.: Вид.-поліграф. центр "Київський університет", 2010. – 187 с.
4. *Подорога В.* Мимесис. Материалы по аналитической антропологии: В 2 т. – М.: Логос, 2006. – Т. 1. – Ч. 2. – 685 с.
5. *Рикёр П.* Память. История. Забвение. – М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2004. – 726 с.
6. *Хомский Н.* Язык и мышление // http://genhis.philol.msu.ru/article_192.shtml
7. *Babuts N.* Memory, Metaphors, and Meaning. Reading Literary Texts. – New Brunswick; London: Transaction Publishers, 2009. – 219 p.
8. *Babuts N.* Mimesis in a Cognitive Perspective: Mallarme, Flaubert, and Eminescu. – New Brunswick; London: Transaction Publishers, 2011. – 215 p.
9. *Babuts N.* Structure and Meaning in Baudelairian Images of Immersion // *Symposium.* A Quarterly journal in Modern Foreign Literatures. – Syracuse: University Press, 1977. – Vol. XXXI. – № 3.
10. *Babuts N.* The Dynamics of the Metaphoric Field. A Cognitive View of Literature. – Newark: University of Delaware Press; London; Toronto: Associated University Presses, 1992. – 180 p.
11. *Gioia D.* Words, 2001 // www.danagioia.net/poems/words.htm
12. *Turner M.* The Literary Mind: The Origin of Thought and Language. – N.Y.; Oxford: Oxford University Press, 1998. – 187 p.

Отримано 17 листопада 2011 р. *м. Київ*



Наші презентації

КУР'ЄР КРИВБАСУ. – 2012, СІЧЕНЬ – ЛЮТИЙ. – №266-267

У січневому числі журнал подає повість Ярослава Мельника "Телефонуй мені, говори зі мною", оповідання Євгенії Кононенко "Альбіна", роман Олексія Жупанського "Лахмітник", оповідання Тадеуша Боровського "Випробування концтабором" (пер. із польської Ігоря Пізнюка), цикл оповідань скандинавських авторів "Тепла проза з-над холодного моря" (ред., пер. Наталі Іваничук), поезії Юрія Буряка та Ігоря Бондаря-Терещенка, вірші Наталі Горбаневської (пер. Валерії Богуславської). У ВИТОКАХ публікується драма у трьох діях "Скорбна симфонія" Юрія Косача, у SCRIPTIBLE – листування Максима Рильського і Григорія Кочура (пер. слово та подача Максима Стріхи), статті Олени Галети "Історія "на дому" й Марти Хороб "Василь Стефаник у художній інтерпретації". Олег Коцарев у рубриці "Нові автори нового століття" знайомить із творчістю Алли Миколаєнко, а Володимир Вакуленко-К. у рубриці "Рок-магістраль" перекладає поезії Ігоря Лєтова.

В.Л.

Питання шевченкознавства

Микола Ільницький

УДК 821.161.2(092)

ЕМІГРАЦІЙНЕ ШЕВЧЕНКОЗНАВСТВО: СПЕКТР ІНТЕРПРЕТАЦІЙ

Автор статті трактує праці про Т. Шевченка, написані поза межами України, як окреме відгалуження шевченкознавства, що розвивалось то як протистояння до материкового, то як зближення з ним. Предметом уваги автора стають два принципи видання творів Шевченка, проблеми історіософії та міфологізму, тлумачення світоглядних засад поета, психології його творчості й особливостей індивідуального стилю.

Ключові слова: еміграційне шевченкознавство, національний романтизм, антропоцентризм, Шевченкова релігійність, етнопсихологізм, типологічні паралелі, ритмічні структури.

Mykola Ilnytsky. Shevchenko Studies in exile: Ranges of interpretation

The paper treats the émigré studies of Taras Shevchenko's oeuvre as an offshoot of Shevchenko studies which oscillated between opposition to the mainland science and convergence with it. The author focuses on two main principles adopted in editions of Shevchenko's works as well as on historiosophic and mythological issues, various interpretations of the poet's worldview, his artistic psychology and writing style.

Key words: Shevchenko studies in exile, national romanticism, anthropocentrism, Shevchenko's piety, ethnic psychology, typological parallels, rhythm structures.

Потреба розглядати праці про життя і творчість митця, написані за межами України, як окреме відгалуження шевченкознавства, зумовлена історичними обставинами, а саме тим, що, за словами Юрія Шевельова, "довга й складна історія шевченкознавства стала ніби втіленим символом нації" [21, 9]. Це спричинило ситуацію, коли материкове й еміграційне відгалуження то зближувалися, взаємодоповнюючи одне одне, то кардинально розходилися, і між ними виникало протистояння. У період від смерті великого поета – а Ю. Шевельов у цитованій доповіді стверджує, що "шевченкознавство започатковано над труною Шевченка, зокрема промовою Пантелеймона Куліша" [21, 9], – Україна перебувала в колоніальному становищі, і періоди послаблення сприяли об'єктивному підходу до творчості митця, а отже, і зближенню позицій; загострення тиску на Україну викликало розходження й конфронтацію. Друга тенденція вочевидь переважала впродовж двох із половиною століть, у різні часи набираючи різних форм й охоплюючи як різні аспекти видання Шевченкових творів, так й інтерпретацію та оцінку творчості поета загалом.

Не випадково Ю. Шевельов уживає термін "наукове шевченкознавство". У такому ж контексті ще 1922 р. ставив питання Ієремія Айзеншток: "І коли на Заході існує шекспіро- і дантологія, коли в Росії почали говорити за "науку про Пушкіна", про пушкінознавство, чи не час і нам на Україні підняти питання про "шевченкознавство", закласти ґрунт для систематичних робіт над великим українським поетом?" [1, 5].

Ці два висловлювання діаспорного й материкового вчених стосуються одного поняття, але в кожного з авторів закладене різне його розуміння.

Ю. Шевельов у термін "шевченкознавство" вкладає всю сукупність тлумачень творчості та уявлень про особу поета. І. Айзеншток має на оці інтерпретацію творчості Шевченка під кутом зору тих чи тих методологічних засад. Треба визнати важливість обох цих підходів, адже говорити про Шевченка тільки як про поета – "це ж до болю мало" (Є. Маланюк), бо зі словом Кобзаревим тісно пов'язана доля України впродовж понад півтора століть, і воно стало наріжним каменем духовності українського народу, усього його буття.

Водночас виникає культ поета, який ховає в собі небезпеку спотворення його доробку й самого образу, про що ще на початку XX ст. Микола Євшан застерігав у статті "Шевченко і ми": "Ми уряджуємо щороку всякі концерти і вечерниці, виголошуємо шумні промови, убираємо синьо-жовті кокарди і співаємо "Ще не вмерла" – і кажемо, що тим шануємо пам'ять Шевченка. Всякі люди вишукують у його творах для себе програми і прикроюють його думки так, щоб в них уложити свою партійну програму" [7, 31]. Справедливість цих слів засвідчує те, що їх можна без будь-яких змін повторити через сто років (стаття критика була опублікована 1911 р.). Тому автор цілком виправдано ставив питання про потребу з'ясувати, які культурні вартощі відбилися в доробку письменника, чим збагатили його твори українську культуру й чим можуть репрезентувати її серед інших культур. "Тоді, – пише М. Євшан в іншій статті "Тарас Шевченко", – будемо любити його не ради нас, а ради його самого" [7, 227].

Віктор Петров у розвідці "Провідні етапи розвитку сучасного шевченкознавства" (без позначення місця видання, 1946), простежуючи еволюцію від "культу Шевченка" до "наукового шевченкознавства", важливим етапом у цьому процесі вважав 20 – 30-ті рр. XX ст. Утруднювала процес цього переходу, з його погляду, народницька традиція, трактуючи Т. Шевченка як захисника "мужицької нації" (С. Єфремов) або ж убачаючи в ньому борця за визволення селянства як соціальної верстви (А. Річицький); домінанта селянськості зближувала політичних антиподів.

На противагу народницькій позиції, твердив В. Петров, формується шевченкознавство нового наукового напряму, представниками якого були І. Айзеншток, О. Дорошкевич, Л. Білецький, П. Филипович… У цьому ряду В. Петров виокремлює еміграційного вченого П. Зайцева та долучає сюди М. Шагінян, авторку монографії "Шевченко" (1941), котра, переконаний В. Петров, була обізнана з книжкою П. Зайцева "Тарас Шевченко". Як бачимо, дослідників поділено не за принципом материкове-еміграційне шевченкознавство, а за ознакою фактологічної й концепційної обґрунтованості положень.

У цьому контексті на особливу увагу заслуговує наголос В. Петрова на принциповості М. Шагінян, яка насмілилася критикувати твердження про вплив на Т. Шевченка після його повернення із заслання ідей Ніколая Чернишевського, постульоване тоді О. Дорошкевичем і Є. Шабліовським. "… Коли б радянський читач захотів ближче познайомитися із цим питанням, – стверджує М. Шагінян, – він не одержав би ніякої допомоги ні від авторів, ні від редакторів, – через брак у тексті потрібної бібліографії" [20, 265], – і доходить висновку: "Можна <…> безпомилково стверди ти, що сам Чернишевський наполегливо шукав зустрічі із Шевченком, розраховував на неї та сподівався (як і виявилося) багато одержати від цієї зустрічі. Ось чому нині взаємини цих двох людей п'ятдесятих років треба простежувати не від Шевченка до "Современника", а від Чернишевського до Шевченка" [20, 271-272].

І все ж чітко відділити категорії культу і науки, "ритуального" й "інтелектуального" – з теоретичного погляду несумісностей, надто у стосунку до Т. Шевченка, точніше шевченкознавства, неможливо. Як зауважує Г. Грабович,

“схрещування цих двох домен найчастіше породжує невідрадний гібрид: з одного боку, безкровного, черствого, але багатослівного ритуалу, і з другого – неповноцінної, попросту ерзац науки. Але в одному сенсі ці елементи таки сходяться, тобто в рамках наукового дослідження рецепції, сприймання Шевченка – не тільки як поета, але і як духовного пробудителя і провідника, батька, пророка свого народу” [4, 277].

Перетин цих первнів у випадку з Т. Шевченком виступає корелятором між науковим і символічним сприйняттям творів поета і його постаті загалом. І в цьому сенсі дуже повчальне співвідношення між інтерпретацією творчості митця в Україні і в еміграції.

Це виявляється передусім в історії видання Шевченкових творів на батьківщині поета й поза нею.

Уже перше посмертне видання, підготовлене 1865-го, а випущене у світ 1867 р. в Петербурзі на кошти Д. Кожанчикова, містило цілу низку пропусків та кон’юнктур, хоч редактори його М. Костомаров та Г. Вашкевич ставили перед собою мету подати тексти “без жодної одміни”. Але довільні заголовки до деяких творів, неправильно прочитані слова, випадкові, часом чернеткові варіанти, брак творів гострого політичного спрямування значно знижують вартість цього видання, здійсненого з найкращими намірами.

Недоліки “кожанчиківського” “Кобзаря” значною мірою компенсувало видання “Поезії Т. Шевченка”, яке побачило світ за межами Росії, у Львові 1867 р. за підтримки О. Барвінського, Г. Боднаря та Г. Рожанського (редактором значився К. Сушкевич). Воно було значно повнішим від петербурзького, бо над упорядниками не тяжіла цензура, і містило твори, не дозволені для публікації в Росії: “Сон” (“У всякого своя доля”), “І мертвим і живим…”, “Кавказ”, і, таким чином, давало змогу читачам ознайомитися із творчістю Т. Шевченка в ширшому обсязі, хоча й воно не було бездоганним текстологічно й поліграфічно.

Першим цілковито еміграційним виданням став двотомний “Кобзар”, випущений у Празі в упорядкуванні Ф. Вовка та О. Русова. У першому томі було вміщено твори, дозволені царською цензурою, з можливим поширенням на території Росії (тираж його становив 4 тис. примірників), у другому – твори “нелегальні”, призначені для розповсюдження в межах Австро-Угорщини (зі значно меншим накладом – в 1 тис. примірників). Це зумовило й структуру видання, а саме те, що один і той самий твір міг бути включений і до першого, і до другого тому. Можна зрозуміти причини й практичну доцільність такого впорядкування, хоч при втіленні цього задуму виявився, як уже тоді зазначала критика, “еклектизм у користуванні рукописами різної вартості, а, крім цього, один з упорядників, О. Русов, незадовго склав список багатьох помилок, допущених в обидвох томах” [9, 212].

У празькому виданні “Кобзаря” вперше побачили світ раніше не опубліковані Шевченкові твори, зокрема “Царі”, “Марія”, “Саул” та ін., хоч до нього потрапили деякі тексти, котрі не належали перу поета. До сказаного варто додати, що в “празькому “Кобзарі” було надруковано спогади про Т. Шевченка: у 1-му томі – І. Тургенєва та Я. Полонського, у 2-му – М. Костомарова й М. Микешина. О. Лотоцький, оцінюючи згодом петербурзьке та празьке видання “Кобзарів”, зазначав, що “в тексті “Кобзаря” 1867 р. впорядчики-редактори (М. Костомаров та Г. Вашкевич) зробили багато купюр, щоб урятувати хоч решту. Повніші були два закордонні видання – р. 1867 у Львові та р. 1876 у Празі (II том), але й вони не могли бути повними, бо багато матеріялу – і цілих п’єс, і цінних варіянтів – заховано було в архівах приватних осіб, що не відважилися пустити в світ сміливе слово поета” [11, 371-372].

“Кобзар”, випущений у Празі, значно збагатив уявлення читачів про діапазон Шевченкової поетичної творчості, і невипадково саме це видання послужило основою для “Кобзаря”, двічі – 1878 та 1881 рр. – надрукованого М. Драгомановим у Женеві в кишеньковому форматі, зручному для нелегального перевезення за кордон.

Серед еміграційних видань перших десятиліть ХХ ст. заслуговує на увагу п’ятитомне “Повне видання” творів Т. Шевченка, випущене Я. Оренштайном у Ляйпціґу за редакцією відомого письменника й літературознавця Б. Лепкого в 1919–1920-х рр. Видання творів Т. Шевченка було для Б. Лепкого результатом попереднього багатолітнього вивчення життя і творчості великого українського поета. Ще 1906 р. письменник оприлюднив розвідку “Про “Наймичку” Тараса Шевченка”, яка друкувалася в кількох номерах газети “Руслан”, а через рік вийшла окремою відбиткою. Автор її вступив у полеміку з І. Франком (на думку останнього, прозовий варіант цього сюжету був написаний раніше, аніж поема під цією назвою), навівши переконливі аргументи на захист своєї версії (Шевченко поставив дату 1846 р. під повістю “Наймичка”, очевидно, з конспіраційних міркувань, аби довести, що він не порушує царської заборони “писати й малювати”), яку згодом було підтверджено іншими дослідниками. 1914 р. товариство “Просвіта” у Львові видало брошуру Лепкого “Про Шевченків “Кобзар”, а 1915 р. коштом “Просвіти” у Відні вийшла збірка віршів Б. Лепкого “В Тарасові роковини”, частина з них була опублікована в періодиці.

Переїхавши з Відня до Німеччини, Б. Лепкий не тільки веде виховну роботу з українцями – військовополоненими російської армії, а й розгортає наукову та культурницьку діяльність, почату в австрійській столиці: у 1918 – 1919 рр. Українська накладня Я. Оренштайна, що перебралася з Коломиї до Ляйпціґа, друкує цілу бібліотеку української класики, редактором більшості видань якої був Б. Лепкий (збірники народних пісень і казок, читанки для шкіл, твори Є. Гребінки, Л. Глібова, Марка Вовчка), серед них на першому місці – доробок Т. Шевченка: “Кобзар”, випущений 1918 р. в Манітобі, “Три поеми” (Київ – Ляйпціґ, 1918), “Шевченко Тарас. Твори в трьох томах” (1918 – 1919). Кожне із цих видань супроводжують ґрунтовні передмови та коментарі упорядника.

Книжки ці виходили тиражем у кілька тисяч примірників, не раз повторно, знаходячи дорогу до читачів у Галичині та Чехословаччині. Отже, це “Повне видання творів Т. Шевченка” стало завершальним етапом праці письменника на шевченківській видавничій ділянці. Передмова до першого тому розрослася до розміру монографії на 240 сторінок тексту, не враховуючи коментарів. Видання містило багато варіантів та редакцій Шевченкових текстів, новознайдені твори, але, як і редакторам празького “Кобзаря”, Б. Лепкому були недоступні автографи поета, і він керувався власною інтуїцією й художнім чуттям, створюючи не раз контамінацію текстів.

Це призводило до того, що завершені варіанти йшли в переміну з незавершеними або й фрагментами невідомого походження. Рецензенти лепківського видання завважували й неточне тлумачення або й прочитання окремих слів, “галицизми” в коментарях тощо. Однак ці недоліки не дають підстав звинувачувати редактора “Повного видання творів” Т. Шевченка у викривленнях та фальсифікаціях, як це стверджується на сторінках “Шевченківського словника”. Частина звинувачень явно не витримує критики, як, приміром, те, що в першому томі серед матеріалів до біографії поета (опубліковано) автобіографію та автобіографічний лист Шевченка до редактора журн(алу) “Народное чтение”, і що “в цьому ж томі як матеріали до біографії, а не серед осн(овних) текстів, подано й листи поета” [3, 119]. Те, що ці матеріали

подані без критичної перевірки тексту, безперечно, недолік, але що вміщені вони не серед основних текстів – справа впорядника, його концепція видання. При цій нагоді можна було б зауважити, що критичної перевірки тексту не могли би здійснити й видавці на території України, а не те що Німеччини, де джерельні матеріали були просто-таки недоступні. То що краще: надрукувати критично не перевірений текст чи не публікувати його взагалі? І вже зовсім тенденційним виглядає закид, що російськомовні твори Шевченка і його "Щоденник" подано в українських перекладах; адже багато, коли не більшість, читачів цих томів російської мови не знали.

Безперечно, упорядники видань творів Шевченка в еміграції не могли чекати, поки на батьківщині будуть вироблені критерії встановлення канонічних текстів, визначення основних варіантів (це питання дискутується й досі, а тодішні події в Україні зовсім не сприяли академічним літературознавчим дослідженням), тому діяли в межах можливого, часто покладаючись на власний художній смак та інтуїцію. Зокрема, відомий мовознавець і літературознавець Василь Сімович у вступі до свого "Народного Кобзаря", виданого 1921 р. в Ляйпціґу, зазначав: "За основу цього видання взято видання Доманицького з 1907 р., але ж використано всі відміни (варіанти) та видання (редакції), що їх зазначив у своєму великому виданню творів Шевченка д. Богдан Лепкий. А вибірав я такі слова "Кобзаря" (текст) до цього видання, які, на мою думку, найкращі. Я так собі думав, що коли ще вчені люде й послідовники Шевченка не устаткували тексту, не сказали, що оці, мовляв, тільки слова треба класти, не иньчі – то мав я ще право це зробити. Так я собі думав і щодо ладу, як ідуть за собою поезії (хронольоґія). Не всі вони йдуть у мене так, як у иньчих видавців. Деякі непевні щодо часу написання поезії я вмістив там, де вважав, що там їм місце, а не деинде, але ж це я зазначував у примітці. <…> Та ще я собі так думав, що як це видання народнє, то воно не дуже важно, де вперше друкувався який вірш, а важне тільки те, де написаний і коли" [17, 8].

Упорядник "Кобзаря" виходив із тодішніх можливостей, ураховуючи різний рівень читачів, яким адресоване це видання. У "Шевченківському словнику" "Народне видання" "Кобзаря" за редакцією В. Сімовича охарактеризоване як варіант "контамінованого, викривленого тексту" Шевченка [3, 119].

Сучасний дослідник Микола Жулинський підходить до "Кобзаря" В. Сімовича з іншими критеріями. Не заперечуючи, що до нього можна висловити низку справедливих претензій, зокрема щодо подачі текстів та їх атрибуції, що було неминуче за відсутності джерел та інших обставин еміграційного життя, він уважає "Кобзар", підготовлений В.Сімовичем, вдалою спробою "наблизити шлях кожного до світу Шевченка" [8, XIII-XIV].

Недоліки Сімовичевого "Кобзаря" добре бачили й сучасники. С. Смаль-Стоцький у статті "Обов'язки української науки супроти Шевченка" зазначив, що "народне видання" "не має великих претенсій, але тим замітне, що уявляє собою спробу зробити Шевченкову творчість якнайширшим колам громадянства зрозумілою. Річ ясна, що ця перша спроба з ріжних причин не може нас задоволити" [19, 163]. Корисне для свого часу, воно не могло бути базою для наукових студій. Тому на порядку дня стало завдання академічного видання Шевченкових творів. "Отже, ми чекаємо академічного видання Шевченкових творів, – акцентував увагу вчений, – до якого взялась Академія наук у Києві зараз після свого заснування. <…> Може, ми не дуже помиляємося, маючи враження, що харківське видання 1927 р., яке зредагували І. Айзеншток та М. Плевако, стоїть у якімсь зв'язку з працями Академії, бо редактори дивляться на нього, "як на першу спробу дати справжній канонічний текст Шевченка". Але

далеко нам іще до цього, бо й самі редактори гадають, що їх видання тільки "ближче до канонічного, ніж попередні" [19, 163].

Надія на Академію наук мала підстави. У 20-ті рр., коли писав свою статтю С. Смаль-Стоцький, українська академічна наука була на піднесенні, і між ученими, що проживали в Україні, і тими, що опинилися поза нею, відбувався обмін.

Важливим кроком уперед у справі здійснення наукових принципів публікації стало "Повне видання творів Тараса Шевченка" Українського наукового інституту у Варшаві за редакцією Павла Зайцева в 16 томах протягом 1934–1938 рр. (не вийшли перший, п'ятий та восьмий томи). Перший том, який містив монографію П. Зайцева "Життя Тараса Шевченка", був віддрукований у львівській друкарні НТШ у вересні 1939 р. якраз напередодні вступу радянських військ і серед інших публікацій НТШ спалений на подвір'ї друкарні; урятували лише кілька примірників.

В основу текстів творів у П. Зайцева покладено оприлюднену версію О. Дорошкевича 1934 р. Редактор "Повного видання творів Тараса Шевченка" натомість уважав, що О. Дорошкевич із "великою ерудицією приступив до редагування тексту поезій Шевченка на засадах наукової текстології", але "цілком непотрібно поприплітав до своїх міркувань освячені совітською традицією тенденційні нападки на попередніх дослідників та, догоджуючи совітській владі, фальшиво освітив справу тексту ранніх поезій Шевченка" [9, 217].

Видання П. Зайцева мало зняти нашарування на поезії Шевченка, спричинені комуністичною ідеологією, урахувавши справжні наукові здобутки встановлення канонічних текстів поета.

Новими у варшавському виданні були також два томи перекладів Шевченка польською мовою (Т. 14), зредаговані Б. Лепким, та іншими мовами світу (Т. 15) за редакцією Романа Смаль-Стоцького, супроводжувані ґрунтовними статтями про "Шевченка в чужих мовах". Серед їх авторів зустрічаємо поряд зі щойно згаданими українськими дослідниками цієї проблеми відомих письменників і вчених Європи В. Р. Морфілла, Й. Ґ. Арбіста, А. Єнсена, М. Арнаудова, С. Чиковані, П. Славейкова та ін. Авторитет виданню створює також бібліографія, укладена Володимиром Дорошенком, яка складає 16-й завершальний том і містить покажчик видань творів Т. Шевченка та фіксацію праць про його творчість. Тут подано відомості про перший львівський повний "Кобзар" 1867 р., докладно описано женевське видання 1881 р., виправлено помилки попередніх бібліографічних покажчиків тощо.

Важливе значення варшавського видання творів Т. Шевченка ще й у тому, що в підготовці його взяла участь уся інтелектуальна еліта еміграції та Західної України: кожний том супроводжувався низкою наукових розвідок та коментарів, що охоплювали різні аспекти світогляду, стилю, суспільних, релігійних проблем, які знайшли відображення у творчості Т. Шевченка: Д. Антоновича, І. Брика, Л. Білецького, В. Дорошенка, Д. Дорошенка, П. Зайцева, Є. Маланюка, М. Кордуби, Б. Лепкого, О. Лотоцького, М. Рудницького, О. Смаль-Стоцького, Д. Чижевського та ін. Як бачимо, видавничий проект поєднаний тут з інтерпретаційним підходом, що дало поштовх до широкого спектра інтерпретацій творів.

У 1950-ті рр. в Чикаго (США) у видавництві Миколи Денисюка здійснено другий доповнений варіант "Повного видання творів Тараса Шевченка". Деякі томи повністю повторювали варшавське видання, а деякі містили нові матеріали, зокрема "пояснювальні статті". Так, було опубліковано перший том, який містив монографію П. Зайцева "Життя Тараса Шевченка", а у 8-му томі,

що містив поетичні твори Шевченка 1857 – 1861 рр. (теж не вийшов у Варшаві), з'явилися нові імена авторів "пояснювальних статей" Є.-Ю. Пеленського, Б. Кравціва та Є. Ненадкевича, а все видання складалося тепер із 14 томів.

Заслуговує на увагу й чотиритомне видання творів Т. Шевченка, випущене в м. Вінніпег (Канада) протягом 1952 – 1954 рр. за фінансової підтримки видавництва "Тризуб" у рамках Української вільної академії наук (УВАН).

Упорядник його, проф. Леонід Білецький, відмінність цього видання від попередніх визначав за такими принципами:

"1. Текстом: текст кожного твору подається не з правками поета на схилок його життя й творчих сил, а тим більше не з поправками редактора, а переважно в незмінному вигляді в той момент, коли твір вийшов із-під пера автора. 2. Планом – твори розподіляються в плані найважливіших місць, в яких поет перебував, або в стані, в якому Шевченко виявляв свою найбільшу творчу силу. 3. Циклізацією: в кожній добі поет свої твори групував у суцільні мистецькі й ідейно викінчені цикли й до кожного циклу додавав відповідний заспів, такий, мовляв, альбомний характер у нашім виданні проводиться до кінця. 4. Розташуванням статей. 5. Розумінням творчості письменника" [15, 16].

Усі ці принципи були підпорядковані такій основній меті: показати суцільний духовний розвиток поета, а не розкладати його по поличках літературних стилів – спершу романтизму, а потім реалізму, а також акцентувати національний характер його духовності. Не дивно, що в радянському шевченкознавстві це видання оцінено негативно. Не раз уже цитований "Шевченківський словник" так характеризує його: "Тенденційно готував літ[ературну] спадщину Шевченка й ред[актор] чотиритомного "Кобзаря" Л.Білецький (Канада, 1952–54 рр.). Для видання характерна відмова від остаточно опрацьованих, старанно вивірених і виправлених текстів, які призначав до друку сам поет, надавши їм вищої ідейно-художньої довершеності й тим зафіксувавши свою остаточну творчу волю. Редактор, виходячи з хибних уявлень про творчий процес Шевченка, подав тексти поета в ранніх варіантах, довільно вважаючи їх кращими" [3, 119].

Не всі принципи, якими керувався Л. Білецький, можна вважати оптимальними й навіть виправданими. Редактори жодного з наступних видань творів Шевченка не пішли тим шляхом, щоб основним варіантом текстів творів поета вважати той, котрий одразу вийшов із-під пера, хоча загалом справа з основним варіантом не така вже й проста, якщо й маємо остаточний варіант, що виражає його остаточну волю і призначений автором до друку. І досі з приводу багатьох питань стосовно Шевченкових текстів точаться дискусії, і ще довго текстологи не залишаться без роботи. Стосовно ж заперечення еволюції Шевченка від романтизму до реалізму, то позицію Л. Білецького поділяють такі шановані літературознавці, як Д. Чижевський і Ю. Шевельов.

Іще один важливий пункт принципів згаданого впорядника – принцип "розуміння" Шевченка. Це розуміння, обґрунтоване в широких коментарях, стосується вже проблеми інтерпретації творчості поета. В усякому разі непереконливими виглядають закиди І. Дубини Л. Білецькому в тому, що в його трактуванні "Шевченко своєю "духовною організацією" був поетом-романтиком в суб'єктивному і консервативному розумінні" і що "Шевченко в ідеалістичному, навіть в містичному дусі розкрив зв'язок історії укр[аїнського] народу з "потойбічними силами ідеї нації" [6, 94], – адже такі твердження попередника не виходять за рамки науковості.

Після чотиритомного "Кобзаря" Л. Білецького в еміграції не з'являлися збірні видання творів українського поета, основна увага перемістилася на осмислення його творчості.

Ю. Шевельов у цитованому "Слові" на відкритті Шостої шевченкознавчої конференції вирізняє кілька підходів до інтерпретації творчості митця: народницький, позитивістський, націоналістичний, естетико-формалістичний, псевдоісторичний та, узагальнено кажучи, інтегрально-міфологічний. Така класифікація методологічних засад охоплює сутнісні риси процесу осягнення творчості українського поета, не акцентуючи, проте, на складності й суперечливості цього еволюційного процесу, бо в кожному з названих підходів виразно окреслені взаємно протилежні тенденції, по яких не раз проходить вододіл між шевченкознавством в Україні та в еміграції.

Одним із питань, навколо яких точилася гостра полеміка, було взаємне звинувачення у фальсифікації Шевченкових творів та викривленні їх змісту, здійснюваних через вилучення в радянських виданнях текстів (така практика була особливо поширена в 1930 – 1950 рр.), які не узгоджувалися з образом поета, канонізованим тоталітарною системою. Критика з боку діаспорних учених мала й позитивний наслідок: у 1960-х рр. у зв'язку з відзначенням 150-ї річниці від дня народження Шевченка його доробок почали публікувати майже повністю, за винятком хіба що вірша "Якби то ти, Богдане п'яний…". Щоправда, тепер на зміну вилученню текстів приходять ідеологізовані коментарі, у яких дуже часто спотворюється справжній зміст Шевченкових думок.

Серед публікацій із цієї проблематики вирізняються стаття Павла Богацького "Фальсифікатори Шевченка" (Сучасне і минуле. – Львів, 1939. – Ч. III–IV), брошура Юрія Бойка-Блохина "Шевченко і Москва" (Мюнхен, 1952), його ж стаття "Фальсифікація Шевченка в СРСР" (Наук. збірник УВУ. – Мюнхен, 1961. – Т. 4-5), стаття Миколи Оглоблина-Глобенка "Шевченко в совєтському літературознавстві" (Записки НТШ. – Т. 111. – Праці філол. секції. – 1953), статті Богдана Кравціва "Шевченко в соцреалістичній дійсності" (Сучасність. – 1961. – Ч. 3), "Остракізм у шевченкознавчій бібліографії" (Сучасність. – 1964. – Ч. 3), "Доля українського шевченкознавства в УРСР" (Сучасність. – 1964. – №6).

Взаємні оскарження і звинувачення супроводжують історію шевченкознавчих студій. Ситуація такого протистояння та конфронтації особливо збіднювала загальну картину шевченкознавства, бо в підрадянській Україні імена багатьох учених, зокрема тих, що досліджували творчість митця, замовчувалися у пресі, крім хіба тих випадків, коли їхні праці піддавалися гострій критиці, переважно необґрунтованій. Приміром, у "Шевченківському словнику" в реєстрі українських шевченкознавців, які працювали за межами України, не знайдемо імен таких авторитетних учених, як Леонід Білецький, Павло Зайцев, чи славістів зі світовим іменем, як Дмитро Чижевський і Юрій Шевельов.

Б. Кравців у статті "Остракізм у шевченкознавчій бібліографії" наводить цілу низку імен учених, які досліджували різні аспекти життя і творчості поета, але були піддані замовчуванню навіть у такій найнейтральнішій галузі науки, як бібліографія, та дає коротку характеристику їхніх найважливіших праць. Серед небажаних такі відомі постаті, як мистецтвознавець Дмитро Антонович, літературознавці Леонід Білецький, Павло Зайцев, Костянтин Чехович, Володимир Державин, історики Дмитро Дорошенко, Володимир Міяковський, письменники Богдан Лепкий, Євген Маланюк, Григорій Лужницький, публіцисти Павло Богацький, Андрій Річицький, бібліограф Володимир Дорошенко, мовознавець Степан Смаль-Стоцький, педагог Степан Сірополко, кожен із яких – а названі далеко не всі – зробив свій внесок у дослідження творчості Т. Шевченка.

Така "фігура умовчання" відображає різку конфронтацію в поглядах на Шевченка, яка почалася відразу після смерті поета і тривала майже півтора століття.

Полярність окреслилася вже в найранішому, народницькому, підході до постаті Шевченка, коли в понятті народності "в Куліша вибивався нагору складник національного, в російських перших критиків, на зразок Івана Турґенєва або Миколи Добролюбова, виразно переважило розуміння "народности" поезії й постаті Шевченка як селянськости, може, навіть, у застосуванні до них було б відповідніше говорити не про селянськість, а про мужицтво" [21, 11].

Прикметно, що перший або другий, протилежний, складник (чи рівень) поняття народності був тісно пов'язаний із політичними обставинами й мав виразне ідеологічне забарвлення. Можна стверджувати, що народницький підхід перетривав позитивізм, а в деяких моментах злився з ним: кулішівське розуміння народності було успадковане й розвинуте націоналізмом у загальноукраїнському масштабі початку XX ст., і в західноукраїнському та еміграційному – 20 – 30-х рр. XX ст., а те, яке започаткували І. Турґенєв, М. Добролюбов, а згодом продовжив М. Драгоманов, – у радянському літературознавстві, починаючи вже з 20-х рр.

Утім радянське шевченкознавство 20-х рр. було неоднорідним і, навіть попри поляризацію по лінії, приміром, Андрій Річицький – Павло Филипович, значною мірою плюралістичним (Олександр Дорошкевич, І. Айзеншток, П. Филипович).

Домінанта національного у творчості митця була актуалізована двотомною монографією О. Кониського "Тарас Шевченко-Грушівський. Хроніка його життя" (1893 – 1901) і підхоплена учасниками літературного угруповання "Українська хата" (1908 – 1914), яке називають явищем націоналістичного модернізму, зокрема чільними теоретиками журналу з такою ж назвою Миколою Євшаном (Федюшкою) та Микитою Сріблянським (Шаповалом).

М. Євшан (Федюшка) у розвідці "Тарас Шевченко", висвітлюючи постать письменника на тлі епохи, бачить у зіткненні його індивідуальності, його психічної енергії з ритмом часу "струни зловіщі, пророчі": "Шевченко дозрів до поета національного, і давніші меланхолійні, кобзарські струни заступив вже якийсь огонь, душа його стала наче світильник, видимим виправданням натхнення Божого. І коли пронісся його голос по всій Україні, – наступив найвищий момент нашого життя, уми дійшли до найбільшого напруження" [7, 86].

Нове напруження принесла Перша світова війна, а за нею – боротьба за українську державність, що закінчилася поразкою. М. Євшан загинув у цій боротьбі як вояк Української галицької армії, М. Шаповал став одним з організаторів громадсько-культурного життя української еміграції в Чехословаччині поруч зі створенням таких осередків у Берліні, Варшаві, Парижі та інших країнах Європи. Поступово формуються наукові інституції, котрі виробляють методології, що мають протистояти моделям, які утверджуються в Україні під комуністичним режимом. Отже, традиція національного модернізму "Української хати" дістала продовження й розвиток у нових еміграційних умовах.

Такий погляд на творчість найбільшого українського поета чи не вперше послідовно проведений у книжці С. Смаль-Стоцького "Т. Шевченко. Інтерпретації" (Варшава, 1934), яка була значною мірою стимульована книжкою А. Річицького "Шевченко в світлі епохи" (Берлін, 1923; К., 1925) і відбиває тогочасну атмосферу "боротьби за Шевченка" по обидва боки політичної барикади. А. Річицький трактував Т. Шевченка як виразника настроїв селянських мас, "мужицької філософії" у варіанті християнізму, співця "передпролетаріату", борця за визволення селянської верстви" [16, 225].

Праця Річицького була названа "початком наукових дослідів про Шевченка за методою марксистської аналізи" [10, 58]. Услід за А. Річицьким продовжують

боротьбу за Шевченка в річищі методи "марксистської аналізи" Володимир Коряк, який називає українського поета одним із перших "пророків пролетаріату і майбутньої великої соціяльної революції" [10, 58]. Пізніше ці дефініції уточнювалися, дійшовши зарахування Шевченка до революційних демократів, соратників, якщо не послідовників М. Чернишевського, М. Добролюбова. Така позиція викликала негативну реакцію в Західній Україні та в еміграції з боку таких учених, як С. Смаль-Стоцький, В. Сімович, Л. Білецький, О. Лотоцький та ін.

Один із чільних українських мовознавців та літературознавців, на той час професор Українського вільного університету у Празі, С. Смаль-Стоцький зреагував на оголошення поета співцем соціальної революції контртезою "Т. Шевченко – співець самостійної України" – таку назву має перший розділ його книжки "Т. Шевченко. Інтерпретації".

Положення С. Смаль-Стоцького базувалися передусім на текстах поета. "У Шевченка ніхто ніде не знайде ні одного слова яких-небудь федераційних чи союзних міркувань. Навпаки. Він усяку злуку України з Московщиною вважав за найбільшу недолю, за найбільше нещастя України, за джерело її фізичного, матеріального, культурного й морального занепаду…" [19, 14]. Ідея української державності лейтмотивом проходить й у статтях ученого про вірші "Чигрине, Чигрине…", "Тарасова ніч", "Заповіт", поеми "Сон" ("У всякого своя доля…"), "Великий Льох". Інтерпретації символів містерії "Великий Льох" автор здійснює з антимосковських позицій, вибудовуючи градацію провини перед Україною від несвідомості (три душі) через свідомо вчинений гріх (три ворони) перед своїми народами, а перед українським – злочин, особливо ж ворони української (помічники катів), до деградації народу, фізичного й духовного – національного каліцтва (три лірники): "Вони сліпі на все, що на Україні кругом діється, із викривленими поглядами на історичні й сучасні події, а при тім здеґенеровані на умі, що їх уже, як то кажуть, і могила не виправить. <…> Характеризує їх і те, що їм тільки хлібець та пожива на умі" [19, 58].

Схожу позицію обстоює й О. Лотоцький у статті "Державницький світогляд Т. Шевченка" (Повне видання творів Тараса Шевченка. – Варшава; Львів, 1937). Він стверджує, що в доробку письменника домінує ідея державної самостійності України, яка містить у собі "надпрограму" для всіх поколінь – для "мертвих, і живих, і ненарожденних", тобто цілісну історіософську концепцію.

Така інтерпретація була потрактована в Україні як націоналістична, у котрій зміст твору перекручено, бо поема "Великий льох" тлумачилася як антикріпосницький твір, і найбільше, що можна було дозволити собі вченим у політичному аспекті, це суб'єктивізм Шевченка в оцінках Б. Хмельницького й Петра І.

Однією з основних позицій у підході С. Смаль-Стоцького до теми національного визволення у творчості Т. Шевченка було положення про те, що його погляд на минуле не зазнав змін від початку його літературної діяльності до кінця життя. Учений не погоджується з думкою, висловленою у працях О. Огоновського, М. Драгоманова, О. Колесси, про те, що Шевченко після подорожі на батьківщину в 1844 – 1847 рр. утратив віру в козацькі ідеали, змінив своє ставлення до Гетьманщини ("Шевченкове "Посланіє") [19, 58]. С. Смаль-Стоцький посилається на твори пізнішого часу, зокрема заслання та останнього періоду життя поета, у яких епоха Гетьманщини змальована у привабливому світлі.

Позицію С. Смаль-Стоцького розвинув його учень Василь Сімович. У статті "Шевченко і Гетьманщина" він пов'язує поетизацію Шевченком Гетьманщини з

тим, що він "відчував і справді добачав у ній новочасну, але чисто демократичну державу" [18, 31], яка асоціювалася з "новим і праведним законом" Вашингтона, якого Шевченко намагався "діждатися". Хоча і С. Смаль-Стоцький, і В. Сімович стверджували незмінність позиції Шевченка в оцінці Гетьманщини й загалом козаччини, та все ж важко було заперечити еволюцію поглядів поета від романтичного захоплення козацькою славою до критичнішого сприйняття минулого, до моментів гострої, часом таки нещадної національної самокритики періоду "трьох літ".

Шевченкова оцінка історичних подій вела за собою потребу з'ясувати джерела відомостей поета про минуле України, рівень його освіти, а звідси – формування власної концепції історії. Саме таке коло питань з'ясовує Дмитро Дорошенко у статті "Історичні сюжети й мотиви в творчості Шевченка", уміщеній у третьому томі варшавського "Повного видання творів Тараса Шевченка". Дослідник на основі лектури поета, зафіксованої в його художньому доробку, біографічних джерелах та епістолярії, має вже всі підстави заперечити доволі поширену думку, що Шевченко був людиною малоосвіченою, геніальним самоуком. Саме опертя на такі джерела, як "Історія Русів", матеріали Київської археографічної комісії, козацькі літописи Самовидця, Граб'янки, Величка, тісні зв'язки з М. Костомаровим, П. Кулішем, О. Бодянським, М. Максимовичем та особисті спостереження реального життя дали йому змогу піднятися на рівень найвищих досягнень тогочасної історичної науки й виробити в поетичній формі власну концепцію історії України, у якій інтелектуальне начало доповнювалося поетичною інтуїцією, що породжувало власний індивідуальний універсальний образ України, названий пізніше Шевченковим міфом. У поета "складається концепція історії України, – пише Д. Дорошенко, – яку можна передати приблизно в таких словах: український народ, з природи схильний до мирної праці, але глибоко самолюбивий, мав за свій суспільний ідеал вільну працю на вільній землі. Цей свій ідеал здійснював він у козаччині, в козацькім устрої, вільнім і демократичнім, з вільно вибираним гетьманом на чолі ("У неділеньку святую – вибір Наливайка")" [5, 323].

Самостійність Шевченкової історичної концепції вчений бачить і в тому, що негативний погляд на Б. Хмельницького й І. Мазепу йшов урозріз із тими джерелами, якими він користувався, і з оцінками його прихильників істориків. Творча інтуїція поета виявилася точнішою та далекогляднішою, ніж аналітичний розум учених.

Із таким підходом солідаризується О. Лотоцький, стверджуючи у статті "Державницький світогляд Т. Шевченка", що ідеї не Костомарова та Куліша, а Шевченка лежать в основі Кирило-Мефодіївського братства і що державницька думка Шевченка приваблювала, але водночас і лякала членів Братства, бо замість ідеї слов'янської федерації він видав "постулат незалежности поневоленої України на рівних з іншими народами правах" [12, 358].

У цьому контексті доповненням до міркувань Д. Дорошенка й О. Лотоцького може слугувати стаття знаного поета Є. Маланюка, яка проблему Шевченкової візії України скеровує у психологічну площину порівняльної характеристики Т. Шевченка й М. Гоголя.

Зіставлення постатей цих двох великих українців проходить лейтмотивом через багато праць Є. Маланюка, а згодом отримує продовження у книжці Ю. Луцького "Між Гоголем і Шевченком" (англійською мовою – 1971, українською – 1998), статті Г. Грабовича "Гоголь і міф України" (Сучасність. – 1994. – №9-10).

Є. Маланюк зауважує, що коли для Гоголя Петербург був надією на реалізацію його творчих планів у рамках імперії як "отечества", то для Шевченка він – столиця імперії, що поневолила його батьківщину – Україну. Маланюк переконаний, що творчість Шевченка періоду "Трьох літ" і пізнішого не заперечує уславлення України раннього періоду, а навпаки, поглиблює його, і "лінія ця тягнеться від "Основ'яненка" <…> мало не до смерти" [14, 344].

Колоніальна система породжує різні типи людини залежно від ставлення до імперії. Микола Шлемкевич у книжці "Загублена українська людина" (Нью-Йорк, 1954), характеризуючи становлення української особистості після падіння Гетьманщини, виокремив чотири її типи: "старосвітського поміщика", "гоголівської людини", "сковородинської людини" та "шевченківської людини", поклавши в основу своєї класифікації морально-духовне, ментальне начало. Якщо гоголівський тип, не знаходячи для себе перспектив після ліквідації Гетьманщини на українському просторі, пересідав у своєму бажанні самореалізації "до нових, російських імперських возів", то шевченківська людина "народилася з пориву створити свій власний новий світ із власних джерел і власних сил. <…> Та нова людина чекала апостолів правди й науки не для поринання в забуття, але для перетворення світу й життя на основі нового, праведного закону, і при всьому розумінні Гоголя, навіть шані для "великого друга", вона відкладала радикально пристосування до чужої країни. Візія свого світу з вільним і справедливим укладом – опановує цю людину" [22, 21], і саме шевченківська людина, на переконання М. Шлемкевича, стала репрезентацією сучасного українства.

Зіставлення Гоголя і Шевченка в еміграційному літературознавстві виводило ці ключові постаті поза межі літератури в ширший суспільно-культурний простір. Ю. Луцький у "Примітках" до монографії "Між Гоголем і Шевченком" зазначає, що "обидвох їх досліджено не лише як письменників, а також як полюси українського культурного розвитку першої половини 19-го сторіччя" [13, 227], перший із яких уособлює традиційне малоросіянство, а другий – народження революційного українства. Водночас, на думку того ж таки Ю. Луцького, "роздвоєння" Гоголя сприяло його виходу на світовий простір, що було неможливе на українському ґрунті [13, 227]. Коментуючи цю думку, висловлену вченим у листі до Є. Сверстюка, Ю. Барабаш зауважує, що стосовно Гоголя такий погляд можна вважати виправданим, що ж до Шевченка, то "він вирвався з "рідної тісноти", уникнув трясовини малоросійства і спокуси дуалізму якраз завдяки органічній цілісності національного почуття і самосвідомості" [2, 181].

Закінчення в наступному номері

ЛІТЕРАТУРА

1. *Айзенштоκ І.* Шевченкознавство – сучасна проблема. – Харків, 1922.
2. *Барабаш Ю.* "Коли забуду тебе, Єрусалиме...": Гоголь і Шевченко: Порівняльно-типологічні студії. – Харків, 2001.
3. *Бородін В.* Видання літературних творів Т.Г. Шевченка // *Шевченківський* словник: У 2 т. – К., 1976. – Т. 1.
4. *Грабович Г.* До питання величі Шевченка: самозображення поета // *Світи* Тараса Шевченка. – Нью-Йорк, 1991. – Т.1.
5. *Дорошенко Д.* Історичні сюжети й мотиви в творчості Шевченка // *Повне* видання творів Тараса Шевченка: У 16 т. – Варшава; Львів, 1935. – Т. 3.
6. *Дубина І.* Буржуазно-націоналістичні фальсифікації творчості Т. Г. Шевченка // *Шевченківський* словник: У 2 т. – К., 1976. – Т. 1.
7. *Євшан М.* Критика. Літературознавство. Естетика. – К.: Основи, 1998.
8. *Жулинський М.* Тарас Шевченко: духовна реалізація пророцтва // *Шевченко Т.* Кобзар. З поясненнями і примітками Василя Сімовича. Факсимільне перевидання з другого справленого й поширеного видання / За ред. Ярослава Рудницького. – Рівне, 1998.
9. *Зайцев П.* Редагування тексту Шевченкових поезій (історико-методологічний нарис) // *Повне* видання творів Тараса Шевченка: У 16 т. – Варшава; Львів, 1934. – Т. 3.

10. *Коряк В.* Боротьба за Шевченка. – Харків, 1925.
11. *Лотоцький О.* Поезії Т. Шевченка під царською цензурою // *Повне* видання творів Тараса Шевченка: У 16 т. – Варшава; Львів, 1937. – Т. 4.
12. *Лотоцький О.* Державницький світогляд Тараса Шевченка // *Повне* видання творів Тараса Шевченка: У 16 т. – Варшава; Львів, 1937. – Т. 4.
13. *Луцький Ю.* Між Гоголем і Шевченком. – К., 1998.
14. *Маланюк Є.* Ранній Шевченко // *Повне* видання творів Тараса Шевченка. – Варшава; Львів, 1934. – Т. 2.
15. *Мандрика М.* Леонід Білецький. – Вінніпег, 1957.
16. *Річицький А.* Шевченко в світлі епохи. – К., 1925.
17. *Сімович В.* [Переднє слово] // *Шевченко Т.* Кобзар. З поясненнями і примітками д-ра Василя Сімовича. 2-е справлене і поширене видання / За ред. д-ра Я. Рудницького. – Вінніпег, 1960.
18. *Сімович В.* Літературознавство. Культура: Праці: У 2 т. – Чернівці, 2005. – Т. 2.
19. *Смаль-Стоцький С.* Шевченко. Інтерпретації. – Варшава, 1934.
20. *Шагинян М.* Собр. соч.: В 6 т. – М.: Худож. литература, 1957. – Т. 5.
21. *Шевельов Ю.* Слово на відкритті Шостої Шевченківської конференції // *Світи* Тараса Шевченка. Зб. статей до 185 річчя з дня народження поета. – Нью-Йорк; Львів, 2001. – Т. 2.
22. *Шлемкевич М.* Загублена українська людина. – К., 1992.

Отримано 2 лютого 2012 р. *м. Львів*

Олександр Боронь

УДК 821. 161. 2. – 3. 09

ПОЕТИКА ПОВІСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА “ПРОГУЛКА С УДОВОЛЬСТВИЕМ И НЕ БЕЗ МОРАЛИ” (ТЕКСТ, КОНТЕКСТ, ІНТЕРТЕКСТ)

У статті комплексно проаналізовано художні особливості повісті Т. Шевченка “Прогулка с удовольствием и не без морали”. Зокрема, розглянуто проблемно-тематичний зміст твору, композицію, сюжет, функціональне значення інтертекстуальних зв’язків, запропоновано визначення жанрового різновиду повісті тощо.
Ключові слова: композиція, фабула, сюжет, інтертекстуальність, претекст, ремінісценція, алюзія, жанр.

Oleksandr Boron. The poetics of “Walking with Pleasure and not without Morals” by Taras Shevchenko: Text, context, intertext

The article offers a comprehensive analysis of Taras Shevchenko’s story “Walking with Pleasure and not without Morals”, thus focusing on its main thematic issues, composition, plot, functions of intertextual references, genre etc.
Key words: composition, story, plot, intertextuality, ante-text, reminiscence, allusion, genre.

“Прогулка…” (1855 – 1858) – одна з трьох повістей (до них належать також “Княгиня” і “Варнак”), підготовку яких до публікації Шевченко практично завершив, нині вони друкуються за чистовиками, – решта, як відомо, залишилися в чернетках. Назва твору склалася не одразу. Первісний заголовок “Матрос” виник під впливом безпосереднього враження від матеріалу з офіційного органу військово-морського відомства журналу “Морской сборник” у рубриці “Официальные статьи и известия”: на запитання начальства про потреби поранених один із них висловив прохання викупити сестру із кріпацтва [16, 109]. У ранній редакції першої частини цю назву закреслено й замінено на “Старая погудка на новый лад” [27, 555], пізніше в листі від 8 грудня 1856 р. Шевченко просить М. Лазаревського [29, 115], у якого перебував рукопис, уточнити заголовок – “Матроз, или Старая погудка на новый лад”, що поєднує обидва попередні; згодом Шевченко замінює його в рукописній копії Нагаєва

на “Прогулка с пользою и не без морали” [28, 121], і нарешті в авторизованій рукописній копії (друга редакція першої частини) з’являється остаточна назва [27, 558]. Упадає в око виразна суголосність хронологічно другої та третьої Шевченкових назв із підзаголовком повісті В. Даля “Отец с сыном. Старая погудка на русский лад” [5, 1], що може вказувати на генезу творчих пошуків автора. Достовірних даних про ознайомлення Шевченка саме із цим номером журналу немає, однак є відомості, що на засланні до нього потрапляли окремі числа “Отечественных записок”. Водночас “старая погудка на новый лад” – досить поширене в усному мовленні тих часів російське прислів’я, що трапляється, зокрема, у повісті І. Тургенєва “Андрей Колосов” (1844). Отже, походження проміжного заголовку повісті Шевченка не конче має літературне джерело, хоч остаточно відкидати цю думку, зрозуміло, не слід.

Жанр подорожніх нотаток, що виступає композиційним формантом твору, відомий із часів античності. Поширений він і в українській літературній традиції “ходінь”, у паломницькому жанрі, найвідоміший зразок якого – “Мандри” (1723 – 1747) В. Григоровича-Барського – набув неабиякої популярності. Шевченко мав у своїй бібліотеці видання 1778 р., кн. 1 [18, 341]. Митець, безперечно, був знайомий із романом Г. Квітки-Основ’яненка “Жизнь и похождения Петра Степанова, сына Столбикова, помещика в трех наместничествах” (1841), посутню сюжетну роль у якому відіграють подорожі головного персонажа. Цей же засіб використано й у створеній майже одночасно поемі М. Гоголя “Мертвые души”, відомій письменникові. Загальноєвропейського визнання на той час набув гумористичний роман Л. Стерна “Сентиментальна подорож Францією та Італією” (1768, російський переклад 1793); головний герой твору Йорик типологічно подібний до схильного до самоіронії Шевченкового розповідача в повісті “Прогулка с удовольствием и не без морали”. (Вірогідних даних про обізнаність поета з доробком Стерна немає.)

Жанр подорожі – доволі поширений у російській літературі 1800 – 1810-х, тривалий час слугував замінником фабульної розповіді. Вихід друком “Писем русского путешественника” М. Карамзіна (1791 – 1792, окреме видання 1797), зразка масової російської літератури подорожей [19, 52], зумовив появу численних більш чи менш вдалих наслідувань, зокрема: “Путешествие по всему Крыму и Бессарабии” (1800) та “Досуги крымского судьи, или Второе путешествие в Тавриду” (1803) П. Сумарокова, “Путешествие в полуденную Россию. В письмах, изданных Владимиром Измайловым” (1800–1802), “Моя прогулка в А. или новый чувствительный путешественник К. Г.” (1802), “Путешествие в Казань, Вятку и Оренбург в 1800 году” М. Невзорова (1803), відверто епігонські щодо М. Карамзіна сентиментальні твори князя П. Шаликова “Путешествие в Малороссию” (1803), “Другое путешествие в Малороссию” (1804) – слабкі з художнього погляду подорожні нотатки, що стали предметом численних насмішок та пародій [19, 55], засвідчивши занепад жанру та його виродження після злету популярності. Значна частина цих текстів присвячена змалюванню екзотичної для росіян України, зображеної в ідилічних тонах (див. ширший перелік творів: [21, 17-57]). Шевченкова повість своєю ідейно-змістовою спрямованістю досить виразно протистоїть цій традиції російської літератури, імпліцитно полемізуючи із сентиментальними творами згаданих і не названих письменників уже самим характером зображення українських реалій, не позбавленого, щоправда, зрозумілого для засланого Шевченка замилування (див. докл.: [2]).

Основа експозиції твору – враження Шевченка від другої подорожі в Україну, що завершилася арештом у справі Кирило-Мефодіївського братства (кінець березня 1845 р. – початок квітня 1847 р.). Безпосереднім творчим імпульсом до

написання стало одне з повідомлень "Морского сборника". Поклавши в сюжетну основу першої частини повісті інформацію про реальну подію, письменник вивів образ покаліченого матроса Обеременка, який, за первинним Шевченковим задумом, мав бути центральною постаттю розповіді, об'єднавши різні тематичні лінії. У процесі реалізації задуму нагромаджений матеріал, очевидно, змусив прозаїка перенести акцент із історії головного героя на розповідь про шлюб його сестри, колишньої кріпачки, з паном Курнатовським та переродження останнього внаслідок впливу нових обставин, зокрема знайомства з родиною Прехтелів, про що непрямо свідчать зміна назви, а також окремі міркування Шевченка в його листах і Щоденнику. Повість у спадщині митця унікальна докладним відтворенням письменницької лабораторії – від зовнішнього поштовху, через частково зафіксовані підсвідомі процеси, визрівання задуму, пошук адекватних композиційних і жанрових форм утілення – до безпосередньої реалізації в художньому творі.

Шевченко, як це прикметно для більшості його повістей, здійснив спробу сконструювати привабливий художній світ, ґрунтований на засадах справедливості, партнерства, перевагах освіти, морального й інтелектуального самовдосконалення, сімейних цінностей, розумного господарювання, побутової невибагливості. Зрозуміло, ця програма, утілена в образах Олени, її брата, родини Прехтелів, Прохора та ін. другорядних персонажів, містила ознаки утопічного зображення, чого, як видається, письменник і не намагався уникнути. Власне, за кадром залишаються обставини духовного перевтілення Курнатовського в талановитого господарника, відданого чоловіка, філантропа, чиїм коштом у гімназії навчається Трохим, тощо, проте важливо, за логікою твору, що такі радикальні особистісні зміни цілком умотивовані впливом оточення й інших чинників – дружини, гарних сусідів, насиченого інтелектуальними заняттями дозвілля. Не останнім стимулом цього переродження, на думку Шевченка, було повернення до джерел питомої народної культури, адже зовсім не випадкові в повісті деталізовані листовні звістки Степана Осиповича про захоплення Олени та його дочки народними піснями, записи яких їм надсилає розповідач. (Про уснопоетичну стихію у творі див.: [24]). З погляду закономірностей реалістичного зображення постать Курнатовського непереконлива, на що не раз звертали увагу дослідники, однак його стрибкоподібна зміна, про котру читача тільки повідомлено, відповідає загальному напрямку розвитку дії, тим міркуванням і подекуди саркастично-іронічним зауваженням із приводу численних суспільних та й просто побутових явищ, яким присвячена більшість позафабульних відступів, – усі ці складники підпорядковані тому, щоб "общая идея рассказа" [29, 127], за висловом Шевченка, чіткіше окреслилась (див. докл.: [9, 127-139]). Розгляд повісті в координатах тільки реалізму, вочевидь, хибний, а тому стає джерелом некоректних оцінок. Просторовий світ твору, попри хронологічно розгорнуті подорожні картини, усе ж доволі замкнутий: переміщення розповідача, крім самої мандрівки, охоплюють лише маєток родича й кузини, чудернацький будинок Курнатовського з докладними описами інтер'єру та хутір Прехтелів, у якому локалізуються значущі для розуміння загального задуму події та мальовничі сценки.

Посутній семантичний шар повісті становлять її розгалужені інтертекстуальні зв'язки з низкою прототекстів, до яких належать передусім проза М. Гоголя, В. Скотта, твори О. Грибоєдова, О. Пушкіна, Д. Фонвізіна тощо. У цьому плані накопичені коментарі до тексту "Прогулки с удовольствием и не без морали" дають багатий матеріал для вивчення її інтертексту, на часі – адекватне витлумачення згаданих зв'язків. Безпосередні алюзії на гоголівських

персонажів та прозорі ремінісценції з його творчості дослідники віднайшли в усіх Шевченкових повістях, склавши ледь не вичерпний реєстр таких відсилань [8, 80-81; 10, 96-101; 11, 253-256; 25, 140-141]. Наявні вони й у "Прогулке…". Зокрема, М. Ласло-Куцюк слушно звертає увагу на те, що взаємини розповідача зі слугою нагадують такі ж стосунки Чичикова та Селіфана (додамо – і Петрушки) з "Мертвых душ" Гоголя [13, 258]. До цього можна долучити вірогідну генетичну спорідненість образів читання в Гоголя, оригінально розглянутих Ю. Манном [15, 144], із відповідними моментами в повісті Шевченка. Петрушка в "Мертвых душах" "имел даже благородное побуждение к просвещению, т.-е. чтению книг, содержанием которых не затруднялся: ему было совершенно всё равно, похождение ли влюбленного героя, просто букварь или молитвенник, – он всё читал с равным вниманием; если бы ему подвернули химию, он и от нее бы не отказался. Ему нравилось не то, о чем читал он, но больше самое чтение, или, лучше сказать, процесс самого чтения, что вот-де из букв вечно выходит какое-нибудь слово, которое иной раз черт знает что и значит. Это чтение совершалось более в лежачем положении в передней, на кровати и на тюфяке…" [4, 20]. Трохим теж "большею частию лежал на ларе в передней" [27, 231], але був неписьменний; згодом розповідач навчив його читати. Цікавий перегук між обома персонажами у виборі читання: отримавши від господаря гроші для купівлі книжок на свій розсуд, Трохим придбав із-поміж інших такі: "Одна из них была какая-то физика времен Екатерины II с чертежами; а другая, на синей толстой бумаге, – переписка той же Екатерины II с Вольтером" [27, 231], – як видається, іронічне припущення Гоголя про хімію, що від неї, мовляв, Петрушка й не відмовився би, трансформувалося в Шевченка в підручник фізики, опанувати котрий намірився Трохим. Можливо, таку схожість варто розглядати як одну із численних мимовільних ремінісценцій.

Для інтертекстуальних зв'язків Шевченкової повісті з гоголівським претекстом характерне не тільки творче запозичення, а й своєрідне кількаразове його віддзеркалення. Скажімо, Степан Осипович і Софія Самійлівна Прехтелі (у зворотній хронології написання повістей) виразно споріднені з Антоном Адамовичем та Мар'яною Якимівною ("Музыкант"), сотником Сокирою та його дружиною Прасковією Тарасівною ("Близнецы"), а літературним джерелом усі вони мають славнозвісних Афанасія Івановича й Пульхерію Іванівну ("Старосвітські поміщики"), попри істотні відмінності у принципах характеротворення обох прозаїків. Не слід забувати і прототипів цих персонажів повістей Шевченка – родину Дрекслерів [6, 108], як це загалом більшою мірою властиво художній манері Шевченка-прозаїка, на відміну від іпостасі поета, – використання характерних рис та прикмет реальних людей, фрагментів колись почутих історій, пригаданих безпосередніх вражень тощо.

Поліфункціональність гоголівського претексту в повісті Шевченка зумовлена його присутністю на різних рівнях і не обмежується підходом до змалювання персонажів. Асоціативне пригадування з Гоголя спостерігається в кількох місцях наратії. Зокрема, містечку Таращі Шевченко дає досить несподівану нищівну характеристику, посилюючи її за рахунок "пониження" порівняно з доброзичливо-іронічно зображеним Миргородом у "Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем" Гоголя: "Тараща – город! Не понимаю, зачем дали такое громкое название этой грязной жидовской слободе. Наверное можно сказать, что покойный Гоголь и мельком не видал сего нарочито грязного города, иначе его родной Миргород показался бы ему если не настоящим городом, то по крайней мере прекрасным селом. В Миргороде, хотя и не пышной растреллевской или тоновской византийской архитектуры, а все-таки есть беленькая каменная церковь. Хоть небольшое белое пятно

на темной зелени, а оно делает свой приятный эффект в однообразном пейзаже. В Тараще и этого нет. Стоит на пригорке себе над тухлым болотом старая, темная деревянная церковь, так называемая козацкая, т. е. постройки времен козачества. Три осьмиугольных конических купола с пошатнувшимися черными железными крестами, и ничего больше. И все это так неуклюже, так грубо, печально, как печальна история ее неугомонных строителей" [27, 221]. Шевченко, актуалізувавши літературний досвід читача, якому, на його переконання, без сумніву, відома творчість Гоголя, водночас апелює також до безпосередніх вражень, стисло описуючи архітектуру Миргорода, його мальовничість. Зрозуміло, ідеться не про конкретний текст – важливе самé пригадування "миргородських" реалій, яскраво перетворених уявою Гоголя. Вочевидь, крім того, письменник неусвідомлено прагнув спертися на авторитет літературного попередника.

Можна помітити перегуки, так би мовити, і жанрового мислення в Шевченка й Гоголя. Випадково прочитану в "Морском сборнике" згадку про безкорисливий учинок покаліченого матроса наратор має намір "облачить в форму героической поэмы или… Но нет, никакая другая форма поэзии, кроме поэмы, нейдет этому сюжету. Поэма или ничего". А далі продовжує: "Во дни минувшие, во дни невинности моей, как говорит поэт, и я втихомолку кропал стишонки, да и кто из нас их не кропал?" [27, 216]. Це парадигматичний збіг у виборі жанру – авторське означення "Мертвих душ" як "поеми" й досі викликає нескінченні суперечки серед дослідників. Про те, що у свідомості Шевченка спливали генологічні пошуки саме Гоголя, свідчить і щойно процитована фраза. К. Сєкарєва [27, 564-565] слушно припускає її суголосність із ліричним відступом у шостому розділі "Мертвых душ": "Прежде, давно, в лета моей юности, в лета невозвратно мелькнувшего моего детства, мне было весело подъезжать в первый раз к незнакомому месту…" [4, 110] (до речі, у коментарі текст Гоголя цитується неточно: "невозвратимо" замість "невозвратно").

Низку збігів спостерігаємо в обох письменників і на рівні арсеналу художніх засобів, до яких належить поширена в російській літературі 1820 – 1840-х рр. манера безпосередньої розмови із читачем, т. зв. оголення наративних прийомів: обіцянки автора розповісти про те чи те, численні вибачення, тобто персоніфікація читача. Приміром, у Гоголя: "Для читателя будет не лишним познакомиться с сими двумя крепостными людьми нашего героя. Хотя, конечно, они лица не так заметные, и то, что называют, второстепенные или даже третьестепенные, хотя главные ходы и пружины поэмы не на них утверждены и разве кое-где касаются и легко зацепляют их, – но автор любит чрезвычайно быть обстоятельным во всем, и с этой стороны, несмотря на то, что сам человек русский, хочет быть аккуратен, как немец" [4, 19]. У повісті "Прогулка…" Шевченко спершу дає читачеві обіцянку: "Оригинал порядочный этот Трохим. Я опишу его когда-нибудь в другом, более приличном месте, а теперь буду продолжать собственное похождение" [27, 217], – і лише згодом її виконує: "Хотя он, т. е. Трохим, и не первопланная фигура на изображаемой мною картине, но по своей оригинальности требующая некоторой отделки, а тем более, что я дал слово читателю очертить его с некоторыми подробностями. А у меня слово закон…" [27, 230]. Таким чином, запозичення художніх засобів у Гоголя більш ніж вірогідне; попри значну поширеність названих та інших прийомів у літературі того часу, назагал гоголівський інтертекст посідає в аналізованому творі, як і в більшості повістей Шевченка, сильну позицію.

До не таких очевидних, але промовистих покликань належить згадка імені Кернера у спогаді розповідача про свій невдалий подарунок кузині. Цей епізод повісті ґрунтується на реальній події, обставини якої зафіксовані в листах

Шевченка: він мав намір подарувати А. Усковій збірку поезій німецького романтика, учасника антинаполеонівської кампанії 1813 р. К.-Т. Кернера, про котрого вона, як випливає з тексту повісті, захоплено відгукувалася. Однак зробити це в умовах заслання було зовсім не просто, про що свідчать листи поета до Бр. Залеського від 6 червня 1854 р. та О. Плещеєва (наприкінці 1853 – на початку 1854 р., не зберігся); адже його адресати, хоч і перебували у трохи ліпших умовах, служили в тому ж самому Окремому Оренбурзькому корпусі (Оренбурзі та інших містах). Зрештою, лише за рік Шевченко разом з іншими речами таки отримав видання Кернера, надіслане Я. Станевичем на прохання Бр. Залеського (див. листи до З. Сераковського від 6 квітня 1855 р. та до Бр. Залеського від 10 квітня 1855 р.). К. Сєкарєва зазначає: "У 1832 р. в російському перекладі була видана трагедія Кернера "Цріні". Пізніше вона перевидавалася ще кілька разів" [27, 566], – небезпідставно вважаючи, що друзі надіслали Шевченкові одне із цих видань. (Однак коментатор помилково зауважує, ніби Кернера йому передав Бр. Залеський, це не узгоджується із приміткаами до листів; див.: [29, 378]). 1832 р. віршована трагедія Кернера в перекладі М. Михайловського під назвою "Цриний" опублікована в Тифлісі (Тбілісі), інше видання того ж року побачило світ у Москві ("Црини"), переклад В. Мордвинова – у Петербурзі (1847). Останнє, як видається, могло бути хронологічно найбільш приступним, крім того, В. Бєлінський у відомій рецензії на це видання критично оцінив трагедію Кернера, власне, як і переклад [1, 381-385]. Російською видрукувана також іще одна трагедія з-поміж численних драматичних творів Кернера – "Розамунда" (М., 1833). Щоправда, фразу Шевченка про відсутність у Плещеєва "германских книг" [29, 80] можна витлумачити в сенсі – книжок німецькомовних, однак переважній більшості читачів, зрозуміло, відомі були якраз хіба що російські переклади.

В аналізованому творі ці факти своєрідно переломлюються в гірко-іронічному ракурсі, зумовленому розчаруванням Шевченка в Агаті Усковій – прототипові кузини з повісті [29, 91]. Саме видання описане так: "…при берлинском издании сочинений Кернера, которое она где-то видела, приложен портрет поэта в военном мундире, а мой экземпляр был другого издания и без портрета" [27, 223]. Очевидно, ідеться про популярну й відому в Росії збірку патріотичних віршів і пісень "Ліра і меч" ("Leier und Schwert", 1814), що витримала згодом десятки перевидань (див. докл.: [12, 152-154; 17, 410-415; 23, 258-273]). Партизанська лірика, помножена на зовнішні прикмети книжки, у підтексті Шевченкової повісті ситуативно контрастує із трагедією, що вірогідно містилася в подарованому виданні, головне ж, на прикрість Агаті, – у ньому не було портрета Кернера, зображуваного зазвичай у мундирі [7, 203]. У трагедії "Цріні" йдеться про запеклу оборону 1566 р. угорського міста від турецького війська, під час якої головні герої гинуть. Як бачимо, життєві реалії Шевченко майстерно використовує для напівгумористичного викриття дріб'язкового захоплення позірною привабливістю військових, духовної порожнечі, що маскується просторікуванням про високу поезію.

Ті чи ті імена митців та назви творів, що згадані в тексті повісті з орієнтацією автора на ерудованого читача, асоціативно розгортаються в ширші картини, поєднані з розповіддю інтертекстуальними зв'язками. Такі згадки про цілий твір або літературних персонажів (у термінології інтертекстуального аналізу – "точкові цитати" чи "згорнутий текст" [26, 67]) властиві повістярській манері Шевченка загалом; він часто вдається до цього засобу, установлюючи міжтекстові зв'язки зі своїми попередниками. Приміром, розповідач тричі згадує пана Твардовського [27, 212], доручивши факторові (торгівцю) нездійсненне, на його думку, завдання "истинно во вкусе Твардовского" [27, 212], після успішного

виконання котрого “назвал жидка настоящим слугою пана Твардовского” [27, 213], тобто чортом. Пан Твардовський, як відомо, персонаж польських народних легенд, а також літературних творів, зокрема балади А. Міцкевича “Пані Твардовська” (1825), переробленої П. Гулаком-Артемовським, – його “Твардовський” (1827), написаний у бурлескно-травестійній манері, зажив неабиякої популярності: опублікований спершу у “Вестнике Европы” (1827, № 6), одразу ж передрукований у тижневику “Славянин” (1827, № 27), журналі “Dziennik Warszawski”, у збірнику М. Максимовича “Малороссийские песни” (1827), побачив світ окремим виданням. Попри низку інших творів із цим персонажем, як-от: опера О. Верстовського “Пан Твардовский” (1828) із лібрето М. Загоскіна, оповідання останнього “Пан Твардовский” (“Библиотека для чтения”, 1834) тощо, – для ідеального читача, згідно із Шевченковими інтенціями, актуалізується передовсім позначена національною українською специфікою балада Гулака-Артемовського, засвідчуючи тяглість літературної традиції. Урахувавши гумористичну забарвленість претексту Гулака, можна вповні зрозуміти прихований комізм діалогу наратора з фактором, згорнуте гіперболізоване номінування його слугою диявола. В іншому випадку розповідач уподібнює себе літературному персонажеві О. Грибоєдова з комедії “Лихо з розуму”: “Я подобно Чацкому. Как выразился бессмертный поэт (тобто Пушкін. – *О. Б.*), он попал с корабля на бал, а я с телеги да прямо за стол и еще чуть-чуть не в непромокаемом плаще и в калошах” [27, 229]. Шевченко з гумористичною метою використовує відсилання до іншого відсилання із прецедентного для російської літератури тексту “Евгения Онегина” О. Пушкіна, не називаючи ані твору, ані його автора, адже обізнаність із ним свідчить про достатній рівень культури читача для сприймання тексту “Прогулки…”. Нині це вже стереотипна цитата, джерело якої неочевидне для сучасного реципієнта. Такі ж функції, що й перераховані звернення до літературних творів, виконує згадка персонажа комедії Д. Фонвізіна “Недоросль”: щоб увиразнити вбозтво духовних обріїв кузини, прозаїк порівнює значення картярської гри для неї з інтересами Скотініна: “Это для нее выше всякой картинной галереи. Все равно, что для Скотинина свинарник, если не сладостнее” [27, 271]. В іншому випадку вві сні нараторові являється “шотландский королевский нищий, так живо описанный Вальтер Скоттом в его “Антикварии” [27, 241], котрий обертається справжнім українським лірником. Отже, Шевченко не завжди покладається на здогадливість читача щодо творів літератури світової, тому називає не тільки автора, а й конкретний твір, що міг бути відомий сучасникові з огляду як на популярність В. Скотта в Росії, так і на наявність російського перекладу роману. Система покликань на низку значущих для письменника передтекстів свідчить не так про позірну ерудованість автора (подиву гідну, якщо врахувати важкі умови його заслання), як про розгалуженість і багаторівневість інтертекстуального поля повісті, у котрому найбільшого значення набувають нечисленні твори національного письменства, меншою мірою – художньо довершені тексти літератури російської (у розрахованій для підцензурної публікації повісті, зрозуміло, – у так званому контексті “вітчизняної”) та шедеври світової літератури.

Образотворчі алюзії – своєрідний вияв інтермедіальності (“відсилання через знакову систему одного виду мистецтва до іншого” [20, 64]) – подані через сприйняття тих чи тих зображуваних явищ у зіставленні з класичними зразками малярства та скульптури, що в сукупності утворюють додатковий вимір повісті, зіпертий на смислове багатство названих шедеврів, без сумніву відомих, за задумом автора, реципієнтові. Ф. Ващук із цього приводу слушно зауважує, що “співвідноситься не лише зовнішній вигляд портретованих осіб,

а й спорідненість творчих принципів художників, їх улюблені типи, виконавська манера та стиль" [3, 278]. Так, милуючись "настоящей Рембрандтовой картиной" [27, 238] – постаттю заснулого Трохима в непевному світлі свічки, розповідач засвідчує обізнаність із засадничими стильовими особливостями творчості Рембрандта, тоді як читач отримує миттєве візуальне уявлення про описану сценку, чим компенсуються можливі недоліки словесного зображення. Зовнішню й душевну красу Олени автор передає через заперечне порівняння з Рафаелем та "Псіхеєю" А. Канови [27, 259-260] (ідеться про його скульптурну групу "Амур і Псіхея", пізніша версія виставлена в Ермітажі). В іншому місці Шевченко гумористично порівнює приїзд скромного Трохима в дормезі, запряженому чотирма сірими волами, з видовищем, вартим пензля Ф. Вувермана [6, 297] (нідерландського художника XVII ст., відомого передовсім картинами із зображеннями кавалеристів та коней), – чим досягає комічного ефекту. Такі ж аналогії проведено і з творами Д.-А. Каналетті, П.-П. Рубенса, Я. Рейсдала, Г. Доу, Г. Рені та ін.

Повість містить не тільки органічно введені у тканину розповіді численні інтертексти, а й елементи метатекстуальності (за Ж. Женеттом), представлені полемічним несприйняттям, зокрема, творчості Т. Падури – її Шевченко оцінює вкрай критично, уважаючи за необхідне поділитися своїми спостереженнями із читачем [27, 210-211]. Коментар до його віршових спроб моделюється як колоритна сценка, дійовими особами котрої виступають єврей – власник трактиру, фактор і розповідач. Доволі відомі вірші Падури постають у новому освітленні завдяки цікавим маргіналіям на берегах книжки: письменник остаточно нівелює їхню художню цінність, викриваючи некомпетентність історика А. Скальковського. Як відомо, раніше Шевченко гостро емоційно заперечував йому, не називаючи прізвища, у вірші "Холодний Яр" (1845). У такий спосіб він прищеплював читачеві правдиве бачення української історії і в поезії, й у прозі, коригуючи свої думки з урахуванням передбачуваної підцензурності майбутньої публікації. Подекуди повість Шевченка інкорпорує елементи інших текстів без відповідних маркерів, імпліцитно, – ідеться про ймовірні полемічні ремінісценції, зокрема із творчості Жорж Санд.

Образ "автора", як і в більшості повістей письменника, опосередкований через розповідача, зберігає деякі властиві біографічному Шевченкові риси: фах художника, старший вік, залюбленість в історію України, "хохлацька" впертість тощо. Наратор у повісті "Прогулка с удовольствием и не без морали" "свій у колі персонажів, не лише спостерігає, а й діє, переживає, розмірковує, виступаючи не лише як розповідач, а й як автогенний герой" [22, 218], повсякчас висловлює своє ставлення; інші ж персонажі фігурують переважно на правах цитації – як учасники діалогів, у переказі їхньої мови. Скажімо, епізодичним оповідачем виступає родич, коли повідомляє неймовірну, з погляду сусідів, передісторію одруження Олени з Курнатовським, її вже колишнім власником [27, 262-264]. Наратив твору, таким чином, становить монолог розповідача, крізь суб'єктивне сприйняття й оцінку якого подано зображувані події.

Фабула посідає другорядне місце в організації художньої цілості, її функція підрядна в ідейно-тематичному змісті повісті. Власне, хронологічний виклад подій вичерпується й логічно завершується в першій частині, тоді як у другій – фабульний розвиток практично відсутній, розвиток дії помітно сповільнюється й більшої питомої ваги набувають сюжетні зв'язки, чому сприяє й зовнішня архітектоніка твору. "Прогулка с удовольствием и не без морали" – найбільша за обсягом і єдина Шевченкова повість, котра має поділ на частини й розділи, що певною мірою сприяє збалансованості композиції та сприйняттю твору читачем. Загалом композиція повісті доволі ускладнена з огляду на велику

кількість різнорівневих елементів, поєднаних ієрархічними зв'язками: надміру розгорнута експозиція, інкорпорування у структуру тексту подорожніх нотаток, мемуарів, пейзажів тощо, гіпертрофоване переважання позафабульних відступів-дигресій (теж неоднорідних за тематикою та внутрішньою будовою) над фабулою (див. докл.: [22, 241-244]), численність персонажів, потужна лірична експресія викладу тощо. У багатьох моментах композиція повісті недосконала, і це дає підстави окремим дослідникам навіть уважати її аморфною [9, 178 та 321-323]. Єдність твору забезпечено зверненням автора до форми подорожніх нотаток – вони обрамлюють основну нарацію: опис мандрівки обіймає початкові розділи першої частини (I–V) та передзавершальний розділ частини другої (XII), закінчується повість знову ж таки мотивом дороги. Загальна невпорядкованість композиції, крім іншого, може пояснюватися також впливом поширеного в російській літературі 1820 – 1830-х "стерніанства" з його химерною плутаністю викладу: приміром, розповідь Йорика в романі "Сентиментальна подорож…" Стерна насичена напівжартівливими внутрішніми монологами, він сам себе перебиває, вибачається перед читачем, за власним іронічним зізнанням, рідко потрапляє туди, куди прямує. Загалом Стерн навмисно акцентує літературність твору, демонструє механізм його побудови; під його впливом, зокрема, засоби оголення розповідних прийомів набули значного поширення серед російських прозаїків – у творах Гоголя та другорядних письменників. Типологічно споріднена із Шевченковою й настанова Йорика спостерігати довколишній світ та людей із відкритим серцем: життєві спостереження прозаїка в "Прогулке…" пронизані м'яким задушевним ліризмом, глибоким уболіванням за долю простої людини, безправного кріпака, особливо жінки, беззахисної перед домаганнями рабовласника.

За родово-жанровою приналежністю та проблемно-тематичним змістом "Прогулка с удовольствием и не без морали" – соціально-етологічна повість. Потужний струмінь подекуди прямолінійного моралізаторства, ідея можливості повного переродження негідника наближають повість до стильового напряму просвітницького реалізму в поєднанні з очевидними елементами романтичної поетики.

Те, що твір Шевченка був поцінований іще за життя кваліфікованим критиком, щоправда, у приватному листі й досить стримано, – рідкісний випадок у рецепції його повістярської спадщини. С. Аксаков спершу схвально відгукнувся про першу частину "Прогулки с удовольствием и не без морали". Зокрема, 13 січня 1858 р. Шевченко занотував у Щоденнику: "Возвратясь домой, нашел я у себя на столе письмо Сергея Тимофеевича Аксакова. Самое любезное, самое сердечное письмо. В заключение любезностей он пишет, что "Матрос" мой наконец пошел в ход, он передал его Каткову, редактору "Русского вестника". В ожидании будущих благ принимаюсь переписывать вторую часть "Матроса" (лист не зберігся). За кілька днів зміст цього листа Шевченко повідомив М. Щепкіну: "Позавчора я получив не письмо, а просто панегірик от Сергея Тимофеевича. Якби я хоч трошки дурніший був, то я б учадів од його панегірика, а то, слава Богу, видержав" [29, 155]. Природно, обіцянка колеги по перу окрилила Шевченка. Однак 14 квітня 1858 р. Аксаков уже обережніше писав Шевченкові: "Первая часть Вашей повести давно отдана мною Максимовичу, который должен уведомить Вас, будет ли она помещена в "Рус[ской] беседе" или нет. Вторую часть я читаю понемногу. Большею частию сам; когда дочитаю, – скажу Вам откровенно свое мнение. Я считаю, что такому таланту, как Вы, надобно говорить чистую правду" [14, 117]. Очевидно, негативна думка про повість на той момент уже склалася в російського письменника. Трохи згодом, 19 червня 1858 р., він повідомив

Шевченкові свій остаточний присуд: “Только болезнь моя была причиной, что я до сих пор не написал Вам о Вашей повести, которая уже давно возвращена мне редакциею “Русс[кой] беседы”. Конечно, всего было бы ближе самому Максимовичу написать к Вам, но он заторопился на свою Михайлову гору и поручил мне уведомить Вас, что повесть Ваша в настоящем ея виде не может быть напечатана в “Русской беседе”. Я обещал Вам откровенно сказать свое мнение об этом Вашем произведении. Исполняю мое обещание: я не советую Вам печатать эту повесть. Она несравненно ниже Вашего огромного стихотворного таланта, особенно вторая половина. Вы лирик, элегист, Ваш юмор невесел, а шутки не всегда забавны, а это часто бывает невыгодно. Правда, где только Вы касаетесь природы, где только доходит дело до живописи, – там все у Вас прекрасно, но это не выкупает недостатков целого рассказа. Я без всякого опасения говорю Вам голую правду. Я думаю, что такому таланту, как Вы, можно смело сказать ее, не опасаясь оскорбить самолюбия человеческого. Богатому человеку не стыдно надеть сапог с дырой. Имея пред собой блистательное поприще, на котором Вы полный хозяин, Вы не можете оскорбиться, если Вам скажут, что Вы не умеете искусно пройти по какой-нибудь лесной тропинке” [14, 119]. Ці слова стали причиною того, що Шевченко назавжди облишив прозову творчість і вже ніколи не робив спроб опублікувати написані повісті. Попри часткову слушність слів Аксакова, загалом його думка хибна: він, як згодом і більшість критиків, зіставляє геніальну, поза будь-яким сумнівом, поезію Шевченка з його помітно слабшою на тлі тодішньої журнальної белетристики прозою [9, 42]. Друге зауваження – указівка на питому особливість Шевченкового індивідуального стилю, що навряд чи можна вважати недоліком, та суб’єктивна оцінка гумору як “невеселого”. Оце й усе. Аксаков не вдався до аргументації, по-дружньому висловивши загальне враження від повісті. В. Смілянська переконливо спростувала аксаковську оцінку гумору у творі [22, 254-263]. Звісно, Шевченко не був письменником-гумористом, бо це не відповідало природі його таланту, однак не можна не зауважити всю різноманітність засобів гумору та іронії, типологізованих дослідницею. Приміром, прийом одивнення – шампанське як “скажена вода” у сприйнятті простодушного Прохора [27, 296]; сповнена внутрішнього комізму колоритна сценка спроби примирення розповідача з ображеним Трохимом, у якій цілком виявляється український характер останнього [27, 306], тощо. Здається, російський митець не зумів уповні збагнути специфіку Шевченкового гумору, його подекуди прихованої іронії, зримість епізодів теплих міжлюдських взаємин.

“Прогулка с удовольствием и не без морали” на час написання перебувала на вістрі ідей своєї доби: антикріпосницький протест, багато в чому утопічні ідеї про перевиховання “собачників”, перевага родинних цінностей, душевної краси над меркантильністю, багатством. Порівнювати її слід не стільки з Гоголем, прозою Ю. Лермонтова чи О. Пушкіна, як із доробком російських письменників 1840-х рр. т. зв. другого плану, у контексті творчості котрих виявляється особливість авторського бачення Шевченка, своєрідна художність його прозових спроб.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Белинский В.* [Рецензия на перевод трагедии Кернера “Црини”] // *Белинский В.* Полн. собр. соч.: [В 13 т.]. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – Т. 10: Статьи и рецензии. 1848–1848. – С. 381-385.

2. *Боронь О.* Мотив мандрівки в повісті Тараса Шевченка “Прогулка с удовольствием и не без морали” // *Шевченків* світ: Науковий щорічник. – Черкаси, 2011. – Вип. 4. – С. 90–95.

3. *Ващук Ф.* Образотворча роль портрета у повістях Шевченка // *Ващук Ф.* Шевченкознавчі праці: Збірник статей / Упоряд. О. Боронь. – К.: Агентство “Україна”, 2011. – С. 276-288.

4. *Гоголь Н.* Полное собрание сочинений: [В 14 т.]. – [М.; Ленинград]. – Т. 6: Мертвые души. Том первый. – 1951. – 923 с.

5. *Даль В.* Отец с сыном. Старая погудка на русский лад: Повесть (посвящается С. П. Шевыреву) // *Отечественные* записки. – 1848. – Т. 56. – № 1. – Отд. I. – С. 1-46.
6. *Жур П.* Дума про Огонь: З хроніки життя і творчості Тараса Шевченка. – К., 1985. – 434 с.
7. *История* немецкой литературы: В 5 т. – М.: Наука, 1966. – Т. 3: 1790–1848. – 586 с.
8. *Каталкіна В.* Спадщина Гоголя в контексті національного менталітету: (Гоголівські ремінісценції в російських повістях Шевченка) // *Українська* духовна культура в системі національної освіти: Тез. доп. та повідомл. наук. конф. – Харків, 1995. – С. 80-81.
9. *Кодацька Л.* Художня проза Т. Г. Шевченка. – К.: Наук. думка, 1972. – 327 с.
10. *Крутікова Н.* Традиції Гоголя в повістях Шевченка // *Зб.* праць 1-ї і 2-ї наук. шевченк. конф. – К.: Вид-во АН УРСР, 1954. – С. 90-111.
11. *Крутікова Н.* Гоголь та українська література (30–80 рр. XIX сторіччя). – К.: Держлітвидав України, 1957. – 552 с.
12. *Кулешов В.* Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке (первая половина). – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1965. – 461 с.
13. *Ласло-Куцюк М.* Творчість Шевченка на тлі його доби. – Бухарест: Мустанг, 2002. – 348 с.
14. *Листи* до Тараса Шевченка. – К.: Наук. думка, 1993. – 383 с.
15. *Манн Ю.* Поэтика Гоголя. – 2-е изд., доп. – М.: Худож. л-ра, 1988. – 413 с.
16. *Морской* сборник. – 1855. – №1.
17. *Немецкие* поэты в биографиях и образцах / Под. ред. Н. В. Гербеля. – СПб., 1877. – С. 410-415.
18. *Опись* книгам, принадлежавшим Т. Г. Шевченко // *Анісов В., Середа Є.* Літопис життя і творчості Т. Г. Шевченка. – 2-ге вид., доп. – К.: Дніпро, 1976. – 392 с.
19. *Петрунина Н.* Проза 1800–1810-х гг. // *История* русской литературы: В 4 т. – Ленинград: Наука, 1981. – Т. 2: От сентиментализма к романтизму и реализму. – С. 51-79.
20. *Просалова В., Бердник О.* Інтертекстуальність художнього тексту: текстотвірний і рецептивний аспекти. – Донецьк: Норд-Прес, 2010. – 152 с.
21. *Сиповський В.* Україна в російському письменстві. – К., 1928. – Ч. I: 1801–1850 рр. – 460 с.
22. *Смілянська В.* Шевченкознавчі розмисли: Зб. наук. праць. – К.: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2005. – 491 с.
23. [*Тидге Х.А.*] Биографическия известия о Кернере / [Пер.] Сокольский // *Вестник* Европы. – 1818. – Ч. 97. – № 4. – С. 258-273.
24. *Хоменко Б.* Фольклорна атмосфера в повісті Т. Г. Шевченка "Прогулка с удовольствием и не без морали" // *Хоменко Б.* У храмі рідного слова: Літ.-крит. ст., нариси та рецепції. – Вінниця: Державна картографічна фабрика, 2008. – С. 27-31.
25. *Черторизька Т.* Гоголівські художні образи і стилістичні прийоми у творчості Т. Г. Шевченка // *Література* та культура Полісся: Зб. наук. праць. – Ніжин, 1999. – Вип. 12: Творча спадщина М. Гоголя: (До 190-ліття від дня народж.). – С. 139-145.
26. *Шаповал М.* Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми. – К.: Автограф, 2009. – 352 с.
27. *Шевченко Т.* Повне зібр. тв.: У 12 т. – К.: Наук. думка, 2003. – Т. 4: Повісті. – 599 с.
28. *Шевченко Т.* Повне зібр. тв.: У 12 т. – К.: Наук. думка, 2003. – Т. 5: Щоденник. Автобіографія. Статті. Археологічні нотатки. "Букварь южнорусский". Записи народної творчості. – 495 с.
29. *Шевченко Т.* Повне зібр. тв.: У 12 т. – К.: Наук. думка, 2003. – Т. 6: Листи. Дарчі та власницькі написи. Документи, складені Т. Шевченком або за його участю. – 629 с.

Отримано 7 вересня 2011 р. *м. Київ*

Ірина Мороз

УДК 821.161.2.09Б.І.Антонич

ЕКСПЕРИМЕНТАТОРСТВО БОГДАНА-ІГОРЯ АНТОНИЧА В ЖАНРІ СОНЕТА

Сонетарій Богдана-Ігоря Антонича – унікальне явище в українській поезії за охопленням експериментальних засобів. Дослідження присвячене нерозкритій науковцями темі архітектоніки віршів Антонича, його зростанню в техніці віршування на початковому етапі творчості та визначенню основних засобів експериментаторства поета в жанрі сонета. Викладено висновки версифікативного аналізу сонетного циклу Б.-І. Антонича з огляду на тенденційність експериментування поета в межах жанру сонета, означено причини та мотиви свідомої гри з віршовою формою.

Ключові слова: сонет, сонетарій, канон, експериментаторство.

Iryna Moroz. Bohdan-Ihor Antonych's experiments with sonnet genre

Bohdan-Ihor Antonych's sonnets are unique in the history of Ukrainian poetry, as concerning their grade of experimentation. The paper focuses on yet unexplored architectonics of Antonych's poems, versatile versification techniques used by the poet at his early period and the basic means of experimentation aimed at reforming the sonnet genre. The author analyzes the versification devices employed in Antonych's sonnet cycle with experimental aims and also singles out the causes and motives of his deliberate playing with genre conventions.

Key words: sonnet, group of sonnets, canon, experiment.

Богдан-Ігор Антонич – поет, неперевершений талант якого досліджують донині, його творчістю захоплюються, вивчають і на теренах України, і за її межами, зокрема в Польщі. Із кола українських дослідників найбільшу шану треба віддати Миколі Ільницькому, котрий зробив перше ґрунтовне дослідження життєвого і творчого шляху Антонича ("Б.-І.Антонич. Нарис життя і творчості"), означив основні джерела творчості, образний, міфологічний світ його поезії, новаторство ритміки, пов'язане здебільшого із синкретичністю двох мов – української та польської в поета як представника лемківської периферійної етнічної групи; унікальність світогляду, широту його поетичних і стильових зацікавлень. М. Ільницького справедливо називають одним із перших відкривачів генія Б.-І. Антонича.

Польська дослідниця Лідія Стефановська, яка вивчала онтологічний аспект творчості Б.-І. Антонича, філософську концепцію, міфологізм, уплив польського літературного контексту, також відводить визначальну роль у модернізації його поетичного світу зв'язкам із західноєвропейською культурою через польське посередництво ("Антонич. Антиномії"). Юрій Андрухович працював над естетичними концепціями модернізму і впливом їх на особистість і творчість поета ("Богдан-Ігор Антонич і літературно-естетичні концепції модернізму"). Олександр Кирильчук визначив моделі читацького сприйняття текстів Антонича ("Рецептивні моделі творчості Богдана-Ігоря Антонича", "Книга Лева" Богдана-Ігоря Антонича в історико-рецептивному аспекті"). До кола дослідників слід додати Богдана Рубчака ("Богдан-Ігор Антонич: біографія"), Марину Новикову

(“Міфосвіт Антонича: біос та етос”), Олесю Пономаренко (“Національний міфосвіт поезії Богдана-Ігоря Антонича: аспект художнього образу-символу”).

Докладного вивчення означена тема досі не мала. Сонети як особливий світ Антоничевої поезії були проаналізовані лише в контексті всієї творчості М. Ільницьким. До цього часу дослідники творчості Б.-І. Антонича віддавали перевагу вивченню образів, міфосвіту, філософських концепцій, їх творення, формуванню поета, динамічному розвиткові його поетичної творчості, міжнаціональним і міжлітературним зв’язкам його поезії. Мета нашого дослідження – аналіз сонетарію поета як унікального явища в українській поезії за охопленням експериментальних засобів і визначення причин експериментаторства Б.-І. Антонича в межах вічного жанру.

Природа Антоничевої гри із сонетом і поетичних шукань загалом пояснюється впливом традиції українського бароко. Бароко тяжіє до мінливості, ускладнення форми, прагне формально оздобити твір. “Віршова техніка українського бароко показує увагу поетів до формальних проблем та велику працю над віршем” [5, 299], – зазначає Дмитро Чижевський. Причину експериментаторства Б.-І. Антонича можна пояснити впливом течії авангардизму в українській літературі початку ХХ ст., зокрема початкового її етапу. Також необхідно зазначити, що велику роль у формуванні зацікавлення різноманітними модифікаціями форм зіграла власна перекладацька діяльність Антонича, зокрема творів Райнера Марії Рільке та Ярослава Врхліцького.

Першу збірку поезій Б.-І. Антонича “Привітання життя” (1931) дослідники називають “учнівською”, бо “пошуки поета щодо форми стояли на поверхні, було багато самоцільних технічних експериментів” [2, 48]. Вона містить найширше коло експериментальних засобів – від строфіки до евфоніки, до того ж найбільше саме в жанрі сонета. Тому сонетарій Б.-І. Антонича вартий уваги не лише історика, а й теоретика літератури. Сам сонетний цикл неупорядкований і невеликий за обсягом – це близько п’ятдесяти поезій, якщо враховувати квазіформи. Антонич сміливо реалізує свій творчий потенціал, експериментуючи з вічним жанром. “Експерименти пізніше майже зникають разом з формою сонета. Антонича захопили інші, глибші проблеми, його поетична форма стала досконалою” [2, 49], – пише М. Ільницький.

“Сонет (італ. sonetto – звучати) – ліричний вірш, який складається з чотирнадцяти рядків п’ятистопного або шестистопного ямба, двох чотиривіршів перехресного римування і двох тривіршів тернарного римування за основною схемою” [3, 634]. Співвідношення рядків приблизно дає золоту пропорцію (8:6, ідеальне – 8:5). Варіації композиції, строфіки та рим забезпечують постійне оновлення канону. Сонет уважається найканонізованішою, однак і наймодифікованішою формою. У ньому відображено найбільшу велич й убогість поезії.

Йоганн Бехер переконаний, що канон слід “не застосовувати догматично, а щоразу відкривати його і знаходити в ньому приховані сторони” [1, 197]. На сучасному етапі розвитку літератури квазісонети вже не сприймаються як окремі форми, а як форми, що розвинулись усередині жанру за багато століть його існування. Побутує думка, що сонет сам по собі своєю унормованістю провокує експериментувати зі змістом і формою. Як зазначає Анатолій Останкович, “сонет як тверда форма – жанровий інваріант, що варіативно втілюється в індивідуальній творчості в різні епохи розвитку національних поетичних культур” [4, 94].

Б.-І. Антонич використовує вже відомі варіанти сонета: *перевернутий* – два терцети і два катрени (“Любов” (“Поети співали сонети…”), “Прощання школи”);

ромбічний (вузький) – терцет, два катрени, терцет (“Любов” – “У правилі математичнім світа…”); *брахісонет* – структура тримається на одностопному ямбі, рядок складається з одного слова (“Зов”), чи не найперший оригінальний в українській літературі; *вінок сонетів* – містить 15 сонетів, 14 з них утворюють кільце, а останній є магістралом, вірші якого зачинають і завершують строфи твору (“Зриви й крила”); *чергує катрени з терцетами* (“Подорож літаком”); використовує *різностопний розмір* (зокрема ямб), притаманний так званим “кульгавим сонетам”; користується *шекспірівською формою* (три катрени й дистих); пише *сонет без останнього терцета* (“До істот з зеленої зорі”).

Оригінальні Антоничеві форми – *сонет-хорей* (до цієї форми належать три сонети циклу “Осінь”), *сонет-амфібрахій* (“Дороги”), *сонет-анапест* (“Сонет про весну, писаний взимі”); він використовує *гетерометричну строфу* в катренах, пише *сонет на два катрени і три дистихи* (“Гіпнотизер”). Можна зауважити: щодо строфічної будови своїх сонетів поет не обмежує себе рамками світових модифікацій.

Сонет “Любов” (“Поети співали сонети…”) демонструє аж 4 типи відхилень від норми, починаючи від обернення навпаки строфічної будови, використання одностопних, двостопних і гетерометричних строф. В архітектоніці сонета маємо два терцети – *одностопний* трискладовий *амфібрахій*, перший катрен – *двостопний амфібрахій*, другий катрен – *гетерометрична* строфа – має два окремі різностопні, однак двоскладні розміри: перші два рядки – *чотиристопний хорей*, третій і четвертий рядки – *різностопний ямб* (6 і 4 стопи).

Залишивши здебільшого катрени в їх канонічному варіанті, поет використовує *кільцеве римування;* відхилення **–** *зміна положення рим між строфами* (“Розмова з листком”), *побудування катренів на чотирьох римах* (“Романтизм”, “Прочитан”, “Любов” (“У правилі математичнім світа…”), “Ідеал”, “Альхемія”, “Бджола”, “Шум”). Експериментує *з римуванням у терцетах* (десять із точними і п’ять із неточними римами варіанти римування). Це можна пояснити відсутністю строгого канону навіть у класичному сонеті (допускається кілька типів). Також поет пише сонети на одноразові рими, використовує неточні та задані рими.

Вінок “Зриви й крила” складається із сонетів, найближчих до класичної німецько-російської форми, поет варіює лише з римуванням у терцетах.

Внутрішню структуру Антонич запозичує в шекспірівського типу сонета, якому притаманна схема *теза-розвиток-сентенція*, на відміну від “петрарківської” *теза-антитеза-синтез*.

Важливо зазначити, що поет наважується використовувати в сонетах *звукові ефекти* – алітерацію й асонанс, які є усвідомленими та штучними й тому не притаманні класичній його формі. Він чергує звукові ефекти за допомогою *алітерації* в сонеті “Шум”, у сонеті “І” використовує *асонанс*, поєднавши його з анафорою та епіфорою одночасно, тобто кільцевим повторенням фонеми: кожен рядок починається й закінчується цією літерою.

Зауважимо, що майстерність поета виявлена в тонкому відчутті ритму вірша, який не збивається немовби зайвими словами. Його вірші справляють враження математичного, точного розрахунку кількості складів, кількості наголошених та послідовності наголошених і ненаголошених. Приміром, на перший погляд кульгавий сонет “Над Гелеспонтом…” має абсолютно точний віршовий розмір – п’ятистопний ямб із гіперкаталектикою, що повторюється в кожному рядку.

Б.-І. Антонич на початковому етапі своєї поетичної творчості відшліфував техніку версифікації, використовуючи найнесподіваніші спонтанні варіації віршових розмірів, строф, римування. Зростання поета пов’язано з

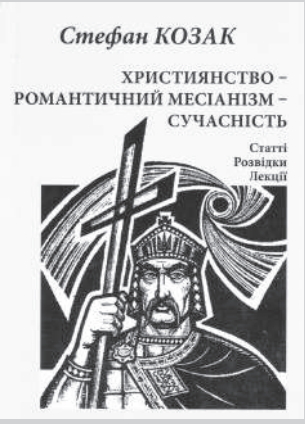
постійними творчими шуканнями, які формувалися прямо на очах у читача. Він "привселюдно" приміряє до віршів найрізноманітніші модифікації жанрів, вигадує нові форми, вправляється у віршуванні, строфіці, евфоніці. Найбільше він модифікував сонет: йому належить велика кількість усвідомлених комбінацій канонічних і неканонічних – усередині жанру. Це пов'язано здебільшого із природою цієї особливої форми поезії, що вимагає технічної вправності, яка стає немовби перевіркою поета на майстерність.

Як бачимо, Б.-І. Антонич справді наче відкрив для читача двері до своєї версифікаційної майстерні, практикуючи й розвиваючи власну строфіку, римування, експериментуючи з віршовими розмірами, приміряючи до себе вже відомі сонетні форми. На думку Б. Рубчака, "такі барокові ігри з формою сонета не дають ніяких справді художніх ефектів. Навпаки, найцікавіші сонети в першій збірці Антонича – ті, що написані цілком "канонічною" сонетною формою". А ось М. Ільницький уважає цю гру із сонетом якщо і вправами, то вдалими й гідними високих зразків.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бехер И.* Философия сонета, или Маленькое наставление по сонету // *Вопросы* литературы. – 1965. – № 10. – С. 190-208.
2. *Ільницький М.* Б.-І.Антонич. Нарис життя і творчості. – К.: Рад. письменник, 1991. – 207 с.
3. *Літературознавчий* словник-довідник / За ред. Р.Г.Гром'яка, Ю.І.Ковалів, В.І.Теремка. – К.: ВЦ "Академія", 2007. – С.634-636.
4. *Останкович А.* Сонет как гармонически универсальная самоорганизующая система // *Вопросы* филологии. – 2003. – № 1. – С. 90-98.
5. *Чижевський Д.* Історія української літератури. – К., 2003 (за вид.: Нью-Йорк, 1956). – С. 281-299.

Отримано 19 травня 2011 р. *м. Київ*



Наші презентації

Стефан Козак. Християнство – романтичний месіанізм – сучасність: Статті, розвідки, лекції / Відп. ред. Р. Радишевський. – Вип. IX. – К., 2011. – 336 с. – Студії з україністики.

До збірника вибраних праць видатного українознавця ввійшло 25 статей, присвячених проблемам впливу християнізації на становлення української літератури, козацького епосу, романтизму, творчості Т. Шевченка, І. Франка, І. Котляревського, Лесі Українки, М. Максимовича, М. Грушевського, Д. Чижевського, П. Житецького, О. Лотоцького, О. Довженка, О. Лапського. Завершується привітанням з нагоди признання Doktora Honoris Causa Варшавського університету Дмитрові Павличку, виголошеним С. Козаком.

В.Л.

Сливинський Остап

УДК 821.161.2+821.162.1.09

БОГДАН-ІГОР АНТОНИЧ І ПОЛЬСЬКІ ПОЕТИ-МОДЕРНІСТИ: ЛІТЕРАТУРНИЙ ДІАЛОГ У КОНТЕКСТІ ЕПОХИ

Стаття присвячена зв'язкам Богдана-Ігоря Антонича з польськими поетами першої половини XX ст. – у площині безпосередніх контактів та співпраці, у царині критичної рецепції й на рівні суто інтертекстуального діалогу. У полі уваги автора – співпраця українського поета з редакцією польськомовного львівського часопису "Сигнали", Антоничеві відгуки про діяльність польських поетичних угруповань "Рибалти" і "Скамандр". Статтю завершує аналіз образів і мотивів, спільних для Б.-І. Антонича та двох яскравих польських поетів-модерністів, адептів натурфілософської поетики, – Ю. Тувіма та Б. Лесьмяна.

Ключові слова: польсько-український літературний діалог, модернізм, природа, екстаз, міт, екзистенційна пригода.

Ostap Slyvynsky. Bohdan-Ihor Antonych and Polish modernist poets: Literary dialogue in the context of the epoch

The article deals with the contacts between Bohdan-Ihor Antonych and Polish poets of the first half of the 20th century, concerning immediate collaboration, mutual critical reception and intertextual dialogue. The author pays special attention to Antonych's cooperation with the editors of Lviv-based Polish magazine "Sygnaiy" ("The Signals") as well as to the poet's opinions about Polish poetic groups "Rybaici" ("Jesters") and "Skamander" ("Scamander"). The paper concludes with the analysis of images and motifs which are common for Antonych and two Polish modernist writers adhering to natural philosophy in poetry, Julian Tuwim and Bolesław Leśmian.

Key words: Polish-Ukrainian literary dialogue, modernism, nature, ecstasy, myth, existential adventure.

Поет-молодомузівець Петро Карманський, описуючи польсько-українські культурні взаємини в Галичині перед Першою світовою війною, зазначає: навіть сам факт перекладу українського автора польською мовою відштовхував від нього український загал [3, 272]. Ясна річ, після подій листопада 1918 р. ця ситуація могла лише погіршитися: українське культурне середовище в аж надто національній польській державі почувалося, як в обложеній фортеці, встановлюючи правила суворої патріотичної дисципліни для представників своєї інтелектуальної еліти. 1936 р. Михайло Рудницький у своєму часописі "Назустріч", відповідаючи анонімові, який критикував його за зацікавлення польською літературою, буцімто позбавленою "загальнолюдських", "всесвітніх" і "європейських" ідей, із гіркотою пише: "Польська сучасна література для них (українських письменників. – *О. С.*) майже не існує. <…> З якої іншої літератури хотять наші автори черпати свій досвід, загострювати свою вражливість та стежити за психологією письма та розвитком талантів, коли вони відкидають найближчу їм польську літературу?" [5, 5].

Набагато рідше болісна тема взаємної ізоляції озвучувалася представниками польського табору. Проте механізм у цьому середовищі спрацьовував той самий: будь-який вияв цікавості до культури найближчого сусіда чи тим більше надання своєї трибуни українському авторові таврувалися як зрада національних інтересів. Одним із найрішучіших прибічників міжнаціонального примирення серед польської еліти Львова був редактор часопису "Сигнали" Кароль Курилюк, який у 1933 р. в підписаній псевдонімом статті "Замовчана Україна" пояснював "відокремленість і виняткове відмежування" представників галицько-української культурної еліти від "польського елементу та всіх його впливів" повсюдним "нерозумінням і просто-таки гідною кари байдужістю, навіть погордою до українців як народу і громади, недостатністю хоч якогось глибшого й ширшого зацікавлення українськими проблемами" з боку самих поляків" [9, 7].

Суспільна неприязнь до герольдів міжнаціонального порозуміння іноді набувала доволі агресивних виявів: 1938 р. редакція часопису "Сигнали" зазнала нападу з боку представників ONR (польського націонал-радикального табору); сам К. Курилюк ледве ухилився від удару залізним прутом. Треба зазначити, що радикалізація суспільних настроїв у польському суспільстві 30-х років фактично унеможливлювала центристську позицію: у будь-якій відкритості до діалогу та зацікавленні культурою й суспільним життям маргіналізованих національних спільнот (як-от українці, білоруси чи євреї) автоматично вбачалася лівизна, нерідко навмисно культивована представниками ліберального табору як антидот на офіційно легітимований націонал-радикалізм. У подібному становищі перебувала віленська поетична група "Жаґари", найяскравіший представник якої Чеслав Мілош писав: "Консервативні рефлекси вимагали від багатьох сучасників недовіри до всіх демократів і лібералів, ніби в розриві з автоматичним послухом гаслу "Бог і Вітчизна" вже був закладений неусвідомлений марксизм" [4, 135].

Не дивно, що саме від редактора лівого часопису "Сигнали" К. Курилюка вийшло перше в міжвоєнній Польщі запрошення до польсько-українського літературного діалогу. Початком його стало число 4-5 цього часопису за 1934 р., цілком присвячене українській культурі – літературі, малярству, театрові, пресі. До співпраці серед інших був запрошений молодий український поет Богдан-Ігор Антонич, який написав для номера огляд тогочасної української поезії під промовистою назвою "Поезія по той бік барикади". Цілком імовірно, що Курилюк і старший від нього на рік Антонич познайомилися, ще коли навчалися у Львівському університеті, де обидва практично в той самий час вивчали полоністику й відвідували семінари проф. Ю. Кляйнера; обидва (хоч і не солідарно один з одним) намагалися протистояти так званому "лавковому ґетто" – дискримінаційному звичаєві, за яким студентам єврейського походження відводилися останні лави в авдиторії. Тоді ж у Львівському університеті вчився (хоч і не закінчив його) ще один співзасновник місячника "Сигнали" – лівий польський поет Тадеуш Голлендер, який переклав для українського числа вірш Антонича "Ніч" (у перекладі – "Z "Pierścienia nocy"). Із-поміж усіх представників польського літературного середовища Львова саме з Голлендером Антонича в майбутньому пов'язала найтриваліша й найплідніша у творчому сенсі приязнь. На початку 1935 р. Голлендер пише Антоничеві про свою ідею впорядкування антології української поезії в польських перекладах, ба навіть про домовленість щодо її видання. Цікавлять польського упорядника насамперед українські поети з Галичини, емігранти ж і поети з Радянської України – "лише для того, щоб змалювати впливи". Справу укладення переліку авторів Голлендер доручає Антоничеві. Упорядники, безумовно, знали єдину на той час польськомовну антологію української поезії С. Твердохліба 1911 р. (деякі переклади звідти навіть умістили до нової антології), бо обирають, зрештою, доволі очевидний на той час принцип упорядкування: із чіткою "регіональною" цезурою посередині (навіть назва антології Голлендера первинно мала звучати "П'ятдесят з цього і того боку Збруча"). Редактори "Сигналів" Голлендер і Курилюк мали амбіцію залучити до перекладу української поезії найкращі польські поетичні сили, але на практиці справи йшли з перемінним успіхом: відомо з листування, що Антоничеві вірші мали перекладати поети із групи "Жаґари" та один із найяскравіших поетів міжвоєнної Польщі Казімєж Вєжинський (його згоду вже було отримано); проте такі переклади, на жаль, ніколи не постали. Із-поміж поетичних величин першого ряду за перекладання взявся лише люблінський авангардист Юзеф Чехович – йому завдячуємо, зокрема, чудово перекладеними віршами Тичини, Маланюка та Ольжича. Антонича перекладав

Голлендер, вочевидь, користуючись українсько-польським словником, якого особисто виклопотав для нього автор.

Антологія української поезії – спершу через фінансові проблеми, а згодом через історичні катаклізми – так і не побачила світ ні за життя Антонича, ні за життя Голлендера (останнього як активного учасника руху опору нацисти 1943 р. розстріляли неподалік сумнозвісного "Пав'яка" – в'язниці гестапо). Лише 1972 р. під назвою "Тадеуш Голлендер. З української поезії" виходить за редакцією Ф. Неуважного – зі змінами і значними скороченнями з огляду на ідеологічні обмеження нової доби [докл. див.: 2, 313-314].

Майже безсумнівно, що Антонич був особисто знайомий із дуже небагатьма польськими поетами: крім Голлендера, сучасники згадують у колі його спілкування лише малознаного Станіслава Роґовського [8, 377-378], доля якого, як і доля Голлендера, склалася трагічно – 1940 року він загинув в Освенцимі. Роґовський був учасником найактивнішого в міжвоєнний час угруповання польськомовних поетів Львова "Рибалти". Групу цю можна розглядати як своєрідний львівський відповідник варшавського "Скамандра" – ясна річ, значно скромніший, проте з такими ж амбіціями виходу на широку публіку, активним використанням ЗМІ; згадати хоч би постійну рубрику "Колонка Рибалтів" у газеті "Dziennik Polski" чи регулярні поетичні передачі на львівському радіо. Важливо і прикметно, що "Рибалти" презентували на хвилях польського радіо Львова не лише власну, та й не лише польську поезію. Одна з передач, яка вийшла в ефір 17 травня 1934 р., була цілком присвячена новітній українській поезії: саме про неї йдеться у статті Антонича "Малий скандал з українською поезією в радіо". Поет дошкульно критикує вибір презентованих авторів: другим поряд із М. Рильським чільним представником української поезії було названо нікому не відомого Андрія Скибу, "найбільшого, – як уїдливо характеризує його Антонич, – галицького поета, гідного станути побіч Рильського" [1, 627]. Насправді ж, за іронією долі, "Андрій Скиба" – це один із псевдонімів Юрія Косача, про що Антонич не знав. Серед перекладачів української поезії, яка звучала в тій передачі, був Александер Баумґардтен – помітний поет із кола "Рибалтів".

У сенсі естетики та поетичного світогляду в Антонича було небагато спільного як із Голлендером, так із Роґовським. Якщо із другим, попри його неоромантичну баладність, автора "Книги Лева" споріднювали принаймні своєрідний анімізм і замилування природною стихією, то Голлендер – поет цілком відмінний від Антонича – сатиричний, гострий, соціально заангажований. Тому взаємини між ними тривали у площині радше "прикладній", ніж естетичній. Головне ж річище діалогу Антонича з польською поезією – через текст, читання, а не безпосередні контакти.

Важко не погодитися з Лідією Стефановською в тому, що польська література слугувала для Антонича, як і для інших галицьких українських інтелектуалів, зорієнтованих на ревізію традиційних народницьких схем і стереотипів, "добрим зразком", оскільки "її шлях переосмислення закостенілої культурної традиції, котре відкривало би мистецтву право на автономію, був уже позаду" [7, 15]. Треба наголосити ще одне: польська міжвоєнна література, що мала змогу вільно розвиватися в незалежній національній державі, презентувала фактично весь спектр актуальних на той час європейських тенденцій – від критичного реалізму у прозі через стриманий модернізм та концептуальний авангард до епатажних екстрем футуристів. Таким само широким був спектр мотивів і настроїв – від утопічного оптимізму тих-таки футуристів до катастрофізму групи "Жаґари" чи так званого Другого авангарду. Це був своєрідний монітор європейської культури. Галицькі українські літератори, які зазвичай мали польськомовну освіту (бо іншої в Галичині на той час і бути

не могло), черпали з цього джерела повною жменею, хоч не завжди прямо зізнавалися через зрозумілі міжнаціональні антипатії. Антонич, на щастя для дослідників, залишив своєрідну мапу своїх ранніх літературних зацікавлень – *список художньої літератури та перекладів*, вочевидь, запланованих для прочитання (цей список уперше опублікований за рукописом у нещодавньому повному виданні творів Антонича [1, 759-769]). Найпізніша за часом видання позиція в цьому списку – із 1934 року, тому він, ясна річ, не може вичерпувати всього, із чим був знайомий Антонич. Проте перелік літератури тут доволі промовистий: зі 126 згаданих оригінальних поетичних видань лише 22 українські, усі решта – польські. Диспропорція очевидна, навіть з урахуванням відносної скромності тогочасного українського літературного процесу порівняно з польським. Проте цього, мабуть, недостатньо, аби стверджувати Антоничеву "пропольськість" чи, тим більше, його українсько-польську білінгвальність. Про останню твердить Л. Стефановська, як один із доказів наводячи нотатки Антонича, де він тлумачить для себе невідомі слова української літературної мови польськими відповідниками [7, 30]. Утім у тих самих нотатках він із тією ж метою використовує й російські відповідники – отже, поет просто шукає найточніші еквіваленти слів, яких бракує в його рідній говірці. Російські ж слова, яких не розуміє, Антонич перекладає українською, а не польською. Очевидно, польськомовна освіта та користування польськими джерелами (нерідко єдиними доступними) ще не робить людину білінгвальною чи, тим більше, не засвідчує її, як пише Л. Стефановська, "гібридної" національної та мистецької ідентичності [7, 39]: про таку можемо з більшою певністю казати у випадку М. Рудницького, в якого мовою родинного спілкування була польська, або, скажімо, Ч. Мілоша, котрий не лише чудово володів литовською – для нього приналежність до литовської літератури була нездійсненим вибором, про що він не раз шкодував. Тим більше надмірна й паралель між, з одного боку, Антоничем та, з другого, Набоковим і Бекетом, які свідомо обрали для себе писання цілком чужою мовою, фактично вивченою з нуля.

Уже традиційно дослідники творчості Антонича (М. Ільницький, Ф. Неуважний, І. Лозинський, Л. Стефановська та ін.) серед джерел польських впливів на автора "Привітання життя" насамперед називають варшавську групу "Скамандр". Це не дивно, адже молодий Антонич зовсім не приховує, ба, подекуди навіть навмисно експонує цей вплив (як-от у циклі "Бронзові м'язи", де називає деякі вірші так само, як у першоджерелі – збірці К. Вєжинського "Олімпійський лавр").

"Скамандр" насамперед ошелешував зухвало задекларованою свободою від патріотичних обов'язків, не оточував фальшивим пафосом літературну традицію, славив радість писання й радість існування; усе це, певна річ, запалювало молодого українського поета, знудженого нестерпним консерватизмом свого культурного середовища. Є й ще одне, чого не можна оминути: чи не вперше за багато десятиліть польської поезії саме скамандрити так сильно заакцентували на поетичному ремеслі, на важливості писати насамперед якісно (чи не в цей час у польській поезії по-справжньому відбувається перехід від *profecji* (пророцтва) *до profesji* – за термінологією критика Є. Яжембського [див.: 13, 18]). У програмному вступі до першого числа журналу "Скамандр" автори писали: "Ми прагнемо, щоб на нас дивилися не інакше, ніж на людей, які свідомі свого поетичного ремесла і які займаються ним настільки бездоганно, наскільки це можливо. <…> Тому ми непорушно віримо у святість доброї рими" [14, 5]. Це дуже добре резонувало з настановою самого Антонича, у якого вже від самих початків творчості помітна увага до поетичної майстерні: власне, цілу збірку "Привітання життя" часто розглядають саме як таку поетичну майстерню,

в якій поет-початківець випробовує різні поетики – від символістської до авангардистської. Проте вже згодом у статті "Надхнення й ремесло" Антонич напише: "Можна писати без крихітки захоплення та ентузіязму, але компонувати знаменито. Прикладом французька пересічна комедія. Можна писати з найсильнішого внутрішнього інстинкту, з наймогутнішої чуттєвої спонуки й у найвищій температурі емоційній, одначе не зуміти дати твору. Тут є ріжниця між молодечим письменником а дозрілим" [1, 566-567]. Це усвідомлення потреби синтезу раціонального й чуттєвого в мистецтві до Антонича приходить дуже швидко, найафористичніше воно виявлене, мабуть, у його відомій формулі з вірша "Концерт": "те, що звуть мистецтвом, творять шал і розум". Прикметно, що з поглибленням цього усвідомлення Антонич сприймає ідеологію "Скамандра" дедалі критичніше – так, у примітці до статті "Криза сучасної літератури" він зазначає: "Писати добрі вірші (слово "поезія" вже занадто патетичне) і більш нічого. <…> Наприклад, молоді польські поети так оголошували свої виступи у "Пікадорі" (кав'ярня, в якій виступали поети-"скамандрити". – *О. С .*): "Tu można usłyszeć dobre wiersze". Мов товар у крамниці". І далі, в основному тексті статті, продовжує: "Це буцімто велика скромність письменників, але, по правді, це втеча перед завданнями, котрим не можуть зрівняти, перед дійсним життям, що їх перевищило й випередило, що йому не вміють додержати ходу" [1, 571-572]. Це сувора й дещо несподівана оцінка, якщо прикласти її до поетів-скамандритів, для яких одним із наріжних каменів світогляду була саме теперішність, плинна дійсність, котру вони намагалися схопити у сіть вірша.

Якщо зв'язок Антонича з К. Вєжинським лежить в усіх сенсах на поверхні, то його поетичний діалог із чільним скамандритом Ю. Тувімом – набагато складніший і глибший. Антонич, безумовно, добре знав поезію цього польського віртуоза слова – у списку Антоничевих лектур знаходимо аж три видання його поезій. Подекуди близькість поетичного мислення та образотворення обох поетів приголомшує – бачимо те саме інтенсивне переживання нескінченних метаморфоз природи, анімізацію всього, дивовижну живість, рухливість пейзажу, де в нескінченній круговерті обертаються земне і небесне, земля і світила:

O, nie wiosna – sama wieśń,
Żyzność mioda co krok się iści.
Literami wszedł czerwiec w wieś,
Tkwi jak pestka twarda w mięsie wiśni.
I gdy wzrok nabiega krwią
Na wesołe wiśniowe wyjezdne,
Luna biję w wieczorny dzwon
Na złocone noclegi, na gwiezdne.
(*J. Tuwim, "Wieś" [16, 121]*[1]);

Весна, неначе каруселъ,
на каруселі білі коні.
Гірське село в садах морель,
і місяць, мов тюльпан, червоний.
(*Б.-І. Антонич, "Зелена євангелія" [1, 139]*).

Спільний для обох поетів і мотив органічного злиття із прапервісною стихією природи:

[1] "О, не весна, саме весніння, / Плодючість молода буяє повсюди. / Літерами ввійшов червень у село / Й живе, неначе кісточка тверда у м'ясі вишні. // І коли зір набігає кров'ю / На веселі вишневі проводи, / Сонце призахідне б'є у вечірній дзвін, / На золочені нічліги, на зоряні" (Ю. Тувім, "Село").

Liście rośne w roślinny uplotły się koszyk,
Sennego mnie jak w ziemię wchłonęły życzliwie.
I mogłem, utajony w zielonej rozkoszy,
Mackami snu się wspinać po słonecznej grzywie.
(*J. Tuwim. "Leśna sprawa" [16, 136]*[1]);

Вростем у землю, наче сосни
(лопоче лісу коругов).
Наллється в наші жили млосний
рослинний сік – зелена кров.
(*Б.-І. Антонич, "Праліто" [1, 140]*).

Ще один характерний для Тувіма мотив, який підхоплює Антонич, – анімізація, ба навіть біологізація *слова*, яке й саме виступає одним із природних первнів: "każde słowo ma korzeń w czarnej gięби ziemi, / A gdy na wierzch wytryska – to zielenią śliską", – пише Тувім у своєрідному програмному циклі "Слово й тіло" [16, 82][2]. Антоничів "Вірш про вірші" з "Привітання життя" – рання спроба осмислення поетичного ремесла – продовжує цю тему, переносячи її, щоправда, у дещо кімнатну, декоративну атмосферу: "На галузі задуми листя виросте блакитних слів" [1, 79]. Проте згодом Антонич значно модифікує свою візію слова, ускладнюючи її порівняно з Тувімовою, і тут, здається, пролягає чи не один із найважливіших розламів між світоглядом українського та польського поетів. Із часом слово поетичне, себто *людське,* в Антонича майже цілковито позбувається первинної анімістичності, перетворюючись не більше, ніж на матеріал у майстерні поета (на відміну від музики, яка поступово стає піснею самого біосу): "Співна сокира й гостре долото / формують *глину слів* і *дерево музи́ки*", – пише він у вірші "Мій цех" [1, 209]. Пісня, стихія натхнення, веде вглиб існування, тоді як слово – людське, що є цариною "міри" та якому "чуже натхнення", – "наче квіт без змісту й барви сірий" ("Пісня про чорні лаври"). Навіть майстерно "обтесане" поетом, слово лише почасти може дорівняти все-промовистості музики.

Проте існує й інше слово – *слово природи*, споконвічний логос, який оживлює матерію. Це слово – просте й таємне, власне кажучи, воно *невимовне*, тотожне з тишею існування, його можливо лише вловити вухом, але не відтворити засобами людської мови, навіть мовою поезії. Його пише ніч у "книзі лісу" ("Ліс"), це "мова гайова", яку можна почути, нахилившись до землі, до трав ("Весна"), це тиша, яка залягає на "природи дні" – дні таємниці ("Дно тиші"). *Прaслово* Антонича, утаємничене у природі, має небагато спільного з мовою як системою людських знаків – воно непорівнянно ближче до *живої матерії* та *музики*: "Прасловом, наче зерном простим, / хай вцілю в суть, мов птаха трелем" ("Молитва").

Зрештою, в Антонича не лишається й сліду поетичного оптимізму Тувіма, який, "уважний і заслуханий", виходить у світ – навіщо? Щоб "*полювати*" на слова, які немовби самі приходять до поета з виру буття ("Слово й тіло"). Роль поезії стосовно загадки існування в автора "Книги Лева" – винятково констативна: поезія може лише щоразу по-іншому звірятися в *неможливості описати таїну природи*, відтворити її засобами людської мови. Подеколи ця констатація набуває дивовижної гостроти: "Хрищу новим найменням кожен квіт найменший / і кожен убиваю назвою небачно" ("Шість строф містики").

[1] "Листя росяне сплелось у рослинний кошик, / Мене, сонного, як у землю, ввібрало лагідно. / І міг я, зачаївшись у зеленій насолоді, / Мацаками сну дряпатись вгору сонячною гривою" (Ю. Тувім, "Лісова справа").

[2] "Кожне слово має корінь у чорній глибіні землі, / А коли виплескує нагору – то слизькою зеленню" *(Там само)*.

Чи знав Антонич першоджерело польської натурфілософської поезії ХХ ст. – першоджерело, яке вплинуло й на Ю. Тувіма, і на багатьох інших, молодших поетів, – себто творчість Болеслава Лесьмяна? Найімовірніше, так: в Антоничевому списку лектур згадана дебютна збірка цього поета-мітотворця, який значно випередив свою добу, – "Сад на розпутті" (1912)[1].

Б. Лесьмян – один із найскладніших польських поетів минулого століття. Традиційну для сповнених "метафізичного смутку" поетів-"молодополяків" форму він наповнив глибинно екзистенційною напругою, що наблизила його до таких відважних пошукувачів небезпечних меж людського існування, як Б. Шульц, С. І. Віткевич та В. Ґомбрович. Зазвичай уважають, що проведені серед буйних українських лісів дитинство і юність (до 24-го року життя Лесьмян мешкав із родиною в Києві, надовго виїжджаючи в мальовничі околиці Умані й Білої Церкви) зумовили його стале замилування природною стихією – "незбагненністю зелені", як він в одному з інтерв'ю називає Україну [див.: 12, 40]. Безперечно, і для Лесьмяна, і для Антонича природа є мітом. Мітологізації "зеленої стихії", вочевидь, неможливо уникнути, якщо природа переживається й мислиться як дещо більше за середовище людського перебування, заповнення тла, негативний полюс антропології й культури. Обидва поети *мислять* природу, себто певним чином розташовують її у своїй концепції буття, для обох вона – не лише стихія, а й *ідея.* Ідея, але яка? І чи ступінь концептуалізації природи, виведення її на рівень ідеологічної абстракції в Лесьмяна та Антонича однаковий? Тут між польським та українським поетами бачимо багато спільного, але існують і суттєві відмінності; у цій розвідці зможемо лише побіжно зіставити дві поетики, адже це тема, яка вартує окремого ґрунтовного дослідження.

І для Лесьмяна, і для Антонича природа – це насамперед "незнищенна матерія", матеріалізована вічність. Злиття з нею мислиться, по-перше, як повернення до мітичної "первісності" (що, за Лесьмяном, була епохою "тотожності предмета із самим собою, цілковитої й первісної згоди його форми й змісту", а також ідеальної відповідності між думкою й баченим образом, що було властиве "первісній людині", так само цілковито тотожній самій собі, позбавленій проблем з ідентичністю [див.: 11, 45-65]). По-друге, єднання із природою уявляється як подолання обмежень людської часовості, убогої через прив'язаність свідомості до тимчасової форми органічного існування ("Прокотяться, як лява, тисячні століття, / де ми жили, ростимуть без наймення пальми / і вугіль з наших тіл ростиме чорним квіттям, / задзвонять в моє серце джаґани в копальні", – писав Антонич у програмовому вірші "Пісня про незнищенність матерії").

Як відбувається це єднання? Тут у поетів теж знаходимо багато спільного: в обох вихід поза екзистенцію – у чисте буття, позбавлене умовностей самоусвідомлення – здебільшого відбувається через *екстаз*, *шал*. Екстатичний стан (згадати хоча б етимологію терміна: первинне значення грецького "ekstasis" – зрушення з місця, переступ) – не що інше, як вихід поза усвідомлене "я", порушення взаємної вміщеності душі й тіла – саме тому екстаз природно є пограничним станом божевілля, глибокого розладу особистості. Ліричний герой Лесьмянової поеми "Лука", де викладені "основи" його пантеїстичної містики, "берегом шалу" йде до зеленої Луки, аби з нею злитися. Герой циклу "Зелена година" в екстазі містично-любовного єднання із "зеленою гущавою" вигукує: "Nie znam granic ni kresów! Pożądam i płonę!" ("Не знаю границь і кордонів! Жадаю й палаю!") [10, 10].

---

[1] Л. Стефановська як доказ "доброго знайомства" автора "Зеленої євангелії" з поезією Лесьмяна наводить цитату з Антоничевого вірша "Знак дуба": "безодня зелені в півсоннім півбутті безкрая" [див.: 7, 180]. Навряд чи це найпереконливіший доказ із можливих, хоча "проміжні" стани недо- чи напівіснування справді дуже характерні для поезії Лесьмяна, тоді як в Антонича вони – рідкість.

Ці мотиви природно наводять на думку про Антоничеві "сто червінців божевілля" – плату, яку він отримує від сонця за "продане" йому життя, чи "екстазний шал", що роздирає вглиб "свідомості запону" (фігура, ніби живцем узята з лексикону модного на той час фройдизму). Однак порівняння з Лесьмяном увиразнює одну прикметну рису Антоничевої "зеленої містики": злиття із природою в українського поета має багато рис *маніфесту*, свідомо будованої *програми*. Певну декларативність уславлення "біосу" в Антонича ще в 30-х роках помітив М. Рудницький, який у посмертному портреті поета написав несподівано критичну фразу: "Його (Антонича. – *О. С.*) захоплення життям було більше програмове, ніж дійсне" [6, 77]. Ризикнемо слідом за Рудницьким ствердити: попри експресивні, енергійні описи "бурі первнів", злиття людини з природою залишається в автора "Зеленої євангелії" радше *мітологічною схемою*, ніж описом індивідуального досвіду, який неминуче ускладнив би поетичну картину.

Так, Антоничева "зелена містика" – це рух, який незмінно "б'є в ціль", містичний акт (радше уявлений, ніж здійснений) нетравматичний та успішний, як у "Пісні про незнищенність матерії", де ліричному героєві досить "забрести у хащі", аби за мить, почуваючись "мудрим лисом", лежати і тверднути "в білий камінь" [1, 177]. Це не просто "пантеїстичний оптимізм": ліричне "я" в Антонича слугує лише воротами, які він м'яко прочиняє у природу, аби розгорнути *космічну перспективу*, колообіг матерії, однаковий і в листку, і в палючому серці зорі; екзистенційні проблеми Антонича мало цікавлять, його царина – онтологія.

Для Лесьмяна ж злиття із природою – насамперед *людська пригода*. Побачена з антропологічної перспективи, центральна подія "зеленої містики" обертається своєю зворотною стороною: вона – не саме злиття з "незнищенною матерією", а й *дегуманізація.* Входячи у вічне коло природи, людина не лише здобуває, а й втрачає – *себе саму*; вона так чи так стає перед вибором: між здобутком і здобутком, між втратою і втратою. Зрештою, спроба злиття із природою, пов'язана з неминучим "odczłowieczaniem duszy" ("знелюдненням душі"), замість завершитися переродженням, може обернутися остаточною, абсолютною смертю, як у вірші "Потопельник" ("Topielec"):

On biegł wybrzeżami coraz innych światów,
Odczłowieczając duszę i oddech wśród kwiatów,
Aż zabrnął w takich jagód rozdzwonione dzbany,
<…>
Że leży oto martwy w stu wiosen bezdeni,
Cienisty, jak bór w borze – topielec zieleni [10, 47][1].

Міт не знає невдачі, пригода – так. Людина (особистість, а не елемент мітологічної побудови) може застрягнути на півдорозі, охоплена ваганням чи страхом, опинитися в безлічі перехідних фаз і становищ: між людською тілесністю й безформною органікою, між буттям і небуттям (як-от Марцін Свобода, герой однойменного Лесьмянового вірша, який, тяжко покалічений, опиняється у стані "місива" – чогось іще не природного, але вже й не людського). Зрештою, навіть герой, який добровільно зважується поринути у вир "незбагненної зелені", аби знайти там "свій лик, загублений випадково" ("До співака"), відчуває поріг, неперехідну межу, що розділяє людське і природне: абсолютне злиття неможливе, людина і природа назавжди залишаться Іншим

[1] "Він біг берегами щоразу інших світів, / Знелюднюючи душу й подих між квітів, / Аж забіг у таких ягід дзвінкі дзбани, / <...> / Що ось лежить мертвий у безодні ста весен, / Тінявий, як ліс у лісі – потопельник зелені".

одне для одного (“A brzozy z trwogą na mnie patrzą z swej ustroni, / Bo wiedzą, że mnie w ziemi pogrzebać nie wolno, / Żem inny, niepodobny – odmieniec i dziw!” – каже ліричний герой циклу “Зелена година” [10, 12][1]). У Лесьмяна сенс події “зеленого причастя” в тому, аби, переживши містичний досвід, уже зміненим повернутися назад, до своєї людської сутності. І розповісти про пережите. Це й відбувається в поемі “Лука”, де герой, перебувши містичну ніч із Лукою, повертається до людей, аби (цілком за християнським взірцем) стати для них своєрідним “пророком зелені”. Важко не погодитися з Я. Тшнаделем, який головною силовою лінією Лесьмянової поезії вважає пошук “есенції людського” [15, XXXVII] – саме людського, а не біологічного чи уявно “первісного”.

Лесьмянова пригода завершується в досвіді. Антоничів міт триває у вічній абстракції.

Зрештою, різницю між людською екзистенційною пригодою у Лесьмяна та мітологічною побудовою Антонича видно навіть на рівні граматичному: у віршах, де звучить мотив єднання із “незнищенною матерією” природи, польський поет, на відміну від українського, ніколи не вдається до форми першої особи множини, прикметної радше для стилістики маніфесту й аж ніяк не властивої описам містичного досвіду, який принципово не може бути *колективним* (“вростем у землю, наче сосни…”, “наллється в наші жили млосний / рослинний сік…” – пише натомість Антонич у диптиху “Праліто”); узагалі не властиві Лесьмянові й перформативні форми, що наслідують стилістику гасла, як це не раз трапляється в Антонича: “Хай в нашім тілі, наче в соснах, / густа живиця закипить” (“Праліто”), “Вперед! Фосфоризують непрохідні багна…” (“Затерті сліди”).

Відмінність між двома втіленнями сюжету regressus ad naturae – дещо складнішим і багатоплановішим у Лесьмяна, натомість експресивнішим і чуттєвішим в Антонича, можливо, свідчить не більше ніж про різницю “поетичних темпераментів”. Має цілковиту слушність Л. Стефановська, коли пише, що “образи веґетації в Антонича сповнені неймовірної сенсуальності” [7, 186], і залишається хіба що гадати, чи не набули б вони ще й концептуальної складності, якби поетичний проект Антонича не був так драматично обірваний.

Спектр діалогів Антонича з польськими поетами – його сучасниками та представниками старшого покоління – майже такий самий широкий, як узагалі спектр його поетичних зацікавлень. Знайдемо в нього впливи й Леопольда Стаффа (аж до прямих алюзій – вірш Антонича “Смерть берези”, хоч і написаний в іншому стилі, майже безсумнівно відсилає до Стаффового “Убитого дерева”), і віленських “катастрофістів” (у списку лектур Антонича, зокрема, знаходимо “Поему про застиглий час” Ч. Мілоша), і навіть польських футуристів (Т. Чижевського, Є. Янковського), без впливу яких, вочевидь, не могли би постати формалістичні експерименти на кшталт “Поеми про вітрини” чи “Думи про плякати”. Не всі з цих впливів були, певна річ, продуктивними – деякі так і лишилися “уроком” у школі поетичного ремесла, яке Антонич вивчав сумлінно й послідовно. Проте навіть ті, скороминущі й малозначні, є важливими, якщо хочемо якнайточніше розташувати автора “Трьох перстенів” на мапі європейської поезії.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Антонич Б.-І.* Повне зібр. тв. – Львів, 2009.

2. *Галета О.* По цей і по той бік української літератури: антологійний проект Тадеуша Голлєндера і Богдана Ігоря Антонича // “*Мистецтво* творять шал і розум”. Творчість Богдана Ігоря Антонича: рецепції та інтерпретації: Зб. наук. праць. – Вип. 11. – Львів, 2011. – С. 306-317.

[1] “А берези дивляться з тривогою на мене звіддалік, / Бо знають, що мене в землі не можна поховати, / Що я інший, несхожий, дивак, чудасія”.

3. *Карманський П.* Українська богема // *Молода* Муза: Антологія західноукраїнської поезії початку XX століття / Упоряд. В. Лучук. – К., 1989. – С. 268-313.
4. *Мілош Ч.* Родинна Європа / Пер. з польськ. – Львів, 2007.
5. *Рудницький М.* Ми і польська література // *Назустріч.* – 1936. – №24. – С. 5.
6. *Рудницький М.* Посмертний портрет // *Весни* розспіваної князь: Слово про Антонича / Упоряд. М. Ільницький, Р. Лубківський. – Львів, 1989. – С. 75-77.
7. *Стефановська Л.* Антонич. Антиномії. – К., 2006.
8. *Якубець М.* Слово про Богдана Антонича // *Весни* розспіваної князь: Слово про Антонича / Упоряд. М. Ільницький, Р. Лубківський. – Львів, 1989. – С. 376-379.
9. *CRI.* Przemilczana Ukraina // *Sygnały.* – 1933. – № 2. – S. 7.
10. *Leśmian B.* Poezje wybrane. – Wrocław, 1983.
11. *Leśmian B.* Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego // *Leśmian B.* Szkice literackie / Oprac. J. Trznadel. – Warszawa, 1959. – S. 45–65.
12. *Pankowski M.* Leśmian czyli bunt poety przeciw granicom. – Lublin, 1999.
13. *Śliwiński P.* Przygody z wolnością: uwagi o poezji współczesnej. – Kraków, 2002.
14. *Słowo* wstępne // *Skamander*. – 1920. – №1. – S. 5.
15. *Trznadel J.* Wstęp // *Leśmian B.* Poezje wybrane. – Wrocław, 1983. – S. III–LXVI.
16. *Tuwim J.* Poezje. – Warszawa, 1999.

Отримано 13 листопада 2011 р. *м. Львів*

Юрій Кочубей

УДК 821.512.161.09В.Дубровський

ВАСИЛЬ ДУБРОВСЬКИЙ І ТУРЕЦЬКА ЛІТЕРАТУРА

Розглянуто життєвий і творчий шлях відомого українського вченого і громадського діяча Василя Дубровського (1897–1966), його творчий доробок як сходознавця; проаналізовано основні публікації та роль у розвитку українсько-турецьких культурних зв'язків.
Ключові слова: В. Дубровський, дослідження турецької літератури в Україні, літературна традиція.

Yuriy Kochubey. Vasyl Dubrovsky and Turkish literature
The paper deals with life and works of a famous Ukrainian scientist and public figure Vasyl Dubrovsky (1897–1966). The author analyzes Dubrovsky's studies in the field of orientalism, surveys his major publications and defines his role in the development of Ukrainian-Turkish cultural ties.
Key words: Vasyl Dubrovsky, studies of Turkish literature in Ukraine, literary tradition.

Відомий український учений і громадський діяч Василь Дубровський (1897–1966) розпочав наукову кар'єру як історик України, але із другої половини 20-х рр. сконцентрував свою увагу на питаннях сходознавства. Він виявив великий інтерес до історії українсько-турецьких відносин, серйозно взявся за вивчення турецької мови, пройшов відповідну підготовку в Ленінграді і Криму. У Ленінграді вивчав турецьку мову під керівництвом акад. О. Самойловича (1880–1938), видатних знавців М. Дмитрієва (1898–1954) Є. Бертельса (1890–1957), а в Сімферополі студіював османську палеографію під керівництвом відомого каліграфа проф. Османа Акчокракли (1879–1938). Підготував короткий підручник османської палеографії, який загинув під час його арешту [див.: 3].

В. Дубровський прибув до Харкова 1925 р. по навчанні в Чернігові та Ніжині. Це був період посиленого інтересу до Сходу, де в різних країнах спалахували вогнища антиколоніальної боротьби. В Україні ж 1925 р. почали з'являтися памфлети М. Хвильового, в яких він висунув ідею "азіатського ренесансу". У другому памфлеті, що ввійшов до збірки "Камо грядеши?" (1925), М. Хвильовий заявляє: "Отже, гряде могутній азіатський ренесанс у мистецтві…" і далі: "Ми розуміємо його, як велике духовне відродження

азіатсько-відсталих країн. Він мусить прийти, цей азіатський ренесанс, бо ідеї комунізму бродять примарою не так по Європі, як по Азії…" [9, 160]. Але Хвильовий не відкидав досягнень європейської цивілізації, досвід якої має послужити для розвою азіатського ренесансу. Славнозвісний його памфлет "Україна чи Малоросія?" не був допущений до друку й поширювався у списках. У ньому він розвивав свою думку: "Азія знову виходить на широку історичну дорогу. Віковий тисячорічний відпочинок східного людського матеріалу – це період нагромадження енергії для всесвітніх універсальних завдань" [9, 421]. Безперечно, це дало поштовх розвиткові сходознавства: уже в січні 1926 р. було створено ВУНАС, яка почала видавати свій друкований орган – журнал "Східний світ"; розпочалося вивчення східних мов, організовувалися поїздки українських письменників, митців у східні республіки СРСР.

В. Дубровський став активним членом ВУНАС, узяв участь у І і ІІ з'їздах українських сходознавців, виступав із доповідями. На ІІ з'їзді, де була присутня також делегація з Туреччини, було вирішено створити відповідно в Україні й Туреччині комісії для координації співпраці вчених-істориків двох країн. Секретарем української комісії призначили саме В. Дубровського.

В. Дубровський розглядав проблеми українсько-турецьких взаємин у широкому контексті: він розумів, що знання історії слід розширювати за рахунок вивчення культури сусіднього народу, його літератури й мистецтва, звичаїв і ментальності. Тож іще одним напрямком його роботи, крім історичних студій, стало вивчення сучасної турецької літератури й перекладацька діяльність. Уже 1929 р. у журналі " Східний світ" – №1–2 (7–8) він уміщує розвідку "Омар Сейф Еддін. Життєпис та характеристика творчості" й переклад трьох його оповідань. Дослідник простежує життєвий шлях письменника (1884–1920), а також розглядає його творчість, в основному високо оцінюючи белетристичні риси його оповідань та специфічну, наближену до народної мову, що в часи, коли творилася нова турецька література, уважалося великим досягненням. Далі він публікує свій переклад трьох оповідань О. Сейфеддіна, ніби як ілюстрацію до власної статті: "Три його оповідання, що наводяться нижче, взято з збірки його новел "Гізлі маабед" ("Таємний храм"), надрукованої у Стамбулі у 1926 р. Перше з них – "Віра у милосердя" при нескладній фабулі й трохи наївній психологічній розробці під кутом одвертої моралізації, цікаве з соціального боку своїм іронічним порівнянням черствості заможних з "милосердям" й співчуттям злодіїв. Друге – "Диво" одверто глузує з релігійних забобонів, описуючи, як злодій-професіонал покрав святі речі, зімітувавши воскреслого святого. Нарешті оповідання "Вода, яку п'є кожна людина", за вигаданим фантастичним сюжетом (названа автором "старовинна хінська легенда". – *Ю.К.*) приховує глибоку думку про обумовленість панування властителів сліпою слухняністю мас, – але ж якщо вип'є кожен хоч крапельку води справжнього розуму, який звичайно (в країнах старого ладу) звуть божевіллям, то завалиться весь державний апарат експлоатації мас від паразитичної верхівки. Соціальний символізм цього оповідання майстерно загорнуто в художні форми вигаданих осіб та ситуацій. Викладено прозорою, милозвучною мовою. Ці три новели справді можуть бути зразками умілості нової турецької літератури" [7, 319-320]. Попри явний, прикметний для тієї доби домінантний соціологізм дискурсу в тексті пера В. Дубровського, його розвідка й переклади дали українському читачеві можливість на конкретному матеріалі ознайомитися зі зразками турецької літератури початку ХХ ст.

Після зустрічі в Харкові українських і турецьких науковців вимальовалися перспективи для плідної співпраці, тим більше що й на політичному небосхилі почало прояснюватися.

Видимим результатом серйозності намірів української сторони й готовності бути гідним партнером у співпраці стала підготовка спеціального українсько-турецького номера одного із провідних тогочасних журналів України "Червоний шлях", який накладом 3000 примірників виходив у Харкові, тодішній столиці УРСР [див.: 4]. Це був суспільно-політичний і літературно-науковий журнал. Зміст спецномера (лютий 1930 р., №2 (83)) надруковано українською й турецькою мовами. Публікація спецномера була важливим і показовим епізодом турецько-українських відносин, котрий відбивав рівень зацікавленості обох сторін у подальшому розгортанні взаємно вигідної співпраці. На жаль, тоталітарний режим розгромив українське сходознавство й така цікава і плідна ініціатива не мала дальшого розвитку.

Слід визнати, що номер підготовлено цілком професійно: переважна кількість матеріалів присвячена Туреччині, навіть у хронікальних замітках і бібліографіях, що публікуються традиційно в кінці журналу, дані по Туреччині подано досить широко. Зміст відповідав профілю видання: у ньому містилися літературні й суспільно-політичні матеріали. Із художніх текстів бачимо поетичні твори – вірші Махмуда Еміна (у перекладах Павла Тичини) й Ахмеда Хашіма, і прозу – оповідання Суад Дервіш "Він?", "Ятик Еміне" Рефіка Халіда і три оповідання Омара Сейфеддіна в перекладі В. Дубровського ("Верблюд", "Милостиня", "Капітуляція"). Переклади супроводжувалися досить докладними біографічними замітками про авторів із короткою бібліографією їхніх творів – "Від перекладача".

Активну роль у підготовці літературних матеріалів і всього номера відігравав А. Ковалівський (1885–1969): він виступав і як перекладач, і як дослідник. На основі публікації в німецькому журналі "Die Welt des Islams" (автор Г. Дуда) він підготував статтю "Ахмед Хашім, сучасний турецький лірик". Ним же написано дві бібліографічні замітки про турецькі книжки: шкільний посібник Ахмеда Мохтара й поетичну збірку Неджіба Фазила "Бруки". До літературної частини можна зарахувати й новелу Л. Первомайського "Яхта "Аднан", в якій він описав свою подорож через Чорноморські протоки на пароплаві під час поїздки по Туреччині.

І після виходу "Червоного шляху" В. Дубровський продовжував наполегливо працювати над перекладами з турецької мови. Одна за одною вийшли з його передмовами перекладені ним книжки турецьких письменників: роман "Нур Баба" Якуба Кадрі Караосманоглу (1885–1975) [див.: 3], збірка "Оповідання" Омара Едділа Сейфа [див.: 6] й оповідання "Ятик Еміне" Рефіка Халіда Карай (1888–1965) [див.: 8], а четверту книжку – "Народні оповідання" Рефіка Халіда з його передмовою та коментарями – було прийнято до друку 1933 р., але наступні події завадили її виходу у світ: як відомо, разом із багатьма іншими українським вченими їх автор опинився в ГУЛАГу.

Про глибоко відповідальне професійне ставлення В. Дубровського до своєї роботи свідчить його заява до президії УНДІС, де він просить надати йому за власний кошт відрядження до Києва для роботи в Кабінеті арабо-іранської філології: "Це відрядження мені потрібно для використання наукової літератури, якої нема у Харкові в питанні про суфійський орден Бекташівців, що його ліквідували кемалісти. Це дослідження потрібне мені для написання передмови до відомого роману "Нур Баба" сучасного турецького письменника Якуба Кадрі, що його переклад закінчую". Дата: 2.1.1931.(35) [див.: 2].

Видно, що В. Дубровський цілком достатньо орієнтується в турецькій літературі, і це дозволяє йому давати короткі, але суттєві оцінки творчості того чи того автора. Про Омара Едділа Сейфа він пише: "Один з найцікавіших письменників Туреччини нашого часу" [див.: 6], про твори Рефіка Халіда:

“Сюжети беруться з глибини життя мас, трактовка реалістична, мова літературна, але близька до щиронародної” [5, 25].

Важливою й похвальною рисою В. Дубровського як орієнталіста-літературознавця було те, що кожну свою публікацію перекладів він супроводжував передмовами, коментарями і примітками, бо розумів, що українського читача треба спочатку ввести у світ турецького письменства, дати відповідні тексти, потім із допомогою коментарів та приміток щодо історичної епохи, звичаїв, реалій, імен полегшити розуміння того чи того твору. На жаль, це не завжди трапляється із сучасними перекладачами, особливо коли вони роблять переклад не з мови оригіналу, а з російського перекладу.

Так і до збірки “Оповідання” Омара Еддіна Сейфа написав він “Передмову”, в якій суголосно своїй попередній замітці дав життєпис турецького письменника, схарактеризував його мову, розповів про його особистість. Збірка містить 11 оповідань, крім того, ще три твори друкувалися в журналах, що разом становить 14 україномовних перекладів видатного турецького прозаїка переломного періоду – початку ХХ ст. До збірки ввійшли такі оповідання: “Таємний храм”, “Час спогадів”, “Кресало”, “Винахід”, “Вплив пояса”, “Замовлення від жабок”, “Верблюд”, “Милостиня”, “Диво”, “Вода, яку п’є кожна людина”, “Капітуляція”.

До книжки Рефіка Халіда Карай “Ятик Еміне” В.Дубровський написав “Попереднє слово”, де вміщено біографію письменника на тлі турецької історії XIX – XX ст., а також характеристику його творчості, що належить, як зазначав А. Ковалівський, до “так званого “народницького” напрямку”. Зроблено також коментарі.

У 1933 р. у видавництві “РУХ” вийшов повний переклад відомого роману Якуба Кадрі Караосманоглу “Нур Баба”. У ньому змальовано Туреччину в роки кемалістської революції, котра внесла великі переміни в суспільне життя, зачепила всі прошарки населення і, зокрема, діяльність суфійських тарикатів (орденів), що мали значний вплив на населення республіки, яка народжувалася під гуркіт війни проти чужоземних загарбників. Ліквідація халіфату, усунення релігійних діячів від впливу на політику, заходи з лаїцизації всього суспільного життя у країні, що століттями жила за законами шаріату, не в усіх викликали захват, багато хто не бажав бачити Туреччину оновленою на засадах європейських поглядів про відділення державних справ від релігійних. Якуб Кадрі виступив на підтримку нового ладу, зокрема проти ордену бекташів, до якого й сам у молоді роки належав. Тимчасова заборона книжки сприяла тому, що роман мав великий успіх, хоча й був підданий критиці представниками традиційно налаштованих громадян. Пізніше роман було екранізовано, фільм вийшов під назвою “Таємниці Золотого Рога”.

В. Дубровський опублікував свій переклад разом із двома передмовами Якуба Кадрі (до першого видання – “Пояснення” і до другого – “Друге пояснення”), в яких давав відповідь критикам із табору бекташів. Перекладач підготував і свою передмову – “Якуб Кадрі та його роман “Нур Баба”, де подав біографію письменника й характеристику його творчості, крім того, що було дуже доречним, короткий нарис історії тарикату бекташів. Це значно полегшило українському читачеві входження у світ думок і почуттів турка в буремні революційні роки.

Бачимо, що В. Дубровський ставився до своєї роботи перекладача з усією науковою сумлінністю.

Після війни на еміграції він виступав в основному як історик і політолог, але інтересу до турецької літератури не втрачав. Про це свідчить той факт, що як “праця №63 Українського Морського інституту” за його редакцією і з його коментарями 1948 р. у Західній Німеччині вийшли нариси молодого німецького тюрколога Гайнца Ґрісбаха-Туґана “Новітнє турецьке красне письменство” (“Die moderne türkische Prosaliteratur” – своєрідне довідкове видання про турецьку

літературу нових часів [див.: 1]. На першій сторінці читаємо: "Авторизований переклад з німецької мови під редакцією проф. В. Дубровського". Місце видання значилося як "На чужині", тепер ми знаємо, що це було містечко Корнберг. У ті часи українські політичні емігранти на своїх виданнях зазначали місце виходу публікації неточно або взагалі подавали іншу країну, оскільки боялися, щоб їх не захопили спецгрупи НКВД, які полювали на політичних емігрантів і так званих "невозвращенців".

У довідникові наводяться детальні біографічні дані про 28 найвідоміших турецьких письменників, подано бібліографію їхніх творів. Хотілося б додати, що ця німецько-українська праця закінчується приміткою від редактора (тобто В. Дубровського) такого змісту: "Цим висловлюю щиру подяку П. д-ру О. Пріцакові за його допомогу в моїй праці лексикографічними довідками" [1, 28]. Як бачимо, наш патрон, перший директор Інституту сходознавства ім. А. Кримського НАН України, теж прислужився до появи цієї винятково цікавої й вагомої публікації.

В. Дубровський уважав за необхідне дати "Пояснення від редактора", де вказував: "Важливість для українців знання культури і духовного розвитку нашого найближчого південного сусіда – турецького народу – не підлягає сумніву. Між тим українське громадянство, навіть в його фахових, літературознавчих колах, навряд чи має будь-яке (не кажемо вже – ясне) уявлення про турецьку літературу, зокрема сучасну" [1, 5]. Далі він пояснює особливості праці Г. Ґрісбаха-Туґана, труднощі роботи в царині туркології через брак необхідних джерел, дає вказівки щодо транскрипції та вимови турецьких слів.

Важливе значення має "Передмова" до публікації, де висвітлюється історична роль Кемаля Ататюрка у створенні новітньої турецької держави, а також "Товариства дослідження турецької мови" ("Türk dili araştırma Kurumu"), ідеться про реформування мови та певні штрихи до історії нової турецької літератури.

Короткий огляд зробленого В. Дубровським для вивчення й популяризації турецького красного письменства в Україні засвідчує, що він справді був сходознавцем-тюркологом широкого профілю, розумів завдання українського сходознавства на тому історичному етапі, коли він жив, і сам, наскільки мав можливість, зробив вагомий внесок у розбудову українсько-турецької співпраці.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Ґрісбах-Туґан* Г. Новітнє турецьке красне письменство / Авториз. пер. з нім. мови під ред. проф. В. Дубровського. – На чужині, 1948.
2. ІР НБУВ. – Ф. Х. – Спр. 28632. – С. 20 і на зв.
3. *Кадрі Якуб*. Нур Баба. – Харків: РУХ, 1933. – 153 с.
4. *Кочубей Ю.* З історії українсько-турецьких культурних взаємовідносин. Спец. номер. "Червоний шлях". – № 2 // *Проблеми* балканістики, сходознавства та міжнародних відносин: Зб. наук. праць пам'яті доктора історичних наук, професора Пархомчука Станіслава Максимовича / Відп. ред. В.А. Смолій. – К.: НАНУ, 2007. – С. 253-257.
5. *Матяш І.* Василь Дубровський – науковець і організатор // *Особа* в українській архівістиці: Біографічні нариси. – К., 2001. – С. 121-140; *Матяш І.* Василь Дубровський. Історіографічні дослідження в історії України. – Вип. 12. – К., 2003. – С. 284-405; *Матяш І.* Маловідомий історик Василь Дубровський // *Проблемы* славяноведения. Сб. науч. статей и материалов. – Вып. 3. – Брянск, 2001. – С. 277-290; *Астаф'єв О.* Світ як стан духу // *Сіверянський* літопис. – 1997. – № 6. – С. 37-39; *Кочубей Ю.* В.В. Дубровський (1897–1966) і його внесок в українське сходознавство // *Східний* світ. – 2005. – № 3. – С. 24-32; некрологи: у ж. "*Український* історик". – Рік ІІІ. – 1966. – Ч. 1-2 (9-10). – С. 92-97 та в ж. "*Церква* й життя". – 1966. – № 4. – С. 26-27.
6. *Сейф Еддін Омар.* Оповідання. – Харків: РУХ, 1932. – 163 с.
7. *Східний* світ. – 1929. – № 1-2 (7-8). – С. 319-320.
8. *Халід* Рефік. Ятик Еміне. – Харків: ЛІМ, 1931. – 44 с.
9. *Хвильовий* М. Твори: У 5 т. – Нью Йорк; Балтимор; Торонто. – Т. IV. – С. 100.
10. *Червоний* шлях. – 1930. – № 2.

Отримано 10 листопада 2011 р. *м. Київ*

Оксана Гальчук

УДК 883.3 “19”: 87 Тичина

“… І В ХАОСІ ТВОРИТЬ СКАРБИ”: АНТИЧНІ ОБРАЗИ Й МОТИВИ В ПОЕТИЧНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПАВЛА ТИЧИНИ

У статті аналізується роль античного інтертексту в ранній творчості Павла Тичини. Визначено, що рецепція греко-римських образів і мотивів реалізується через алюзивні відсилання, континуаційні відношення, ремінісценції, у результаті чого відбувається збагачення семантики текстів. Крім того, трансформуючи античний текст, поет творить власні міфи, у яких утілюються його історіософські, естетичні та етичні погляди.

Ключові слова: символізм, античний інтертекст, міфологема, інтерпретація.

Oksana Galchuk. “…Even in chaos he conjured up treasures”: Antique images and motifs in Pavlo Tychyna’s poetic interpretation

The article analyzes the role of antique intertext in Pavlo Tychyna’s early poetry. The author argues that Tychyna’s reception of Greco-Roman images and motifs found its expression in various allusions, continuous relations and reminiscences, thus enriching the semantics of his texts. Moreover, by way of transforming the ancient ante-text Tychyna created secondary myths which incarnated historical, aesthetic and ethical views of his own.

Key words: symbolism, antique intertext, mythem, interpretation.

Роль знакових образів-символів у поезії П. Тичини – традиційний об’єкт досліджень сучасних науковців. Характерна ознака творчого почерку поета, наголошують учені (див., напр.: [28]), – послідовне опрацювання образів архетипного походження, які й становлять парадигму його кларнетизму. А серед образів світової літератури він активно звертався до Святого Письма, перетворюючи біблійний інтертекст на елемент ідейно-естетичного та експресивно-виражального комплексу своєї поезії (див.: [13; 22; 23; 28]). Щодо античного інтертексту, то його функції у творчості поета-символіста практично не вивчалися. Мета нашої статті – аналіз поезії Тичини з погляду рецепції античних образів і мотивів, з’ясування їхньої ролі в конструюванні його символістської поетики.

Уже у двох своїх найсуттєвіших стильових ознаках – пантеїстичному й панмузикальному світосприйнятті – Тичина постає як semper tiro античної традиції. Збірка “Сонячні кларнети” явила світу поета, який творить новий міф про Космос та оспівує його верховне начало – деміурга музики Сонячних кларнетів. Новому божеству, несумісному з насильством і рабством, Тичина протиставляє і християнського Бога, і богів Олімпу. Але, відкидаючи авторитарного Зевса і свавільного Пана, він не відмовляється від мрії античних філософів про світову гармонію. Прагнення ладу з природою посилено прагненням гармонії із суспільством і з собою, виказує в ньому ідеаліста, для якого це необхідна передумова творчості: “І пітьми творчої хітон, і благовісні звуки” [25, 35]. Тичининська здатність чути “музику сфер” перетворилася на діонісійське підґрунтя і принцип його поезії, проектуючись і на решту виявів поетового життя. “Я ніколи не покохаю жінку, котрій бракує слуху. / Молюсь не самому Духу – та й не Матерії. – / До речі: соціалізм без музики ніякими гарматами / не встановити” [25, 87], – писав Тичина в “Антистрофі”, об’єднуючи вимогою музики (у поетовому розумінні – духовності) особисте й суспільне. У вірші із символічною назвою “Евое!” поет накладає тему музики на проекцію майбутнього і власний екзистенційний вимір людини прийдешнього. Він мріє про час, коли “на людину, що не вмітиме пісні, дивитимуться як на справжнього контрреволюціонера” [25, 88]. Трактування музики як очищувальної стихії, здатної гармонізувати людське буття (поет закликає пристати до партії, “де на людину дивляться, як на скарб світовий, і де всі як один проти кари на смерть”

[25, 88]), у поєднанні з назвою твору (захопленим вигуком "Евое!" вакханки-жриці вітали бога Діоніса) дають змогу припустити, що поет осмислював Діоніса-Вакха не як бога вина й виноградарства, а, спираючись на філософію орфізму, як символ божественного духу. За вченням орфіків, котрі, на думку дослідників, виражали світогляд селянства, міфічний співець Орфей, що боготворив Вічно-Жіночне у природі, прославляє його в ім'я Діоніса, яким воно перейняте, і прагне розбудити його в душі людства. Тичина виступає новітнім Орфеєм; це одним із перших завважив у своєму есе "Хліборобський Орфей, або Кларнетизм" В. Барка. І хоча дослідник заперечував пантеїзм Тичини, уважаючи, що в основі поетової картини світу лежить християнський світогляд (див.: [2]), проте його визначення митця як "хліборобського Орфея" відображає вагомість духовного світла у віршах Тичини, тяжіння поета-символіста до всеохопності й цілісності через пантеїзм і панмузичність.

Цікаво, що імені міфічного співця Орфея, до якого неодноразово зверталися модерністи, у поезії Тичини немає. Навіть на традиційний для поетикологічного комплексу образ музи натрапляємо тільки двічі, і в обох випадках він переосмислюється з позицій сучасної авторові історії та вітчизняної культури. У вірші "Один в любов…" муза введена у драматичний контекст війни, у якій вирішується доля України ("А справжня муза неомузена / там десь на фронті в ніч суху / лежить запльована, залузана / на українському шляху" [25, 81]). А в поезії "Пругкий початок кукурудзи…" пластичний образ музи ("Пругкий початок кукурудзи / од Вас передано мені, / спасибі. Для моєї музи – / немов з-під молота вогні…" [24, т. 3, 234]) підсилений несподіваним зоровим образом кукурудзяного качана, жовтогарячі зерна якого нагадують поетові вогняні іскри. Сусідство "музи" й "вогню" викликають асоціацію з гомерівським деміургом – спільним визначенням у греків і співця, і коваля.

Синтез традиційного українського мотиву з алюзією на античний художній досвід – особливо характерний для першого етапу розвитку феномену кларнетизму у творчості Тичини. Так, у вірші "Гаптує дівчина…" під впливом оптимістичного світобачення автора одна з античних Мойр, яких зазвичай зображали жінками похилого віку, можливо, укладаючи в концепт віку семантику вселенського знання, перетворюється на дівчину, що "червоним, чорним вишиває мені життя" [25, 42]. Так поет трансформує античну міфему у традиційний для українського фольклору образ, маніфестуючи (через мотив молодості) інтуїтивне, а не раціональне осягнення світу.

Зауважимо, що оцінку античної спадщини Тичина спеціально не декларував. Для творчості неокласиків озвучування свого ставлення до класичної літератури стало однією з традиційних тем й органічним складником мистецького самовираження; натомість поетичні заяви Тичини – це кодекс поета-громадянина, чиє слово спрямовано на службу державі, в ідеології якої він не має сумніватися ні на мить. Такі самоозначення звучать у контексті настанов, які у стилі гораціанського "Послання до Пізонів" Тичина адресує початківцям ("Поетам нової формації", "До молодих поетів", "Правдивим будь…", "До себе самого й до молодих поетів", "Архіноватору-поету" та ін.), або ж у творах полемічного ґатунку останніх років діяльності ("Навіщо нам дискутувать", "Коли офіцерня й кадети…"). Авторську позицію щодо античної спадщини, висловлену в досить цікавий спосіб, можна відчитати у вірші "Коли офіцерня й кадети". Тичина говорить про важкий вибір між творчою свободою й незаангажованістю і самодисципліною, який він мусив зробити свого часу: "Й життя мені тут повеліло, / щоб я ішов не навмання, / щоб говорив я просто, й сміло, / питання ставив не похило / при незвичайнім світлі дня" [24, т. 3, 317]. Поет навіть означив зміну вектора своєї творчості ("І я в той бік увесь

подався, де робітник, де селянин") після блискучого поетичного дебюту ("Ну, що ті "Сонячні кларнети"…"). Новий шлях виявився протилежним обраній неокласиками естетичній автономії; згадка про них стала знаком усвідомлення цього Тичиною: "Я "неокласиків" не ганю, / Хоч в них не річка, тільки став. / Старе – чи може буть в скресанню? / Нікого в книзі теж не раню / "Замість сонетів і октав" [24, т. 3, 317].

Це чи не єдиний випадок, коли Тичина веде мову про "п'ятірне гроно", хоча, як відомо, М. Зеров неодноразово аналізував його твори, уважно стежив за публікаціями, а навколо правок поета, унесених до поеми "Живем комуною", розгорнулася навіть полеміка в листах (див.: [5]). У наведених рядках цікаві два принципових, на наш погляд, моменти. По-перше, поет образно називає творчість неокласиків "*ставом*", на противагу "*річці*", й у такий спосіб підводить читача до антиномії "лад, спокій, упорядкування, статика"/"хаос, рух, динаміка". У цьому вбачаємо символіку тичининської "річки" діонісійської творчості, яку автор протиставляє аполлонійському "ставу" неокласиків. По-друге, дихотомію діонісійське – аполлонійське Тичина доповнює ще однією парою антонімів "нове – старе", котра орієнтує на проблему ставлення до традиції. Хоч оцінки як такої поет не дає, а звертається до читача з риторичним запитанням "Старе – чи може буть в скресанню?" [24, т. 3, 317], однак у поєднанні "старого" і "скресання" як синоніма оновлення висловлено авторську позицію щодо творчості неокласиків: поет не погоджується з критиками, які називали їхню поезію не сучасною, анахронізмом. Тому через сприйняття Тичиною неокласичної естетики окреслюється його ставлення до культивованої нею античності. Можливо, у розумінні Тичини рецепція греко-римської спадщини – це шлях до скресання криги традиціоналізму української поезії.

Принциповим для розгляду питання "Тичина й античність" уважаємо зміст вірша "Охляло сонце…": "Жінка зніма білизну. / Веремію круг неї вітер закрутив / і запилив у свій мотив рожеві ноги й повну шию… / Немов в Елладі! / Вітер з моря вітрилить пазуху… / Краса!" [25, 126-127]. Перед читачем постає мозаїка літнього вечора, освітлена м'якими променями призахідного сонця. Її складники – досконала природа та досконале людське тіло. Вони творять гармонію, обов'язкова умова якої – поєднання фізичної краси із чистотою – матеріалізується завдяки людській праці ("жінка знімає білизну"). Радісний настрій від споглядання цієї картини виливається в естетичний екстаз ("Краса!"), а все разом активізує авторську асоціацію з античним ідеалом ("Немов в Елладі!"). Можливо, так митець виражає античне поняття калокагатії – "моральної досконалості та витонченості культурної" [11, т. 1, 813] – чи не найвагомішого у спадку античності, заповіданого наступним поколінням. Якщо прийняти цю поетичну ідилію за авторський варіант образу античності, то важливою його рисою стає динаміка: поет уживає дієслово недоконаного виду в теперішньому часі ("зніма"), двічі говорить про вітер ("вітер закрутив і запилив у свій мотив рожеві ноги й повну шию" та "вітер з моря вітрилить пазуху") й утворює неологізм *вітрилить*, що посилює відчуття руху. Отже, античність Тичини жива й наповнена енергетикою моральності та краси, до якої поет звертатиметься неодноразово.

В окремих поетичних ситуаціях знакові імена античності слугують у Тичини засобом вираження авторового сприйняття цього етапу розвитку людської цивілізації ("П'ю немов із бутеля") або утворюють сюжетно-образне підґрунтя для алюзії на суперечливі проблеми сучасності ("Розкривши Гомера", "Клеон і Діодот"). Так, у фрагменті "П'ю немов із бутеля" ім'я Арістотеля асоціюється в поета насамперед із трактатом "Етика" та філософськими ідеями матеріалізму: "П'ю немов із бутеля / думку вихователя / думку Арістотеля / думку оновителя"

[25, 377]. Таку інтерпретацію навряд чи можна назвати оригінальною, тоді як у віршах "Розкривши Гомера" та "Клеон і Діодот" Тичина продемонстрував оригінальний підхід до античного інтертексту, що стане однією з тенденцій розвитку літературної свідомості XX ст.

У поезії "Розкривши Гомера" греко-римський текст маркований ім'ям Гомера й сюжетом "Одіссеї", що виявилася притягальною і для неокласиків ("Лотофаги", "Лестригони", "Kapnos tes patridos", "Телемах у Спарті", "Навсікая" М. Зерова, "Шляхами Одіссея" Юрія Клена, "Як Одіссей, натомлений блуканням…" М. Рильського). У Тичини можна спостерегти емблематичне функціонування поеми Гомера як тенденцію в реципіюванні античності новітньою літературою:

Що ж, зволікай женихів, Україно, мов та Пенелопа,
Хай об'їдають тебе: вже ж ти не вийдеш за всіх.
Будеш ти сонна, заплакана ждати свого Одіссея –
"Сльози народу? – пусте! Тільки б вернувся мій цар…" [24, т. 1, 344].

І в першій книзі 12-томного "Зібрання творів" (1984), і в книжці вибраного "Золотий гомін" (2008) опубліковано лише цю строфу твору. Натомість Т. Сосновська, досліджуючи такий маловідомий факт із життя поета, як арешт чернігівським ЧК його брата Євгена, повідомляє, що серед вилучених у нього паперів були й вірші "До кого говорить?" і "Розкривши Гомера", й останній, крім щойно наведеної, містив іще одну строфу:

Що ж, Росіє, немов Навзікая, полощеш білизну!
Кажеш, ти хочеш робить? Так я й повірив тобі.
Ні, ти спочатку рабинь одпусти, одпусти їх на волю,
Царські звички забудь, годі визискувать нас (цит. за: [19]).

На думку дослідниці, дата під першою строфою (1917 – 1918 рр.), яку наводять упорядники 12-томного видання творів Тичини, помилкова (у книжці "Золотий гомін" називають 1918 – 1919 рр.). Ураховуючи, зазначає Т. Сосновська, "атмосферу, в якій перебував поет після публікації збірки "Замість сонетів і октав" <…>, зважившись політичну ситуацію в Україні у 20-ті роки, і зрештою, дату арешту Є. Г. Тичини", час написання вірша – 1921 – 1922 рр. (див.: [19]). Крім того, вона посилається на лист до Зерова від 26 листопада 1924 р., у якому Тичина сам визначає час, коли почав експериментувати з античним віршем ("Розкривши Гомера" – спроба поета писати гекзаметром): "Захопився я гекзаметром два роки тому, після Гомера та після "Германа і Доротеї" (див.: [19]). Аргументи дослідниці вважаємо переконливими, а перегляд дати написання – принциповим для сприйняття твору.

Уже епіграф-присвята до вірша "Розкривши Гомера" справляє враження долученого як post factum і явно з розрахунку на оприлюднення лише першої строфи твору. Тоді як зміст другої строфи дає змогу не тільки з'ясувати історичні й політичні погляди Тичини, а й краще зрозуміти трагедію митця, що свідомо обрав гірший варіант, ніж мовчання, – відмову від себе. В епіграфі Тичина конструює історико-культурний рівень вертикального контексту вірша, уточнюючи: "Закордонним женихам, – що все з своїми інтервенціями сватались до гетьманської чи до денікінської України, – писано в часи гетьманщини та денікінщини" [24, т. 1, 344]. А його філологічний рівень позначають слова "*женихи*", "*сватались*", котрі орієнтують читача на епос Гомера, чиє ім'я винесене в заголовок. "Одіссея" – чи не найвідоміший у світовій літературі твір, матримоніальні стосунки персонажів якого накладалися на принципові

питання: цілісність держави, вірність родині, Батьківщині. Саме ці проблеми, з нашого погляду, завдяки зверненню автора до античного епосу склали підтекст поезії "Розкривши Гомера".

Образ Тичинової України, що терпляче зносить нахабство "закордонних женихів", нехтуючи власний народ ("Сльози народу? – пусте!") в ім'я примарної ідеї ("Тільки б вернувся мій цар…"), побудовано на основі гомерівського із суттєвими змінами. Зокрема, якщо у світовій літературній традиції за образом Пенелопи закріпилося значення вірної дружини, мудрої господині, доброї матері єдиного сина Одіссея Телемаха, то в Тичини вона тільки втомлена двадцятирічним чеканням жінка, яка у стосунках із "женихами" обрала пасивну тактику зволікання. Поет підсилює оцінку інертності України-Пенелопи епітетом "сонна", висловлюючи так осуд політичних "загравань" різних влад, що змінювали одна одну після проголошення самостійності України.

За Гомером, Пенелопа у своїй поведінці керується більше розумом, аніж почуттями, тому один із постійних епітетів, яким характеризує її автор, – "розумна". У Тичина Пенелопа піддається власним емоціям, занедбавши обов'язок мудрої цариці. Обираючи між особистим і суспільним, вона віддає перевагу першому. Поет не лише не поціновує славнозвісну витівку Пенелопи з багаторічним тканням як розумну, а навпаки – уважає, що своєю нерішучістю вона лише примножила страждання громадян Ітаки. Відбувається дегуманізація міфічного образу, тож створюючи образ анти-Пенелопи, Тичина додав своє ім'я до списку таких авторів XX ст., як Е. Юнсон, Є. Анджеєвський, К. Варналіс та ін., що переосмислювали гомерівських персонажів. Окрім того, у вірші "Розкривши Гомера", гадаємо, намічено тенденцію амбівалентної та критичної репрезентації образу України, яку пізніше Є. Маланюк – поетичний опонент Тичини – розгорне й утілить в образах то "зрадливої бранки", то гетери, то божевільної блудниці.

Усвідомлення драматизму політичної ситуації після муравйовських погромів у Києві, оцінку митцем декларацій, адресованих Петроградом і Москвою, відстежуємо у другій строфі вірша "Розкривши Гомера". Якщо центральний образ першої – Україна-Пенелопа, то другої – Росія-Навсікая. Тичина реінтерпретує образ Навсікаї, котра з наївної закоханої в Одіссея феацької царівни перетворюється на деспотичну рабовласницю. У звертанні поета до Навсікаї "Ні, ти спочатку рабинь одпусти, одпусти їх на волю, / Царські звички забудь, годі визискувать нас" (цит. за: [19]) проведена паралель з імперським досвідом царської Росії, що не став її минулим. Тичина підсилює недовіру до облудливих гасел про свободу й рівність, якими російський більшовицький уряд маскував свої істинні наміри, алюзією на декорації зустрічі гомерівських персонажів. Як відомо, Навсікая знайшла Одіссея на березі моря, куди приїхала разом зі служницями, аби випрати білизну. На відміну від Гомера, Тичина сумнівається, що дочка царя працюватиме фізично, як і рабині ("Кажеш, ти хочеш робить? Так я й повірив тобі"). Поет удається до каламбуру, у котрому епізод "Одіссеї" переливається у фразеологізм "полоскати білизну" – обговорювати, лізти в чужі справи ("Що ж, Росіє, немов Навсікая полощеш білизну!"). Тичина обстоює право своєї країни на власний шлях, вимагаючи від Росії "одпустити <… > на волю" і припинити "визискувать". За умови пасивності української громади (адже "Пенелопа" "сонна, заплакана") поет, за шевченківською традицією, сміливо бере на себе місію її захисника. Отже, зміни у трактуванні поетом жіночих персонажів "Одіссеї", зумовлені літературними тенденціями та соціально-історичними процесами, підтверджують спостереження Н. Якубовської щодо вияву в літературі XX ст. поряд із тенденцією дегероїзації гомерівських образів їх "повної моральної деградації та духовної "бестіалізації" [29, 17]. Мовою

трансформованих античних образів Тичина зображує настрої сучасної людини в усій суперечливості і драматизмі.

Аналогічну тематику зі зверненням до знаків античної культури продовжує вірш "Клеон і Діодот", у якому відтворено одну із драматичних сторінок Пелопоннеської війни. Найімовірніше, виклад поетом тих подій ґрунтувався на "Історії" Фукідіда – одному з небагатьох оригінальних джерел епохи, котрі дійшли до нашого часу. У 428 р. до н.е., на третій рік війни, союзники Афін жителі Мітилени повстали й перейшли на бік спартанців. Захопивши Мітилену, афіняни вирішили жорстоко покарати зрадників. Доля мітиленян вирішувалася на Народних зборах, і сама дискусія, що розгорілася навколо питання страти, увійшла в історію під назвою "мітиленське питання". Афіняни не підтримали політика Клеона, котрий вимагав стратити чоловіків Мітилени, жінок і дітей перетворити на рабів, а стали на бік Діодота, який переконав їх відмовитися від цього.

1921 р., коли було написано вірш Тичини "Клеон і Діодот", античний епізод звучав напрочуд актуально: "білий" і "червоний" терор збирали свої криваві жнива на теренах України вже чотири роки, знищуючи людські життя й політичні ілюзії, як і Пелопоннеська війна, що була не тільки боротьбою між атенцями і спартанцями, а й запеклим протистоянням усередині кожного полісу. Фукідід констатував: "Політичні узи виявлялися міцнішими за кровні зв'язки, бо члени гетерій швидше наважувалися на будь-які відчайдушні та небезпечні справи" [27, 198]. Тож Тичині та його сучасникам було б неважко зрозуміти настрої давніх греків і драматизм проблеми. Але пошуком історичних аналогій автор не обмежився. Використовуючи метод екстраполяції – інтелектуальної проекції на майбутнє тієї лінії розвитку подій або тенденції, закономірності якої в минулому достатньо добре відомі, – Тичина за допомогою античного тексту намагався відповісти на питання, пов'язані зі смертною карою та етичним виміром політики: вірш "Клеон і Діодот" було написано через рік після скасування смертної кари й за рік до її поновлення 1922 р.

Зрозуміло, що твір Тичини, у якому питання смертної кари, хай навіть у далекі античні часи, обговорювалося публічно і, незважаючи на війну, було вирішено на користь життя, не міг побачити світ. Надто контрастно виглядав історичний прецедент на тлі сучасної читачеві соціальної практики. Крім того, у протистоянні Атени – Мітилени проглядалися до болю знайомі взаємини Петрограда й Києва: уже в перших рядках натрапляємо на українську реалію – "самостійність": "Буде ж знать Мітілена! згадає вона самостійність! / Зрадити нас в таку хвилю, коли наше військо в поході… Голови втяти і все тут, що будемо з ними балакать?" [25, 119].

Не менш важливе й порушене Тичиною в "Клеоні і Діодоті" питання особи вождя, правителя, яке також сягає античної літератури. Один із типів – демагог – був об'єктом нищівної критики в комедії Арістофана "Вершники". Саме афінянин Клеон став прототипом головного персонажа, виведеного "батьком комедії" під ім'ям раба Кушніра, котрий обдурює та обкрадає свого немічного й недалекоглядного господаря Демоса. В образі Клеона Арістофан показав виродження первісного змісту поняття демагог ("народний вождь") у політикана, що "задля власних корисливих інтересів, створення дешевої популярності вдається до брехливих обіцянок, лестощів, викривлення фактів тощо" [18, 334]. У "мітиленському питанні" Клеон ініціював смертну кару, уважаючи, що це стане уроком для інших спільників. Натомість Діодот бачив у такому кроці загрозу міцності "афінського союзу". Поет не вказує на політичну приналежність Клеона чи Діодота, а обмежується етичною характеристикою персонажів за їхнім ставленням до смертної кари: Клеон – "всім відомий

нахаба, / він же стояв на минулій громаді за смертную кару" [25, 119], а Діодот "син Євкратів, що був і раніш проти кари" [25,120]. Тичина залишає читачам можливість самостійно дійти висновків, пропонуючи аргументи, якими Клеон і Діодот намагалися переконати Народні збори.

Ключові моменти виступу кожного з опонентів – питання, *як* можуть відреагувати інші союзники на страту мітиленців та в чому гарант *міцності* держави. В інтерпретації Тичини обидва політики однаково прагнуть зберегти "афінський союз" від розпаду, але обирають для цього різну тактику. Клеон наполягає на тому, що "влада повинна в нас буть тиранія / Тільки попустим – союзники слухатись нас перестануть; / встануть на нас тоді й інші за прикладом цих мітіленян" [25, 119]. Натомість Діодот сумнівається: "Чи зменшиться повстань, як скараєм оце мітеленян? / Люде до всього звикають, привикнуть вони і до смерті. / Це тим більше привикнуть, коли їх нужда підганяє. / Що ж ми – придумаєм кару ще більш жорстоку, як смертна?" [25, 120].

Аналогією до неназваного, але зрозумілого з історичного контексту твору "афінського союзу" виступає, на нашу думку, створений 1919 р. "військово-політичний союз" формально незалежних України, Литви, Латвії, Росії, Білорусії. Наслідком цього стало об'єднання найважливіших наркоматів, якими тепер фактично керували з Москви, що, по суті, було першим реальним кроком до відновлення унітарної держави. Наступним – угода про воєнний і господарський союз між Росією та Україною у грудні 1920 р., у якій, попри проголошення незалежності й суверенітету обох держав, фактично посилювався курс на централізацію. Далі X з'їзд РКП(б) в особі Сталіна поховає право націй на самовизначення, ствердивши небажаність існування окремих радянських республік за умов ворожого капіталістичного оточення. Його проект резолюції ЦК РКП(б) "Про взаємовідносини РСФРР із незалежними республіками" 1922 р. стане основою договору про СРСР. На матеріалі античного сюжету, який відіграє роль історичного прецеденту, Тичина здійснює своє "провіщення майбутнього".

І Клеон, і Діодот виходять на проблему суті державних законів. Клеон обстоює державу, закони якої захищають її міцність: "Краще нехай уже гірші закони, але щоб незмінні, / краще нехай неосвіченість, ніж ота вченість безвольна! / Що ті законі прекрасні, коли їх виконувать смішно!" [25, 119]. А для Діодота, котрий "звик дивитись в майбутнє", важливіші закони, що дадуть змогу зберегти взаємини із сусідами та підтримати репутацію держави в зовнішньому світі.

Тичина демонструє тонке відчуття та знання історії, показуючи, що і Клеон, і Діодот, по суті, мають спільну мету – зберегти гегемонію Афін над іншими полісами, що входили до союзу, міцність котрого вже похитнулась і, як виявилося в майбутньому, не витримала випробування війною зі Спартою. Такої ж думки й сучасний дослідник В. Гущин. Проаналізувавши позицію Фукідіда, він виокремив проблему сумісництва імперії й демократії як основну в "мітиленських дебатах" (див.: [8]). Діодот у вірші Тичини наголошує, що йому важливо зберегти єдність полісу, адже атенці, вирішуючи долю мітиленян, розділилися на два табори. Прикметно, що поет тричі – на початку твору та після виступу Клеона й Діодота – відстежує зміни в настроях громади. Спочатку "гамір атенці зчинили, на два табори поділившись", але поступово їхня активність зменшується, аж поки не згасає зовсім: "Гамір атенці зменшили, а скоро і зовсім затихли" [25, 120]. Увага поета до цієї проблеми зумовлена спостереженням подібної ситуації в сучасній йому Україні, коли розділена війною навіть більше ніж на два табори громада проходила випробування миром, перетворюючись під впливом оманливих обіцянок нових демагогів на покірливу масу.

Отже, звернення Тичини до історичного прецеденту як своєрідного аргументу – це один із традиційних і чи не найефективніших засобів протидії поширенню пропагандистських міфів та ідеологічних химер. Водночас це причина не оприлюднення автором вірша "Клеон і Діодот", зміст котрого допомагає зрозуміти глибину трагізму й Тичини-поета, і Тичини-громадянина, що усвідомлював справжню злочинну сутність режиму, одним із апологетів ідеології якого він стане пізніше.

Особливий за своєю функціональністю, оригінальністю прочитання й потенціалом вияву глибинних філософських пластів у творчості Тичини образ Прометея. Міфологема Прометея – своєрідний об'єднавчий первень у драмі-феєрії "Прометей", віршах "Прометей", "Ходить Фауст" і "Слався!". Ці твори, написані в різні роки і з різною видавничою долею, справляють враження цілісного тексту, у якому виразно проступають ознаки антиутопії.

Витоки антиутопічності, як зазначає О. Євченко, своїм корінням сягають міфології з її антитетичним способом мислення. На відміну від античного епосу, у якому також зберігається співвідношення утопічного і антиутопічного компонентів, "поява антиутопічного компоненту в драмі зумовлена осмисленням письменниками сучасних їм утопій у політології і полемікою з ними <…>, тому змістом античної драми з антиутопічним компонентом є зображення небажаних тенденцій суспільного розвитку в майбутньому" [9, 6]. В антиутопії Тичини також відбувається ревізія сучасних йому утопій про "далі голубі" та полеміка з ними.

Тексти драми-феєрії "Прометей", віршів "Прометей", "Ходить Фауст" і "Слався!" цілком відповідають змістовому наповненню антиутопій: тут маємо суб'єктивне зображення негативних явищ соціально-політичного або морального життя суспільства; у центрі твору найчастіше перебувають такі проблеми, як людина й історія, людина й матеріально-технічний прогрес, а також морально-етичні проблеми добра і зла, співвідношення індивіда і тоталітарної системи, "знелюднення" людини в умовах сучасної технократичної цивілізації. Крім проблематики, універсальність антиутопії створюється за допомогою особливої часово-просторової організації твору. Дія драми-феєрії відбувається "багато років після того, як скарали Прометея". Обираючи міфічне літочислення, прикмета якого – позачасовість, Тичина дає змогу припустити, що "майбутнє" Прометея – цілком імовірне сучасне читача. Принцип міфологізму вможливлює ще одну характеристику часу: міфічний Прометей, якому не було місця у світі класичного героїзму, ніс покарання тоді, коли здійснювали свої подвиги великі герої. Звільнений за покоління до Троянської війни, у добу протистояння троянців і греків Прометей – це "вже далеке минуле, тому Гомер і не згадує про нього (до того часу Зевс міцно посів місце володаря людей і богів, творця всіх благ і покровителя героїв)" [14, 452]. Так завдяки античному тексту витворюється алюзія на час автора – після громадянської війни, коли на троні "новий Зевс". Художній простір драми-феєрії теж коригується міфологічним сюжетом: зважаючи на міфічний топос покарання титана (гори Кавказу), зображену місцевість легко ідентифікувати. Гори в Тичини – не тільки геофізичний об'єкт, а й символічне відгородження від решти світу країни, яку він назвав N, залишаючи в такий спосіб простір для здогаду.

Поет долучається до творення традиції антиутопії, показуючи, до чого може призвести модель псевдоідеального суспільства, застерігаючи тим від помилок і небажаних наслідків. У "Прометеї" майбутнє зображене як час, у котрому люблять "лише корисне. / Красою стала там точність, замість казок – розрахунок" [24, т. 1, 467]. Це світ, де втілено технократичну модель машинного, математизованого "раю". "Гляньте, як цвіте! Канали, фабрики… / А то все цифра, аршин, число" [24, т. 1, 470], – вигукує із замилуванням один

із персонажів. Для підсилення ідейного задуму в зображенні майбутнього поет диференціює, як і Г.Ґауптман у "Затонулому дзвоні", Леся Українка в "Лісовій пісні",Т. Манн у "Чарівній горі", образ світу на "горішній" ("ясно у горах, зелено"), і світ долини ("там люди страждають у норах", "тут і страждання і кров").

У Тичини, за античною традицією, до структури твору введено хор німф, котрі живуть у горах. Як і в давньогрецькій трагедії, де хор рідко брав безпосередню участь у дії, а частіше ставав свідком і суддею вчинків протагоніста, німфи "Прометея" не втручаються в хід подій. Вони, "одвічні жалібниці", наділені глибоким співчуттям до Прометея, розповідають йому про світ людей. Тож, як і у трагедії Есхіла, хор відіграє роль колективного персонажа, носія емоційного та інформаційного первнів.

Розірваність зв'язку людини з природою, підпорядкування людини технікою – традиційна тема антиутопій. Зображуючи суспільство, протиприродне за своєю суттю, Тичина показує, що за ознаку прогресу в майбутньому вважатиметься здатність високоефективного вбивства ворогів: "Війна ж, здається, в нас – дипломатія. Й коли ми можемо ворожий полк одразу знищить і зрівнять з землею – електрика знаряддям, а не меч" [24, т. 1, 471]. Правду підмінили законом дисципліни ("бо правда є порожній звук… Бо правда те, що вимага земля. Бо правда те, що нам диктує людськість і дисципліна – вищий пункт її"), а справедливість – необхідністю жорстокості ("ми вбиваємо електрикою – отже, без болю і без крові. І лише, як виняток, караємо за зраду, з громади проганяючи" і "в жорстокості живих – закон життя"). Унаслідок таких соціальних катаклізмів нівелюється особистість, початковий етап цього процесу – знецінення родинних стосунків: "Самого навіть слова "батько" у нас нема. Бо ми усіх дітей виховуєм умісті. Хто ж те знає, де батько чий і син? Та й нащо знать?" [24, т. 1, 467].

Нове людство в Тичини – знеособлена маса, позбавлена власних назв: імена людей замінено порядковими номерами, а назви країн – буквами. За новими законами співжиття чи, радше, виживання переслідуються найменші натяки на власну думку. За спробу Четвертої почути у словах Прометея "рідний дух" Перший дорікає: "Ти знову за своє? То співчуття, то "рідне"… Невже бунтарське "я" не можеш взять ти на гнуздечку?" [24, т. 1, 473]. Особи, яких бачить Прометей, – це "нова раса" обмежених, жорстоких, самовдоволених і глибоко нещасних людей, що навіть не усвідомлюють своєї трагічності. Персонаж N пояснює: "тут володіння отих рабів, що вільними себе назвали / і зійшлися в громади немовби вільні, / тільки ж поклонилися холодній цифрі, мертвій дисципліні. / Ні радощів, ні жалощів у них – один лиш розрахунок. / Прометея не може бути серед них" [24, т. 1, 484]. Для визначення нової раси Прометей віднаходить влучне і глибоке слово "самов'язні". Він із жахом усвідомлює, що людство стало таким, як і деспот Зевс, тож запитує себе: "Чи не прийдеться знов огонь той красти, бороться, однімать – лиш не в богів, а в вас, лихії люди?" [24, т. 1, 478].

В образі Тирана, типологічно близькому до вольтерівського Магомета, який виростає на ґрунті фанатизму, Тичина досліджує владу ідеології, культу. Боячись "у своїй державі розколу", Тиран маніпулює громадською думкою й людськими долями. Але трагедія майбутніх держав, згідно з авторами антиутопій, полягає в тому, що тирани та "старші брати" лише вивершують державну машину, покликану знищувати особистість. Стежити за приватним життям громадян, суворо контролювати їх, регламентувати громадське і практично унеможливлювати політичне допомагають Тиранові слухняні Вартові.

У "Прометеї" вражає точність пророчих візій автора, що зображує явища, які незабаром стануть реальністю, "озвучує" ідеологічні гасла, котрі набирали

сили, а згодом перетворилися на теорію і практику радянського життя. Це й "залізна завіса", що нею відгородиться від решти світу СРСР, і принцип безперервної війни з власним народом: "війна на кождім кроці в нас і ворог нам, хто мислить у куточку, хто так, як ти, дає нам дисонанс" [24, т. 1, 476]. Натрапляємо й на цинічне обґрунтування новою расою майбутніх масових репресій: "Коли заслабне хто, хоч би й з талантом, / і знаєм ми, що він лиш буде вить, а не співать, / і що вже ми від нього корисного нічого не візьмем, – / такого ми вбиваєм. Це в нас правда" [24, т. 1, 475]. Тож автор здійснює "морально напружене прозріння майбутнього" [3, 48], свідомо й цілеспрямовано зближуючи теперішнє і прийдешнє задля застереження.

Єдиною серед людей виявляє прихильність до Прометея Четверта. Але атмосфера суцільної недовіри й підозри отруює її існування, і вона зізнається Прометеєві, що "щасливі ми, це так, / але те щастя в нас казенне і повне рабства. / Скільки, скільки мук! Страждаєш ти… / А ми хіба на волі? Панує сила в нас і деспотизм!" [24, т. 1, 478]. Проте в новому світі все ж знаходиться істота, яка ціною свого життя визволяє Прометея. Це не міфічний Геракл, а німфа Етео. Вона з іншого, "горішнього" світу. Ще дитиною німфа потрапила в полон до людей і "забула я, чия і звідки, забула мову я свою" [24, т. 1, 480]. Усупереч давньогрецькому міфу, Етео з власної ініціативи хоче звільнення титана, більше того, вона переконує його в необхідності зробити це самому. Але Прометей так зневірений побаченим, що не знає, заради кого варто рвати кайдани: "Задля смиренних білих? Задля чорних, затоплених у бруд? / Задля тиранів? / Чи задля цих, що душі по клітинках / розґратували й, зрікшися імен, / порожній цифрі служать?" [24, т. 1, 485]. Зусилля Прометея марні, бо ще й потрібен вогонь, який "розтопити Гефестові кайдани здатен". Німфа Етео, спалюючи себе, визволяє титана, перетворюючись на двійника того Прометея, що був готовий іти на самопожертву заради інших. Образ Етео вписується в національну літературну традицію, доповнюючи реєстр персонажів Лесі Українки – Мавка, Міріам, Віла-посестра, Кассандра, Ізольда Білорука, Прісцілла, котрі репрезентують такий тип жіночого характеру, як жінка-подвижниця. Отже, усупереч переконанню нової раси, що "ми, люди, вже пережили героїв", знаходяться не тільки здатні на героїзм, а й ті, хто називатимуть себе прометейцями і співатимуть гімн Етео. Принаймні про це розповідають в останній сцені звільненому титанові німфи.

На цьому поема-феєрія обривається. Пояснення такої долі тичининського тексту можна шукати в різних площинах. Зокрема, автор бажав досягти досконалості. У листі від 7 листопада (символічна дата!) 1923 р. Тичина писав майбутній дружині Л. Папарук про свою роботу над поемою та власні творчі сумніви щодо її завершення й публікації: "Ви думаєте, чого я другий рік ношуся з "Прометеєм" і не оформлюю його чорнилом? – Не хочеться пускать його абияк. Іще б, мені здається, десь покуштувати його механіки, анатомію і всі науки про людину осягнути і філософії теорії звести в один мізинчик – отоді так! Тоді не страшно" [24, т. 1, 710]. Чи, можливо, автор відчував фальш того пафосу, що логічно мав би з'явитися у фіналі зі звільненим героєм. Або ж розумів, що, за логікою розвитку сюжету, Прометей постане перед вибором: із ким він? Це питання тривожило й самого Тичину ("Хіба й собі поцілувать пантофлю Папи?" [24, т. 12, кн. 2, 110]). Та все ж поет, гадаємо, завершив свій задум створення антиутопії, але вже у віршах "Прометей", "Ходить Фауст" і "Слався!". У них реалізується характерна для антиутопій сюжетна лінія, пов'язана з деградацією головного героя, якого ламає система.

У вірші "Прометей" персонаж зазнає трагічних метаморфоз – він сам стає частиною зла, проти якого боровся. Надривно, пафосно (виникає враження, що

Прометей хоче випередити будь-які зауваження чи запитання) він переповідає свою історію майже тими ж репліками, що й у монологах драми-феєрії. Водночас Тичина вводить нові мотиви – "чергові тирани" ("тиран черговий мені орлів та коршаків із сміхом насилав, щоб упевнитись, чи я ще живий? І раз прилетіло їх не два, не три. За двоголовим – одноголовий, білий, чорний, за ним іще якийсь, іще…") і "самовизволення Прометея" ("Тут я не витерпів! Двигнув плечима!"). Для цього нового Прометея людські життя, в ім'я яких він готовий був на тисячолітні страждання, – ніщо; визволяючись, він "подавив свого й чужого люду – без ліку…". Тичина тонко передає почуття Прометея від усвідомлення своєї нової сутності: він нажаханий, розуміє, що сталося непоправне, інакше не було б запитань: "Дивлюся тепер на кров, на корчі тіла, на руїни. Заплакати? Себе убить?" [24, т. 1, 362]. Але страх, який ховається в його сумнівах, бере гору. Герой проголошує нове життєве кредо: "Творить життя нове – хоч би й по трупах". Кредо, що має стати незаперечним законом життя всього суспільства. Новий Прометей – страшна пародія на того, чиє ім'я – знак любові до людей, сміливості духу та поступу. В останньому рядку поезії звучить відверте визнання Прометеєм і автором, який, за визначенням В. Стуса, "передчуває власну Голгофу" [21, 70], свого безсилля перед системою – "Так мусить буть". Тлумачення Тичиною образу Прометея в однойменній поезії близьке до ніцшеанського: філософ убачав у Прометеї подвійну сутність одночасно діонісійської та аполлонійської природи й характеризував його таким афоризмом: "Усе, що існує, і справедливе, і несправедливе, – і в обох видах однаково виправдане" [15, 93].

На цьому історія тичинівського звільненого Прометея не закінчується. У вірші "Ходить Фауст" із Прометеєм відбувається жахлива, але вже передбачувана зміна: він стає не просто часткою, а символом світу, отруєного ідеологією сили. У ролі "шифру", що розкриває значення зображуваного, використано кілька традиційних образів, які входять у різні міфологічні системи: поряд із Фаустом виступає Прометей. Такий синтез забезпечує багатозначність образів і ситуацій у неоміфологічних текстах. Прометей і Фауст опинилися по різні боки барикад, і вибір саме Фауста на роль опонента продиктований як власними переконаннями автора, так і складною духовною атмосферою тих років.

На початку 1922 р. у статті "Про вічні типи у світовому письменстві" Тичина з'ясовував символічне навантаження образів Прометея й Фауста: "Прометей. Фауст. Що може сильніше захопити людське серце, як ці дві теми? Прометей – як вияв діючої динамічної духовної сили, і Фауст – як вияв сили філософської, глибокої, кабінетної. Воістину сім'я титанів найрізнородніших по своїй істоті: сила і розум!" [24, т. 8, 10]. Тлумачення поетом образу Фауста цілком уписується в європейську традицію початку XX ст., за якою Фауст – це насамперед символ людського духу, котрому властиві саморефлексія, сумніви, творчий пошук. Таке розуміння ґетівського образу, примножене на узагальнення "фаустівська душа" Європи, набуває актуалізації в роки літературної дискусії 1925 – 1928 рр. та стає об'єктом художнього осмислення в доробку О. Влизька, М. Рильського, Г. Косинки, І. Кочерги, В. Винниченка, В. Петрова та інших (див.: [5]). Але саме Тичина в поезії "Ходить Фауст" іще до виступів М. Хвильового символічно означив сили, що зійдуться на терені дискусії, – силу (Прометея) і розум (Фауста).

У Тичини Фауст, на нашу думку, виступає, з одного боку, "фаустівською душею" Європи, а з другого – символом конкретної людської доброти та проповіді християнського гуманізму ("Ходить Фауст по Європі з молитовником в руках"). Його позиція смирення – "Я ношу в душі вериги, не цураюся релігій, не бунтую – тільки книги все пишу, пишу, пишу…" [24, т. 1, 180] – розбивається

об неприховану агресію Прометея, весь сенс життя якого в бунті. На запитання Фауста "Хочеш світ творить новітній? А чого ж ти безробітний?" Прометей знаходить залізний аргумент у стилі булгаковського Шарикова: "А того, що ти не Фауст! А того, що ти панок! Як візьму я молоток!". Тому, на нашу думку, не Лже-Фауст, як визначив О. Губар, затавровується Тичиною [7, 107], а Лже-Прометей як символ знахабнілого плебсу. Ще різкішим, ніж Губар, був у своїх оцінках Л. Новиченко. На його думку, "сучасний буржуазний псевдо-Фауст, зображений Тичиною, – це самовдоволений філістер, пошлий скептик і цинік, що кокетує з релігією й жахається самого слова "бунт" [16, 63]. А В. Стус, говорячи про поезію "Ходить Фауст", зараховував її до творів, де "поет утверджує себе на позиціях марксистського розуміння історії <…> в дуже-дуже своєрідний спосіб, шукаючи виходу із етичних суперечностей нової доби" [21, 51]. І далі про збірку "Вітер з України": "… Уже тут починається та філософія банальності, генієм якої Тичина стане через 10 років" [21, 53]. Можливо, однією з ознак такої "філософії банальності" критик уважає неспроможність Тичини-поета дати правдиву відповідь на ним же сформульоване вустами Фауста запитання: "… Повстаннями, бунтаю, чи вщасливиш бідний люд?" [24, т. 1, 180]. Своєрідною відповіддю може бути риторична природа цього запитання. Адже лише *так* здатен відповісти титан, керований принципом "Творить життя нове – хоч би й по трупах". Тичинівського Фауста В. Стус назвав "чимось більшим, ніж шарж. Це просто карикатура" [21, 68]. Натомість уважаємо, що в цій поетичній ситуації травестується не Фауст, а Прометей. Людина з "молитовником в руках" протистоїть людині з *молотом* – груба фізична сила перемагає розум. Якщо ж Фауст і справляє враження карикатури, то це радше трагікомічність Дон Кіхота, котрий іде на бій із вітряками. Тож у творі Тичини бачимо "перепрограмування" Фауста: з персонажа – шукача істини він трансформується в суб'єкта, "якого не можуть зрозуміти інші, він не вписується в систему законів, що керують світом, займає позицію стороннього спостерігача життя, що бачить дійсність на один семіотичний ступінь вище за інших" [20, 107]. Функція такого образу, уписаного в парадигму дивака (з його варіантами блазень, дурень та ін.), – "розвінчувати всякі умовності" [4, 312]. А отже, він стає антагоністом Прометеєві, що впевнено набуває статусу символу влади-системи-умовності.

У вірші "Слався!", у якому, за твердженням Л. Новиченка, поет співає "екстатичний філософський дифірамб" Прометеєві [12, 201], отримує логічне завершення Тичинина антиутопія. У підтексті твору – висміювання Прометея як трагічного блазня, що, за іронією долі, перетворюється на двійника Фауста. Не називаючи імені, автор підказує адресата свого славослів'я, подаючи алюзію на факт із біографії міфічного персонажа: "сам ти був до скелі кутий, мучився не раз" [24, т. 1, 400]. І хоча рефреном звучить думка, що Прометей – "вічний, вічний, нерозгаданий" [24, т. 1, 400], Тичина надає йому нового амплуа. Тепер у нього не тільки немає опонентів ("Бог помер!", як відомо, і не лише за Ф. Ніцше, а й за радянськими декретами; Фауст, за визначенням поета, "ходить по Європі"). Тепер їхні функції перебрав на себе Прометей. Якщо у згаданій статті Тичина вважав Прометея символом сили, то тепер він уже й "розум", і "зустріння матер'яльних сил", і "вічне випроміння людської краси!". Прометей поезії "Слався!" цілковито відповідає вимогам ідеології щодо персонажа-пролетарія як героя часу; він єдиний може поєднувати в собі й розум, і силу, і красу. А насправді виявляє агресивність, нетерпимість, готовність вести війну з усім світом. Вірш "Слався!" з огляду на алегоричний зміст та його фінальне місце у структурі гіпотетичної антиутопії можемо розглядати як аналог сатирівської драми. Твір за участю сатирів – міфічних козлоногих супутників бога Діоніса – за канонами античної класичної драми пропонували глядачам

після завершення трагічної трилогії. У сатирівській драмі міф трактувався в комічній формі. "Перевернутий" світ поезії "Слався!" цілком відповідає духу такого жанру та ігровій стратегії автора, наміченій ще у драмі-феєрії.

Між Прометеєм драми-феєрії і Прометеєм "Слався!" майже десять років повільної, але невідворотної деградації віри в ідею революційного перетворення світу. У зверненні до міфології Тичина прагнув до синтетичного відчуття часу, його катастрофічності. Поєднавши "глибінь суто філософічної трактовки з надзвичайною конкретністю та образністю форми, високий ліризм з широтою в захваті теми; світовий сюжет з національною обробкою, мудрість філософа з простотою дитини" [10, 622], у трагічному Прометеєві він відобразив і власну метаморфозу – "відмову від самого себе" [21, 76], що ознаменувала "феномен доби". Як і персонаж антиутопії, поет пройшов шлях від злету до "відходу", зважившись дати художнє втілення своїм сумнівам і розчаруванням, але так і не оприлюднивши їх. Тож Прометей – авторове alter ego, його трансформація символічно зафіксувала трагічні для поетового світобачення зміни, котрі він завдяки своїй геніальності відчував більшою мірою, ніж інші. Наділення Прометея автобіографічними рисами дає змогу припустити, що, на відміну від традиційних іпостасей поета Орфея чи Аполлона, у Тичини його втілює міфічний титан.

Отже, звернення до античних образів і мотивів, з одного боку, органічне для поета-символіста – з другого, оригінальність авторської інтерпретації доводить правильність твердження щодо українського модернізму, котрий складався на рівні не так загальностильової течії або "школи", як творчої індивідуальності окремих митців.

Тичина демонструє специфіку сприйняття античного тексту з погляду XX ст., коли відбувається аксіологічний зсув у трактуванні персонажів. Міфічні та історичні сюжети античності перетворюються в його поезіях на параболу для висвітлення проблеми "людина і держава", стають мовою політичної сатири, засобом алюзії на сучасні авторові події. Долі міфічних персонажів, як, скажімо, Прометея, Тичина переживає на творчому, світоглядному, психологічному, біографічному рівнях, а тому відношення між "текстом життя" й "текстом мистецтва" складно переплітаються, утворюючи єдність, плідну для мистецтва і, нерідко, трагічну для життя. Тож Прометей стає персонажем авторського міфу за умови проекції на нього реальної дійсності, безпосереднього оточення автора, подій особистого життя, які він може інтерпретувати лише у світлі цих проекцій. До того ж саме реальність, осмислена в міфологічному аспекті, дає змогу в єдиному міфологічному просторі життя і творчості митця поєднати різні традиційні сюжети (Прометей – Фауст), додати паралельні сюжети та образи (Прометей – Етео), створити варіант міфу-архетексту. Дегероїзація й дегуманізація – трансформації, яких зазнав міфічний Прометей у Тичини, – дають змогу авторові порушити такі проблеми, як влада і людина, влада і народ, влада і лідер, екзистенційна сутність людини, вибір життєвого шляху.

Переосмислюючи античні традиції, Тичина створює зразок актуального у XX ст. жанру антиутопії, у якій поряд із дегуманізацією головного персонажа відбувається переакцентуація античного мотиву божественного фатуму на фатум тоталітарної держави. У синтезі двох тенденцій – трансформації традицій античної драми та накладанні жанрової матриці антиутопії – він реалізує новаторський прийом: відмовляє Прометеєві в катарсисі, чим випереджує художні експерименти антикатарсисної драми Б. Брехта й виявляє свій так і не реалізований до кінця драматургічний потенціал. Елементи ігрової стратегії у творах поета ілюструють тенденцію, коли традиційна гра-іронія чи гра в образи замінюється можливістю гри як світовідчуття, як виходу з буденності, що загрожує нівеляцією особистості та виродженням таланту.

Трагізм і безвихідь Тичининого Прометея – розгорнена дискусія зі старшим поколінням символістів, що спростовували тезу служіння митця певній системі, протиставляючи їй принцип творчої свободи. Для персонажа антиутопії, як і для самого поета, цей шлях виявився неможливим. Отже, виступаючи знаком "аури часу", Прометей Тичини пронизаний світоглядними концепціями доби; допомагає "впізнати" ментальні характеристики автора; через нього "відчитуються" інші літературні тексти; він містить маркери приналежності до національної літературної традиції та виявляє новаторський потенціал автора.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Баран Г.* Утопія і антиутопія як жанри // *Слово* і Час. – 1997. – №7. – С. 47-51.
2. *Барка В.* Хліборобський Орфей, або Кларнетизм. – Мюнхен: Нью-Йорк, 1961. – 87 с.
3. *Барка В.* Відхід Тичини // *Українське* слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 4 т. – К.: Рось, 1994. – Т. 1. – 702 с.
4. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Худ. лит-ра, 1975. – 502 с.
5. *Гальченко С.* Між білим і чорним // *Тичина П.* Золотий гомін: Вибрані поезії. – К.: Криниця, 2008. – С. 5-26.
6. *Гальчук О.* Своєрідність української поетичної фаустіани як відображення духовних шукань 20-30-х років ХХ ст. // *Історико-літературний* журнал. – 2010. – №10. – С. 623-634.
7. *Губар О.* Павло Тичина: Літературно-критичний нарис. – К.: Рад. письменник, 1981. – 258 с.
8. *Гущин В.* Клеон и митиленский вопрос в "Истории" Фукидида // *Античное* общество. Проблемы истории и культуры: Доклады науч. конференции 9 –11 марта 1995 г. – СПб., 1995.
9. *Євченко О.* Драма-антиутопія. Генезис. Поетика: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06. – К., 2002. – 20 с.
10. *Єфремов С.* Історія українського письменства. – Тернопіль: Femina, 1995. – 688 с.
11. *Зеров М.* Вітер з України (Третя книжка Тичини) // *Зеров М.* Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 492-505.
12. *Історія* української літератури ХХ ст.: У 2 кн. / За ред. В. Дончика – К.: Либідь, 1994.. – Кн. 1. – 784 с.
13. *Кузьменко М.* Діалогічність філософської лірики Леоніда Вишеславського: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.02. – К., 2008. – 20 с.
14. *Мифологический* словарь / Гл. ред. Е. Мелетинский. – М.: Сов. энциклопедия, 1991. – 736 с.
15. *Ницше Ф.* Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм // *Ницше Ф.* Сочинения: В 2 т. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1. – С. 47-157.
16. *Новиченко Л.* Поезія і революція. – К.: Дніпро, 1979. – 365 с.
17. *Розумюк В.* Внутрішньополітичні детермінанти зовнішньої політики: Пелопоннеська війна // *Проблеми* міжнародних відносин: Зб. наук. праць. – К.: КиМУ, 2011. – Вип. 2. – С. 302-320.
18. *Словник* іншомовних слів / Уклад. Л. О. Пустовіт та ін. – К.: Довіра, 2000. – 1018 с.
19. *Сосновська Т.* "Як я Женю – свого брата – рятував у ЧК" // Режим доступу: http:memorial.kiev.ua/zhurnal/pdf/01_1994/163pdf
20. *Степанов Ю.* Семиотика // *Лингвистический* энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – С. 107-116.
21. *Стус В.* Феномен доби, або Сходження на Голгофу слави. – К.: Знання, 1993. – 96 с.
22. *Сулима М.* Павло Тичина і поети-модерністи // *Слово* і Час. – 2007. – №4. – С. 32-38.
23. *Тітаренко Ю.* Збірка П. Тичини "Замість сонетів і октав": семантика і поетика: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. – Харків, 2007. – 20 с.
24. *Тичина П.* Зібр. тв.: У 12 т. – К.: Наук. думка, 1983 – 1990.
25. *Тичина П.* Золотий гомін: Вибрані поезії. – К.: Криниця, 2008. – 608 с.
26. *Турган О.* "Життя і вогонь дав людям Прометей і знав, що муки ждуть його за теє..." // *Біблія* і культура. – 2009. – №11. – С. 190-198.
27. *Фукидид.* История / Пер. Г. А. Стратановского. – М.: Ладомир; ООО Фирма Изд-ва АСТ, 1999. – 736 с.
28. *Шестопалова Т.* Міфологеми поезії Павла Тичини: спроба інтерпретації: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. – К., 2001. – 18 с.
29. *Якубовська Н.* Гомерівська традиція в контексті літератури ХХ ст.: Навч. посібник. – Чернівці: Рута, 2004. – 38 с.

Отримано 1 листопада 2011 р. *м. Київ*

Дати

НЕЗАБУТНІ: ДО 90-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ НІНИ ЛУКІВНИ КАЛЕНИЧЕНКО ТА ЛЕОНІДА МИКОЛАЙОВИЧА КОВАЛЕНКА





Розвій сучасної літературознавчої науки завжди опертий на традицію, праці попередників, їхню інтелектуальну й духовну енергетику. Вагомий внесок в українське літературознавство зробило подружжя наукових співробітників Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України – Ніна Луківна Калениченко й Леонід Миколайович Коваленко.

9 березня 2012 року виповнюється 90 років із дня народження відомого літературознавця, доктора філологічних наук Ніни Луківни Калениченко (1922 – 2008).

Донька талановитого архітектора Луки Калениченка, вона в 1948 р. закінчила Київський університет і з 1953 р. розпочала трудову діяльність в Інституті літератури ім. Т.Г. Шевченка. Уже перші наукові розвідки молодої дослідниці засвідчили велику ерудицію, здатність ставити й розв'язувати найскладніші наукові проблеми, глибину й філософську наснаженість думки, тверде опертя на фактографічний матеріал літературного процесу, незаперечну логіку й доказовість тверджень, прагнення бути у вирі найактуальніших проблем літературознавчої науки. У 1966 р. Н. Калениченко стала однією з перших жінок – докторів наук в Україні.

Ця зовні неквапно-спокійна жінка з уважним поглядом променистих сірих очей в Інституті літератури завжди була для співробітників взірцем працелюбності й фахової обізнаності. Її перу належать і донині широко цитовані праці, які стосувалися не лише історії української літератури, а й багатьох теоретичних проблем: "Українська проза початку XX ст." (1964), "Українська література XIX ст. Напрями. Течії" (1977), "Соціально-активна особистість в українській демократичній літературі кінця XIX – початку XX ст." (1979), "Українська література кінця XIX – початку XX ст. Напрями. Течії" (1983).

Поряд із фундаментальними дослідженнями творчості відомих українських письменників – "Михайло Коцюбинський. Життя і творчість" (1956), "Великий сонцепоклонник" (1967), "М.М.Коцюбинський. Нарис життя і творчості" (1984) – вона відкрила для літературознавчої науки десятки призабутих імен українських



Ніна Калениченко (ліворуч) серед співробітників відділу дожовтневої літератури
Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка
(1962 р.)

письменників другої половини XIX – початку XX ст., бо вважала, що творчість митців так званого другого ряду – не менш важливий чинник формування напрямів і течій літературного процесу епохи, ніж творчість визначних.

Саме Ніна Луківна стала авторкою розділів не лише до "Історії української літератури" у 8 томах (т. 4-5, 1968-1969) та "Історії української літератури" у 2 томах (1988), а й розділів про українську літературу для "Історії світової літератури", що готувалась у Москві. Багато часу й зусиль доклала Н. Калениченко, готуючи до друку як упорядниця й відповідальний редактор декілька томів Зібрання творів І. Франка у 50 томах, а також "Твори" М. Коцюбинського в 6 (1961–1962) і 7 (1973–1975) томах. Студентам і школярам призначались її семінарії, популярні лекції з історії української літератури XIX – поч. XX ст.

Н. Калениченко довелося працювати в нелегкі для розвою української науки й культури часи. Її блискуча доповідь "Проза Михайла Коцюбинського і суміжні види мистецтв", прочитана 1984 р. на науковій конференції в Чернігові, не могла свого часу бути надрукована з ідеологічних міркувань. Тому глибоко новаторське дослідження творчості видатного українського письменника-модерніста було опубліковане в журналі "Слово і Час" лише 2002 р. Зрештою, і на пенсію, повна творчих планів і задумів, Н. Калениченко пішла у 1987 р. не з власного бажання, а, як зазначила в заяві, "згідно з рішенням дирекції".

Доброзичливість, бажання підтримати, допомогти, поділитись досвідом відчували не лише співробітники Інституту літератури, де вона працювала, а й усі, хто бажав долучитись до науки про літературу. Чимало сучасних молодих науковців у дисертаційних роботах, статтях спираються на наукові висновки досліджень Н. Калениченко, продовжують розгортати її думки й тези. Завжди стримано-спокійна, вона, здавалося б, була цілковитою протилежністю невгамовно-бунтівного Леоніда Миколайовича Коваленка – свого чоловіка. Однак їхнє багаторічне сімейне життя, повага й шана в родині говорили про взаєморозуміння, взаємодоповнення, плідну співпрацю на ниві розбудови літературознавчої науки й культури України.

Надія Левчик
м. Київ

Отримано 13 лютого 2012 р.

Пам'яті Леоніда Коваленка

Обдарував присутністю, побув
тут, серед нас, поусміхався людям.
І жоден шпиль не мавши за Парнас,
сміявся сміхом лагідним і мудрим.
Зробив останній у житті привал.
Його душа прокинеться в легенді.
Як він сміявся, як він жартував! –
життя проживши з кулею в легені.
Ось він іде – ніколи і ніде! –
Лікує слово сміхом від пристріту.
Сьогодні день – такий осінній день –
І Льоня усміхнувся з того світу.

Ліна Костенко
(1990 р.)

Леонід Миколайович Коваленко (1922–1983) – один із тих наукових співробітників Інституту літератури, які творили *людське*, *людяне* обличчя нашої української науки в радянський час подвійних стандартів. У пам'яті багатьох зі свого покоління залишився без пафосу й перебільшення справжнім героєм, бо мав сміливість бути непідробно чесним, безкомпромісним і відвертим – неймовірна розкіш за совєтських років! "Він – боєць із переднього ряду в атаці, лицар, що з піднятим забороло безоглядно кидається в бій. І один у полі воїн! – стверджує своєю наступальною поведінкою", – так згадує про свого старшого колегу, наукового наставника С.Кириченко. Спогади друзів, колег Л.Коваленка сповнені щирим захопленням живим хистом Леоніда Миколайовича до жарту, гумору. Його сміх був, коли того потребували обставини, в'їдливим, саркастичним і гострим, допікав до живого – дієва зброя учорашнього воїна, фронтовика в мирний "немирний" час… Та подібне "шаленство" гострого слова було своєрідною маскою, за якою ховалася зболена душа, неймовірно чутлива до фальшу й неправди. Про це свідчать і "Фронтовий щоденник", і "Солдатські спогади", і листи Леоніда Миколайовича до друзів війни. Так, у 1974 р. в листі своїй фронтовій подрузі з Росії Юлії Железовській Л. Коваленко пише: *"…Меня давно не покидает странное чувство: годы войны – это моя настоящая жизнь, а все после нее – временное, не настоящее. Как будто я в госпитале или на переформировке, или в запасном полку. Завтра-послезавтра на "передок", в настоящую жизнь, туда, где все ясно,*



У редакції журналу "Жовтень". Львів, 1962 р.
Унизу зліва: Л. Коваленко, В. Іванисенко, А. Малишко, Ю. Мельничук, І. Сварник

истинно, недвусмысленно, четко, без подтекстов, ханжества, дешевой игры, демагогии, карьеризма, доносов, суеты сует и прочего нежизненного, фальшивого, не настоящего. Аномалия? Может быть. Но чувство это с годами не уходит, а усиливается.

Поэтому так влечет меня ко всему фронтовому – друзьям, книгам, фильмам, воспоминаниям…".



Я. Оксюта, О. Гончар, М. Жидрінка, В. Жидліцький, Л. Коваленко

І "Фронтовий щоденник", і "Солдатські спогади" стали своєрідною спробою не тільки зберегти пам'ять про війну, лишити свій "документ боротьби". Це була спроба заглибитися в пам'ять нехай жорстокого, але чесного – без подвійних стандартів буття. Як згадує С.Кириченко, "лишаючись "без публіки", Льоня скидав комедійну личину, в його міркуваннях, щедрих розповідях, спогадах про пережите переважали інтонації смутні й зболені, перед загиблими на полі бою і в радянських катівнях почував власну високу відповідальність. Пригадати хоча б Коваленкову мандрівку на Соловки на самому початку 1960-х – сам-один, з власної ініціативи, ніхто перед ним з України не прокладав у ті СЛОНи дороги, ще фактично нічого про долі відправлених туди українських письменників не було відомо. Він і поїхав заради цього: може, пощастить щось дізнатися – розпитати місцевих жителів, заглянути в архіви… Зрештою, просто походити тією землею, що стала, ймовірно, останнім притулком цвіту нашої культури". Таким щемким і гострим відчуттям відповідальності перед тими, хто загинув, аби жили ми, нинішні, болючим прагненням бути гідним пам'яті, жертви й подвигу загиблих пронизаний і "Фронтовий щоденник", і листи Леоніда Миколайовича, і "Солдатські спогади":

Біль мій вічний

Простіть мені, що я живий, друзі-однополчани, товариші по фронтові, по армії, по всій Вітчизняній.

Не ховався, – як і ви, – од війни. Пішов у воєнкомат, хоч мене ще й не кликали. Любив свою землю. Я з чорноробів.

І ряст. І зорі над Подолом, над Глибочицею моєю.

Узяв алюмінієву чашку, сухарів, ложку – та й у 160-ту команду.

Мати плакали. А я злився. Бо душив, душив клубок свинцевий у горлі.

Пішов на фронт.

Як і ви, безсмертні.

Годував вошей. Промерзав до кісток – від холоду шкіра боліла. Облазив обморожений ніс. А потім пальці на ногах. А потім шматок щоки почорнів.

Скільки днів і ночей, і місяців просидів голодним! Буханка хліба перед очима – неначе сонце.

Гнив у Синявинському болоті.

По льоху ходив на Тоснинський "п'ятачок". Вночі. Він прострілювався наскрізь з паршивого автомата. На брустверах трупи наших морячків.

Пішли туди всімох, а вернулися втрьох.

Як і ви, навіки вкарбовані в серці.

Стріляли в мене. Кришили осколками. Топили в багнюці. Душили димом і погаром.

Друзі виносили з вогню і смерті. Бинтували продірявлені груди. І я їх рятував. Бо були ми солдатами. Сірими. Рядовими.

Тяг товариша. Через болото. А в очах світ білий гаснув. Обидві легені тільки що пробили мені фріци.

Одлежувався у шпиталях. Різали, зшивали. І знову різали. Спинався на ноги. Тікав із санбатів та запасних полків. На передову.

Як і ви, світлі.

Не був героєм. Танк наді мною не проходив. Не кидався під нього з гранатами. Бо не довелося. Так склалося.

Ви були відчайдушнішими за мене.

Боявся смерті. Ненавидів фріців. Тисячі тисяч куль, і снарядів, і бомб провили над моєю головою.

Нікому не хочеться помирати. А я ж був молодим! Серце розбухало від любові і надій. Та ніколи й нікого не послали замість мене під кулю і бомбу. Ішов сам. Хотів бути чесним. Таким, як ви, безсмертні.

Плакав мовчки в безлюдді, за вбитими. Був калікою. Кров'ю харкав. Пив усяку непотріб. Не тому, що п'яничка.

Давно, давно вже війна позаду, а я валяюся по шпиталях. То шість, то вісім, то одинадцять місяців. Глупої ночі спалахує мат чорний у палаті – хлопці ще воюють. Цих уже ніхто і ніколи не демобілізує. Тільки смерть.

Не було, немає дня, щоб не захлинався від болю: мільйони, гей мільйони могилок по всій, по усій Європі. Та ще й по Азії.

Навіть без фанерки. Безіменні.

А їх виглядають матері. І наречені. І дружини з дітьми.

А вони були красиві і дужі. Як весна.

Якби хоч піщинку покласти мені у той пам'ятник туги за вами, то був би щасливим до скону.

Простіть мені, що я живу.

Умирав і воскресав разом з вами. Та судилося пережити вас. Не винний я в цьому.

Ви, полеглі, принесли Перемогу, а не ми, живі.

Може, і не треба зараз отак. Бо сонце. Бо усміхнені молодята. Діти осіянні. І яблуні в цвіту.

Але ви мертві.

А я живий.

Простіть.

І ще раз простіть.

На віки вічні.

Він, дев'ятнадцятилітній, зі студентського життя (другий курс філологічного факультету Київського держуніверситету) в липні 1941-го пішов на фронт… Воював на Карельському та Ленінградському, 1-му Українському фронтах, двічі був тяжко поранений… жив зі скалкою кулі в легені. Нагороджений 12 орденами й медалями.

З 1945 р. Л.Коваленко – знову студент Київського університету, а потім аспірант Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка, після закінчення аспірантури зарахований на посаду наукового співробітника інституту, де й працював до останніх днів.

Писати Л.Коваленко почав ще на фронті: публікував у армійських газетах "Удар по врагу" і "Знамя победы" кореспонденції та вірші. Друкував у повоєнній пресі також оповідання. Переважно ж його творчі інтереси пов'язувалися з критикою й літературознавством. Леонідові Миколайовичу належить близько 300 наукових праць, серед них – окремі книжкові видання ("Владимир Попов", 1951; "Поет Андрій Малишко", 1957; "Андрій Головко", 1958; "Долаючи відстані й кордони", 1968; "Мовами світу", 1984; "Статті та нариси", 1987). Л.Коваленко – автор багатьох розділів "Історії української літератури" (1957), "Історії Києва" (1960), "Історії української радянської літератури" (1964), "Історії української літератури у 8 т." (т. 8, 1971), "Истории советской многонациональной литературы" (т. 4, 1972), у виданні "Киев" (1979), автор статей в БСЭ, УРЕ, КЛЭ, "Шевченківському словнику" тощо. У 1957 – 1959 рр. – заступник головного редактора журналу "Радянське літературознавство".

Книжка *Л. Коваленко. "Ми – люди майбутнього, ми – не минулі": Статті, рецензії, щоденники, спогади, поезії, листи / Упоряд. Н.Л.Калениченко, О.Б.Поліщук; вступ. слово М.Г.Жулинського. – Дніпродзержинськ: Видавничий дім "Андрій", 2008. – 512 с.*, видана зусиллями дружини Леоніда Миколайовича Ніни Луківни Калениченко, дирекції Інституту літератури, наукових співробітників Віталія Дончика, Олени Поліщук, знайомить нас не лише із Леонідом Коваленком – науковцем. Уміщені у книжці статті й рецензії, фронтовий щоденник, солдатські спогади, поезії та листи до фронтових друзів розкривають його душу – людини чесної, сумлінної, з твердими принципами й поглядами, людини "фронтової міри", як говорили про нього колеги. Доля його – типова доля української молодої людини 1940–1960-х рр., яка й у трагічних, екстремальних умовах зуміла зберегти чисту совість і ніжну полум'яну душу.

"Полум'яна", чуттєва вдача Л.Коваленка виявилася не останньою чергою і в поетичних його спробах, як-от у віршах до дружини Ніни Луківни та в інших поезіях:

Любимій

Я пройшов вже немало земель,
Я проплив вже немало морів,
Підіймався на безліч скель,
Помирав, воскресав і горів,
Чув я клекіт гірських річок,
Бачив сотні озер без дна,
Зустрічав я прекрасних жінок,
Та найкраща із них одна! –
Дружина!
(Симеїз, 28.08.1952 р.)

Осінні півні

Прилетіли півні барвисті,
Розклювали зелені зерна,
Нишком випили роси чисті,
Що розсипалися на стернях.
Як клювали, не помирилися,
Роз'ярілися, міцно билися.
У траву летіло пір'я півняче,
Скроплене кривавицею-піною.
Падали на пір'я інеєм.
Прилетіли півні барвисті,
Розгубили пір'я шафранне.
І поснули…
Дерева ж плечисті
Затискали палаючі рани…
(1962 р.)

"Не гармати…"

Не гармати –
бурштинні
травневі трави
розгримілися зранку,
зриваючи тишу –
ту глуху,
очманілу під сплячим тишу.
Грім пульсуючий
впав на досвітні заграви.
Бути дню!
Буде жито
сміливо жити,
на стеблі відміряти
до сонця відстань.
І спитає земля –
а зі мною дружив ти? –
Хлібороба спитає,
що з нею зрісся.
Бути дню!
Молодому,
зелено-стеблистому.
Він ковтатиме сонце
губами пшениць.
Він побачить,
що я на зорі молився йому,
на зволожену землю упавши ниць.
(1965 р.)

Олена Поліщук
м. Київ

Отримано 15 лютого 2012 р.

Ярослав Голобородько

АНТРОПОЧАС ЛЮДМИЛИ ТАРНАШИНСЬКОЇ

…Час постає настільки мінливо абстрактною і привабливо розмитою величиною, що уявляти його можна в більш-менш конкретних формах. Наприклад, скарбнички, куди, неначе у прірву, бездонно падають дні, місяці, роки. Або незрадливої тіні, що переслідує свій об'єкт-суб'єкт, підступно відданої йому впродовж усіх його життєвих обертів і обертань. Або піщаної пустелі, де поволі губляться й поступово зникають обриси та контури всього, що туди потрапляє. Або міражу, який чим далі, тим відчутніше перетворюється на безваріантну й неуникненну реальність. Або у вигляді сейфа, що манить і магнетизує саме своєю герметичною закритістю. Зупинюсь на образі сейфа, і не тому, що він влучніший і виразніший, а лише через те, що він, вочевидь, найбільш конкретно уявлюваний і виражає ту прихованість, захованість і схованість дуже важливого знаття-інформації, яке конче треба, яке просто не можна не знайти й не зрозуміти.

І хоча Людмила Тарнашинська у своїй медитативно-рефлексійній збірці *Його Величність Час / His Majesty Time. Variations on a (philoso)theme. Мініатюри-імпровізації українського художника Пилипа Таралевича/Miniatures-improvisations by the Ukrainian artist Pylyp Taralevych (передмова С. Кримського; текст парал. укр. та англ. мовами) (К.: Bona mente, 2010. – 144 с.)* риторично запитує: "А де, / В яких / Потаємних сховках / Знайти / Ключі / Від часу?…" – проте вона, схоже, цілком усвідомлює, що "ключі від часу" шукати недостатньо, що час – значно складніша енігматична величина, ніж та, яка підвладна "ключам". Що варто шукати шифр, той єдинопотрібний шифр із означень, образів й інтелектуальних рішень, який допоможе відкрити цю одвічно засекречену нішу – сейф часу. На віднайдення цього шифру вона, власне, і спрямовує свою думку, ущільнюючи текстопростір своєрідними верлібровими сколками – вербальними структурами, мініатюрними або компактними.

Людмила Тарнашинська вдається до кроку, що й полегшує, й ускладнює справу пошуку часового шифру. Вона намагається дефініцізувати час. Напрям інтелектуального пошуку виглядає цілком умотивованим: сейф часу розкриється, якщо вдасться виокремити його найпосутніші риси й найпотаємніші ознаки. У вербальних структурах міститься чимало спроб логіко-мисленнєвого прочитання сутності часу. І це зрозуміло: подати сто-, двісті-, триставідсотково влучне визначення часу – це найкоротший шлях до підбору шифру-мети. Інколи відчувається нагнітання часових дефініцій, які, можливо, не так наближають до розуміння суті часу, як підтримують ритміку й темпоритм шукання цього самого шифру. Можливо, процес шукання поступово стає важливішим за сам шифр, котрий неначе відходить на другий план, поступаючись місцем авторській думці, яка інтенсивно пропонує все нові й

нові варіації на тему дефініції часу. Л. Тарнашинська прагне урізноманітнити процес дефініційного шукання, закцентувати на його не лише інтелектуальному звучанні, а й експресивній виразності. Серед найефектніших прийомів цього увиразнення – розробка парадоксальних означень і формул часу, якими густо насичений текстоформат збірки.

Ще одним прийомом-кроком, який настійливо й концептуально практикує Л. Тарнашинська, є прагнення метафоризувати час. Це зовсім не альтернатива своїй же методі автологічно-раційного вирізнення клейнодів часу. Це ще один спосіб докопатися, добратися, дістатися кордонів секретної зони часу, спроба підібрати або наткнутися на шифр заповітного сейфа крізь образно-тропеїчну ідентифікацію часу та його властивостей. Авторка багатовекторно і, сказати б, багатоканально метафоризує Час – опредмечує, оживлює, олюднює. Він постає впізнаваним і "своїм".

Інакше кажучи, час у вербальних структурах збірки наближено до традицій людської свідомості через постання в метафорній транскрипції. У цих вербальних структурах угадується-відчувається розумова гра у винахідливість у річищі суто метафорного прочитання загадковостей часу. Напрям думки тут також зрозумілий – підібрати образно-тропеїчний шифр для сейфа часу, позаяк не існує й не може існувати гарантії, що цей шифр має виняткова логіко-понятійне звучання.

Зустрічаються вербальні структури з підкреслено зоровою образністю сприйняття часу, і тоді абстрагована невизначеність суті часу являється у прозоро-чистих малюнках, настояних на добре знайомих реаліях-асоціаціях. При цьому природа часу не лише зберігає, а й посилює ореол власної енігматичності.

Іноді
Час –
Густий:
Можна скибками
Різати –
Як стільники
Меду.
Іноді
Легкий,
Вуалевий –
Як осінні дими…

Дефініціювання й метафоризування часу в окремих вербальних структурах виявляються не тільки взаємодотичними, а й зрощеними. Іноді Л. Тарнашинська подає текстові згустки, наскрізь проткані візерунками метафорних дефініцій. Завдання, безперечно, за своєю суттю досить цікаве: "розшифрувати" час через визначення, явлені в образах. Це ще один продуктивний шлях пошуку втаємниченого входу до загадкового сейфа. Дефініційне й метафорне стають неподільним цілим і пульсують виразною у своїй загостреності мисленнєвою якістю.

В одній із вербальних структур Л. Тарнашинська здійснює спробу виразити посутність часу, сполучивши семантичну величину із суто формальною й актуалізувавши образ зламу, схрещення, перехрестя (або так – пере-хрест-я). До того ж це виконано в тонах і обертонах смислу, максимально наближеного до онтологічного звучання ключової в цьому контексті словоформи "хрест". Природа часу оприявнюється з підкресленою формовираженістю, але це суто семантична формовираженість, така, що заряджена експресивною смисловою фонікою. Асоціативну градацію "хрест – доля – хрест долі" новою назвати важко, але вона буквально виростає з розвою вербальної колізії цієї вербальної структури.

Час –
розпросторений,
Углиблений
У земну вісь,
Здійнятий д'горі –
Хрест
Нашої Долі.

Пошуки шляхів віднайдення шифру задля відкриття магнетично-заповітного сейфа у збірці "Його Величність Час" не припиняються. Л. Тарнашинська пречудово усвідомлює, що, як у будь-якому справжньому шуканні, неможливо передбачити, який із кроків-шляхів приведе до очікуваного результату, до істини або спроможний хоча б наблизити до них. І вона практикує-експериментує на широкому креативно-пошуковому полі. Серед її прийомів-шляхів – розробка й інсталювання новологосу. Елементи нової лексики, мови в таких випадках завжди виправдані. Це може скластися, оформитися в маршрут до того зорово-мисленнового ракурсу чи полюса, без яких відкриття секретного шифру стане нереальним і, врешті, неможливим.

Форми новологосу від Л. Тарнашинської спрямовані на вичленування словесних опцій, які урізноманітнюють і увиразнюють партитуру сприйняття часу тим, що намагаються відійти від стереотипізованих означень-уявлень про нього. Нові лексичні форми й ряди, замкнені на категорії часу, – це, безумовно, трансляція альтернативного погляду, це вже інтелектуальна ініціатива, що стимулює або провокує реконструювання, реформування (поміркованіше чи радикальніше – це вже інше питання) тлумачень часу. Із часом не лише варто – треба працювати, зокрема й на рівні модернізованих лексичних одиниць, оскільки потенціал узвичаєної, узусної лексики, імовірно, вичерпав себе. А слово – це завжди вимір і вимірювання, тест і діагностування, "ключик" і підбирання шифру незалежно від того, в якій комунікативній ситуації і до якої пошукової мети воно докладається.

Л. Тарнашинська з емоційною наполегливістю прооркеструвала думку про те, що час заявляє про себе в рухові, розвиткові, що час і є, власне, передусім дією, креативною (у найрозпросторенішому значенні цього слова) дією. Повернувши цю мисль інакше, можна стверджувати, що без дії не існує як часу, так і уявлень про нього. Звідси в новомові збірки форма "часувати" – мислити, відчувати, переживати, одне слово, повнокревно перебувати в часі. Вербальні структури вельми близькі до того, щоб потрактовувати час як структуровану категорію, до того ж як таку, для якої зовсім не обов'язкова безмежність тривання. У нього (себто в часу) можуть бути свої межі, кордони – кордони конечності, і тому поряд із формою "наскрізьчасся" у вербальних структурах уживаються лексичні форми "передчасся" й "білячасся". Л. Тарнашинська прагне наблизити час до людського єства (саме так, а не навпаки: не людське єство до часу, що виглядало б традиційнішим і – що приховувати – банальнішим рішенням), зробити його зрозумілішим, доступнішим, ідентифікованішим із людським путтям-життям і для цього практикує такі словомоделі, як "часосповідь", "часо-слід", "часопрядиво", "часоісторія" й, урешті, майже пафосну форму "часобуття".

У вербальних структурах часова динаміка, часова органіка починає жити за людськими законами, й у цьому варто вбачати не так його персоніфікацію, що мало би вигляд помітного звуження і спрощення авторського погляду, як антропософію часу – внутрішню спорідненість закономірностей розвою людини і часу та, вірогідно, усвідомлення залежності часу від людської природи вибудовує таку послідовність основоположних для цієї збірки концептів: час – його творення – людина. До того ж концепт *людина* рівнодотичний до обох попередніх концептів – і часу, і його творень. Якщо всіх їх звести в єдину

реченнєву цілісність, сформується така узагальнювальна максима: час творить не тому, що він є достеменним деміургом, а тому, що є людина, яка може сказати, що час – творить.

Може скластися враження, що у збірці "Його Величність Час" авторку чи не найбільше бентежить питання: час – це що? Насправді вона замислюється над питанням значно складнішим і, сказати б, гостросюжетнішим: час – це як? Вона напружено шукає той шифр, що нарешті відкриє герметичну замкненість сейфа часу і явить-таки його енігматично прихований механізм, який дозволить зрозуміти-усвідомити, як час функціонує, творить, живе. Вона конче прагне зазирнути у ґрунтовно засекречену лабораторію часу, щоби потім усе побачене співвіднести зі своїм знаттям про людину та її життям-буттям. Це спроба послабити, а якщо вдасться, то й нівелювати споконвічну залежність мислячого духу від часу, й у цій зухвало-закономірно-необхідній спробі відчувається-вгадується абсолютно органічне бажання якщо не урівняти статус людини мислячої, інтелектуально енергетичної у взаєминах з невловно-загадковим часом, то принаймні підвищити ці взаємини у класі.

У вербальних структурах від Людмили Тарнашинської постійно пробивається й виблискує ген раціональності. Цілком імовірно, що наявність раціогеному стримує, обмежує, гальмує просування до прориву в розумінні внутрішнього, приховано-непідвладного механізму часу. Проте пошукова сюжетика збірки оприявнює доволі несподівану й оригінальну колізію: градація раціовербальних звернень до часових категорій урешті обертається цілком контр-раціональними гранями, і книжка постає формою замовляння часу. Замовляння, у якому починають "працювати" ір-, над-, постраціональні мотиви та прийоми, засновані на повторюваності й нагнітанні слів, образів, зорових ракурсів. І майже фізично стає відчутно, що проблема підбору шифру й відкривання сейфа часу – насправді лише справа часу і що верліброві сколки (вони ж – верліброві структури) також додадуть свою дещицю до віднайдення шифру та відкриття цього сейфа.

Отримано 17 січня 2012 р. *м. Херсон*

Надія Гаврилюк

ІЛЮЗІЇ І РЕАЛЬНОСТІ, АБО ЕЛІКСИР ЩАСТЯ

Імовірно, у кожного автора знайдеться центральне поняття, що прочинить двері до його поетичної майстерні. Для молодої харків'янки Люцини Хворост, що позаторік дебютувала книжкою поезій "ГаЛЮЦИНАції" таким, на мою гадку, є поняття ілюзії. Справа не тільки в тому, що ілюзії – одна з граней галюцинацій, і навіть не у прямому підтвердженні, що "Паперовий кораблик" – "не що інше, як одна з гаЛЮЦИНАцій", яке винесено на четверту сторінку обкладинки *(Люцина Хворост. Паперовий кораблик. Поезії. Новели і притчі. – Харків: ЕДЕНА, 2010. – 80 с.).* Річ у тім, що авторка сповідує багатовимірність світу, яка апріорі провокує на неоднозначність сприйняття реальностей – духовної, художньої, матеріальної. Критерій розрізнення ілюзії та реальності – свідомість людини (автора, слухача, читача), що заломлює враження й розкладає його на спектр емоцій і роздумів.

Здавалося б, усе просто: для дитини (і поета, адже поетична свідомість схожа на дитяче вміння дивуватися світу і схоплювати суть) паперовий кораблик –

реальний, для дорослого – бутафорія. І справді, хіба паперовий кораблик захищений від потопу, від потоку часу; хіба здатен привести до золотого руна, стати міцним сховком віри? Утім ця ірреальність теж ілюзорна, бо Слово – джерело світу для письменника (“Хтось у Слові шукає джерел”); у ньому – віра, що можна, попри негоди життя, відшукати еліксир щастя; що є надбання духу, які перебувають поза часом.

Тонка грань між ілюзією і реальністю визначається саме часом – цим дволиким Янусом, що показує свідомості то один, то другий профіль. Оті лики римського бога, покровителя мореплавців – закономірність для “Паперового кораблика”. Пливучи морем життя, ми відкриваємо спершу “юначе лице” Януса (оптимізм, максималізм), а згодом – “старече” (мудрість, пам’ять про тіні кожної речі). У вірші “Профілі” авторка визнає слушність кожного лику, хоча й афористично надає перевагу лику зрілості.

Ти юнацьким оманам не вір:
Тільки вік нам вигострює зір.

Але саме зрілість авторки не дає підстав запідозрити її в радикальному запереченні юначих “ілюзій”, романтичного світосприйняття й поетичного світобачення. Таке заперечення – одна з оман для неуважного подорожнього.

Два первні однаково серцю зрідні:
я й світло люблю, що мене відкидає,
й пітьму, що оселю лаштує мені.

Прийняття смерті як частини життя, прийняття життя в його щасливих моментах, постійне прагнення до божественного просвітлення духу й душі – усе це належить до “південьфійської, півсуфійської мудрості”, що осягається в тиші усамітнення як найцінніше надбання в мандрівці до себе та Бога (“Ця мудрість не для площі, не для війська”):

Він сто печалей по дорозі звідав,
а ще жар-птиць пускає з рукава.
Бо мудрість, хоч сумна, та ясновида,
і в смутку, і в просвітленні – права.

Вона, та мудрість, черпається з кожного струмочка: дитинства (“Де весни цвіли ґобеленами лук”, “Гойдалка”); щирості і глибини почуття (“Моя застигла маска – мій шолом”); Святого Письма (“Порох”); природи (“Ця осінь крізь тебе, ця осінь крізь тебе тече”); музики (“Вулична пісня”); літератури класичної (“Старий поете, ми твої пісні”) і сучасної (“Гей, танечнице крилата”). Усе перелічене не запозичується, а стає реплікою філософського діалогу, відлунює в текстах явно (епіграфи з Л. Стаффа, О. Ковальової в останніх зі щойно згаданих поезій) чи приховано (наприклад, “Гей, танечнице крилата” нагадає пильному читачеві “Казку про перстень” М. Яцкова, “Танець смерті” Ш. Бодлера чи однойменний твір Ф. Г. Лорки), апелюючи до тези про неподільність життя, смерті та мистецтва.

Складаючись на перетині особистого і “привласненого” досвіду, творчість набирає глибини та афористичності (“То як у нас зітхають: воля Божа”), що інколи переходить у риторичне питання до себе й реципієнта, як у вірші “Ця осінь крізь тебе, ця осінь крізь тебе тече”:

Гляди облітають примари минулих подій.
Не мучся колишнім,
не прагни чужого едему.
…Де золота більше – на бе́резі чи у воді?
…Де більше блакиті –
у небі, чи в серці твоєму?

Зрідка ця риторичність робить авторці кепську послугу, переводячи глибокий поетичний текст (“Душа моя ходить сама в яблуневім саду”) на банальність і позбавляючи змоги того, хто тримає “Паперовий кораблик”, самотужки шукати відповідь і домислювати несказане: “Мов яблуко з гілки, впаде моє слово із вуст. / Достиглим своїм, соковитим / – до кого озвусь? / Сади яблуневі – сьогодні мої вчителі: / Їх рід від землі – і плоди повертають землі”.

Подібне спрощення – випадковість, адже Люцина Хворост дуже тонко відчуває містерію творчості та матерію слова. Єдиний раз, коли в текст закрався русизм, маємо у щойно цитованій строфі поезії “Ця мудрість не для площі, не для війська”. Русизм “права́” у функції прикметника, вочевидь, спровоковано римою “рукава́ – права́”, але права бувають людські чи водійські, а мудрість – “і в смутку, і в просвітленні” має слушність (або має рацію). А може, ці дрібні прорахунки (поза волею авторки) мають і позитивне навантаження, позбавляючи як її, так і поціновувачів її поетичного хисту ілюзії довершеності, відкриваючи нову дорогу?

Мабуть, такою неторованою дорогою стає проза поета. Прозові мініатюри Люцини Хворост, за влучним спостереженням О. Ковальової, авторки післямови до “Паперового кораблика” – “поетичні і повчальні”. Отож маємо ще один вияв дуалізму, складові якого не заперечують, а тільки доповнюють і увиразнюють одне одного. Авторка й у прозі розмірковує про пошуки “свого слова” (її “Ліра” звучить у експресіоністичній тональності “Мого слова” В. Стефаника, і, можливо, саме це асоціативно підштовхує Люцину Хворост прикладати до своїх прозових мініатюр жанрове визначення новели – спрацьовує “пам’ять жанру”). Культурний спадок активно працює і в новелі “Портрет” (активізуючи в пам’яті не тільки міф про Пігмаліона та Галатею, а й “Салдацький патрет” Г. Квітки-Основ’яненка, де професійне мистецтво на ярмарку життя розкриває справжню суть його поціновувачів, і навіть – “Портрет Доріана Грея” О. Уайльда, у якому маємо чіткий дуалізм мистецтва та життя). Подібний дуалізм обігрує харківська поетеса, запроваджуючи до “Портрета” альтернативний фінал. У такий спосіб маємо ніби два твори, два портрети художника і два портрети його натурниці (романтизовані – у першому випадку, приземлені – у другому). “Це означає, що до основного мотиву першого твору (“строфи”) поет іще раз повертається в другому (“антистрофа”) і розвиває його відтак не тільки симетрично, а й асиметрично – протиставно. Поетичний мотив від цього глибшав, набував поліфонічності, символізував відкритість, згадувану (в романтиків) незавершеність світу тощо” [1, 10].

Дисгармонію й неповноту світу чудово ілюструє притча “Еліксир щастя”, показуючи, що щастя – ефірна рідина, яка наповнює світ “дивною, невимовною радістю” [1, 67]. То що, щастя теж – ефемерна ілюзія, за якою кожен женеться, але ніхто не бачив? Але ж можна відчути аромат еліксиру, можна навіть втримати його в руках, якщо докладати зусиль і не заздрити чужому щастю, а цінувати своє. Бо без такої етичної самодисципліни, на думку авторки притчі, щастя вмить звітриться, краса вислизне з рук, наче пляшечка з еліксиром. Еліксир щастя стане еліксиром диявола, а людина гостро відчуватиме власну недосконалість.

Незавершеність світу символізує й жінка, що не відбивається у дзеркалах, з однойменної новели: дзеркало в матеріальному світі завжди дає "задзеркалля", світ навиворіт, двійника (глибоко осмислена літературна тема). А що коли припустити, що у дзеркало зазирає душа? Вона вже непідвладна законам матерії, вона не відбивається у дзеркалах, бо вловима хіба для духовного зору, урешті (певно, найістотніше), у неї немає двійника-тіні, бо вона цілісна й довершена…

"Лише своєю творчою та духовною інтуїцією може митець, як суб'єкт, досягнути об'єктивного пізнання світу та надати виразу, себто експресії, абсолютному та духовому – цій справжній реальності, що є захованою сутністю поза зовнішньою видимістю явищ і речей довколишнього світу" [2, 206]. Таке прозирання в корінь притаманне молодій харківській авторці Люцині Хворост. І, звісно, саме таким вдумливим співтворцем, що здатен розрізняти суть і видимість, має бути той, хто візьме до рук "Паперового кораблика".

ЛІТЕРАТУРА

1. *Наєнко М.* Критика і літературознавство: Куди йдемо? // *Слово* і Час. – 2010. – №12.

2. *Черненко О.* Імпресіонізм та експресіонізм // *Українське* слово: Хрестоматія української літератури та художньої критики XX ст. – У 3 кн. / Упор. В. Яременко, Є. Федоренко. Наук. ред. А. Погрібний. – К.: Рось, 1994. – 704 с. – Кн. 1. – С. 206.

Отримано 5 жовтня 2011 р. *м. Київ*

ЛП

ПРЕЗЕНТАЦІЯ МОНОГРАФІЇ ОЛЕСІ ОМЕЛЬЧУК



1 грудня 2011 р. в Інституті літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України відбулася презентація монографії Олесі Омельчук "Літературні ідеали українського вістниківства (1922–1939)" (К.: Смолоскип, 2011. Серія "Українські студії"). О. Омельчук – кандидат філологічних наук, науковий співробітник відділу теорії літератури Інституту літератури ім.Т. Г. Шевченка. Авторка статей про український літературний процес 1920–1930-х рр., упорядниця поетичної збірки Є. Маланюка "Лірика степу" (2007). У 2009 р. – лауреат премії літературознавчих досліджень ім. О. Ольжича видавництва "Смолоскип".

У монографії досліджено літературну критику, художні твори, культурологічні розробки представників українського вістниківського кола: Д. Донцова, Є. Маланюка, І. Гончаренка, Юрія Клена, Ю. Липи, Л. Мосендза, Д. Віконської, Н. Ґеркен-Русової, О. Теліги, Р. Єндика, Л. Луціва та ін. Проаналізовано особливості вістниківського літературно-критичного стилю, концепти і стратегії, скеровані на формування бажаного літературного наративу та національного культурного простору. Авторка простежує взаємодію вістниківських ідей з різними естетичними та ідеологічними парадигмами першої половини XX ст.

Модератор зібрання – *Р. Семків*, директор видавництва "Смолоскип", презентувавши монографію, розповів також про серію "Українські студії", інші найновіші книжки видавництва. Виступ авторки монографії *О. Омельчук* розпочав дискусію, до якої долучилися *Р. Семків*, наукові співробітники Інституту літератури *М. Сулима*, *Т. Рязанцева*, *Г. Сивокінь*, *Н. Шумило*, *О. Сінченко*, видавничий редактор "Смолоскипа" *Н. Ксьондзик*, поетеса, перекладач *В. Богуславська* та ін. Учасники обговорення наголосили на глибині й аргументованості об'єктивного, "відстороненого" письма, а також на дотриманні балансу у висвітленні дражливих тем.

Видання ввійшло до короткого списку "Книжки року 2011" у номінації "Хрестоматія" / "Літературознавство".

Олена Поліщук

Отримано 23 грудня 2011 р. *м. Київ*

Лист до редакції

СЕРДИТА РЕПЛІКА

Стаття В.Даниленка “Танець над прірвою: смерть Григора Тютюнника у дзеркалі аналітичної психології” (№12, 2011) не лише неприємно здивувала, а й насторожила: особистість письменника постає тут, на нашу думку, спотворено-патологічною, та й не відповідають дійсності висновки автора, необґрунтовані належно. Тобто, умовно кажучи, не сформовано ані суто людського, ані наукового аспекту публікації. До того ж із-за плечей автора починає визирати тінь чогось бузиноподібного, що не прагне з’ясувати істину, а намагається висловитися (висловити себе?) якнайефектніше.

Тут чимало правдиво-болючих штрихів до характеристики Григора Тютюнника, але дібрано, та й прокоментовано їх, сказати б, однобоко (оце й насторожує: з якою метою?). Чи ж справедливо, приміром, причини всіх його страждань серця вбачати лише у “зраді” матері (при цьому взявши до уваги висловлене кимось одним – і проігнорувавши тих, хто таку думку заперечує), – так, наче в усіх інших аспектах було раєм цілісіньке життя, і не лише його, а й усіх людей навколо. Інших – жодних! – мовляв, причин для журби не було?!? …Десь я таке вже читала… (Мушу зауважити: наводити свої аргументи-заперечення тут і далі не зможу, бо тоді моя репліка розростеться до розмірів книжки, утім, про все це я вже писала, і неодноразово, та й, звісно ж, не лише я: маємо вже ціле тютюнникознавство).

Якщо розглядати як безперечний автобіографізм сповнених драматизму творів Гр.Тютюнника, – у жодному разі не можна забувати його ж таки слів, що його особистий біль (за репресованого батька, власні кривди тощо) “не доболює” до рівня страждань усього народу. Можна побачити й певний зв’язок образу Михайла – батька з новели “Три зозулі з поклоном” – та реального Михайла Тютюнника (того, котрий був батьком письменників-братів). І проглядається в матері письменника прообраз матері героя новели: скільки мудрості, високої гідності, душевного багатства, тонкої делікатності в цій жінці!.. Ні, він усе ж не “застряг” у своїй дитячій кривді…

Цілком слушно й доречно В.Даниленко пише про артистичність Гр. Тютюнника. Лише не дав собі труду вишукати (точніше, вигадати), в який спосіб пов’язати цю “демонстративну рису”, а точніше – артистичний талант, із поняттям “егоцентризм”. Отак, знічев’я, кинув слово – й “одмивайтеся” собі, як знаєте… А може, він переплутав слова “вразливість” – і те, що не хочу повторювати?.. Так, не хочеться повторювати всі ті образливі – бо безпідставні – слова, які кидає критик (на честь ювілею?) на адресу письменника трагічного світовідчуття. Дивує (дуже м’яко кажучи) та безтактність, із якою твердиться про втрату письменником “здатності прогресувати”, та ще й ключовим словом ставиться “творча вичерпаність” – це ще звідки, на якій підставі? Через те, що він щось сказав у хвилину, може, слабкості, а може, творчого сумніву? Чи через те, що Тютюнник постійно був невдоволений собою? – так це ж і є особливістю справді творчої натури, яка перебуває в постійному пошукові способів самовдосконалення!

Іще дивовижніше критичне трактування вразливості, аж до болю душевного (усі, гадаю, пам’ятають, як письменник розкривав свій творчий “секрет” – *біль!*), зумовленого баченням спотвореності душ людей, змушених пристосовуватися, скаліченість їхніх доль. “…Всю вину переносять на своє оточення…” – отакі, мовляв (як і Тютюнник), вередливі, примхливі особи… Цю ідею автор статті бере із книжки

“Акцентуированные личности” 1981 року видання – тобто часу, коли верхам необхідно було народові “пояснити”, що лише психіатричні лікарні зарадять тим, хто вважає, що “ТАК жити не можна”…

Психоаналітичний підхід до літератури – справа непроста, особливо до української літератури, де, як кожному відомо, письменник ніколи не мав такої розкоші, як право на самовиявлення. Й особливо такий письменник, як Григір Тютюнник, котрий був ніби людиною “без шкіри”, носив у душі біль нації – від самих своїх початків, а не тоді, коли стомився (як то помилково вважає критик, не завдавши собі труду ретельно вивчити об’єкт нападу). Сотні разів цитовано його слова, написані у зв’язку з передчасною смертю Василія Шукшина: “З любові й муки народжується письменник, іншого шляху для нього немає”, – то він висловив і власну позицію. І вся його творчість сама відкидає можливість застосовувати щодо неї такі формулювання, як “гра, що дає ілюзію свободи”. А називати його, навіть у випадку творчої невдачі, “істеричною дитиною, в якої відібрали улюблену іграшку”, може бути здатним або той, хто не має жодної поваги до митця (але це перша ознака непрофесійності, тоді краще й не братися за перо), або той, хто геть не вміє читати, зокрема таку прозу, що її створив Гр. Тютюнник. (Як дивно й дико, що такі істини для другокурсників доводиться пояснювати особі з науковим ступенем, на сторінках академічного журналу!..).

До речі, не слід забувати про його іронічність і не меншу самоіронічність. Різноманітним “іграшкам” він знав ціну й зі способів використання їх умів глузувати просто-таки нищівно: “Є багато способів позбавитися від Письменника. Його можна нагородити орденом, дати премію, літературну посаду – цяця тішить, заколисує, з нею хочеться спати…” [1, 363].

Цілковито недоречні й посилання на японські традиції (харакірі тощо): адже для нашого письменника мала цінність своя, *українська* традиція. І не варто, просто-таки безнадійно намагатися звести до самозакоханої істеричності внутрішній світ митця, котрий міркував, приміром, так: “Народ, який не мав державності, *національної гордості* не зазнав, тому гине” [1, 368; підкреслення Гр.Тютюнника].

…На щастя, у статті є й іншого плану твердження. Скажімо, про реалізм Григора Тютюнника – зумовлений, мовляв, тим, що він писав лише про те, що сам бачив чи пережив. Тут уже потрібний спокійний науковий аналіз (і розуміння того, що за певних часів якесь інше твердження критика могло поставити письменника під удар). Настав час розуміти, що поняття “реалізм”, як і будь-який інший термін на позначення ідейно-мистецьких течій і напрямів, пов’язаний не лише із певними спонуками до творчості, а й із цілим комплексом художніх прийомів і засобів.

…Виникає рятівна думка: а може, ця стаття – цілеспрямована творча провокація в доброму розумінні?.. Тоді я свідомо “ловлюся”…

ЛІТЕРАТУРА

1. *Тютюнник Григір.* Бути письменником: Листи. Щоденники. Записники. – К.: Ярославів Вал, 2011.

Лариса Мороз
м. Київ

Отримано 9 січня 2012 р.

УВАГА: ПЛАГІАТ!

Протягом 2007–2010-х років у журналі “Слово і Час” публікувалося підготовлене мною до друку листування Володимира Винниченка з Розалією Ліфшиць – результат тривалої едиційної, археографічної та текстологічної роботи, адже треба було виявити листи, розпорошені по різних архівах та архівних фондах і справах, скопіювати їх, вичитати, звірити з оригіналами (а це нелегка справа, бо почерк Розалії Яківни не завжди розбірливий), звірити із раніше опублікованими текстами окремих листів й указати на неточності, які там траплялися, підготувати коментарі, що також вимагало великої пошукової роботи. Яким же було моє здивування та обурення, коли вступну статтю до цієї публікації “Епістолярний діалог Володимира Винниченка з Розалією Ліфшиць (1911–1918)” (Слово і Час, 2007, №9, с. 48-53) я впізнала у статті аспірантки кафедри журналістики і видавничої справи Луганського національного університету ім. Т.Г. Шевченка Ольги Сніжко “Аналіз приватного побутового листування (На матеріалах епістолярного діалогу Володимира Винниченка з Розалією Ліфшиць (1911–1918)”, опублікованій у “Наукових записках” Кіровоградського педагогічного університету ім. В. Винниченка (2009. Вип. 85, Сер. філологічні науки, с.336-343). Моя стаття як “матеріал” була переписана повністю без жодних змін і без посилань на автора, навіть назва, як бачимо, не змінена. Моє прізвище не згадано й серед дослідників епістолярного жанру, яких Сніжко перераховує у вступному абзаці, воно зустрічається лише там, де я сама роблю відсилки до своїх попередніх публікацій.

Власне, до моєї статті О. Сніжко додала на початку й у кінці по одному абзацу іншого (не відомо, чи свого!) тексту та опублікувала вкрадену статтю під своїм прізвищем. О. Сніжко не посоромилася дослівно переписати навіть місце, де йдеться про те, в якому архіві, які і скільки листів виявлено, хоч вона в жодному архіві, про які згадує, не працювала, її прізвище навіть не значиться серед дослідників у картотеці Центрального державного архіву вищих органів влади і управління України, на справи якого вона так щедро посилається.

Виявляється, молодий науковець уважає, що зовсім не обов’язково вести копітку пошукову наукову роботу, можна просто вкрасти чужу, видати її за свою й на основі таких публікацій захищати кандидатську дисертацію.

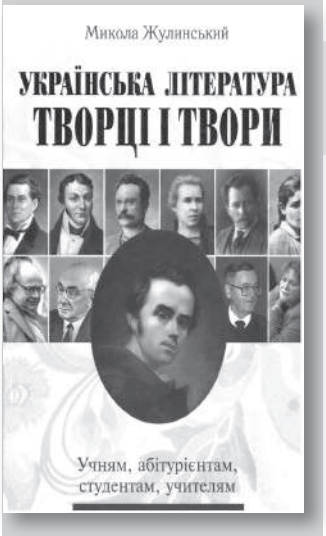
Але дивує позиція наукового керівника. Якщо навіть припустити, що шановний науковець якимсь чином пропустила публікацію у фаховому журналі, таку співзвучну зі статтею аспірантки, то мала би звернути увагу на архівні посилання, поцікавитися, коли це аспірантка їздила у відрядження до Києва для роботи в архівах. Можна здогадатися, що й на кафедрі стаття аспірантки не обговорювалася на предмет рекомендації її до друку, бо хтось із рецензентів мав би завважити плагіат. То який же рівень підготовки наукових кадрів у Луганському національному університеті ім. Т.Г. Шевченка?

Про морально-етичний бік справи годі й говорити.

Надія Миронець
м. Київ

Отримано 15 лютого 2012 р.

Рецензії



АНТОЛОГІЯ ЛІТЕРАТУРНОГО БЕЗСМЕРТЯ

Жулинський М. Українська література: творці і твори: учням, абітурієнтам, студентам, учителям. – К.: Либідь, 2011. – 1152 с.

"Мені завжди хотілося заманити читача в художній світ української літератури…"

Микола Жулинський

Нова монументальна книжка-фоліант літературознавця, академіка-секретаря Відділення літератури, мови та мистецтвознавства Національної академії наук України Миколи Жулинського – знакова праця, підсумок багатолітнього вивчення феномену української літератури від давнини до сьогодення. У доробку сучасного вченого – десятки книжок, які свого часу помітно впливали на літературний процес, розвиток наукових студій, були корисними освітянам, суспільству й нині не втратили актуальності. Це, зокрема, "Пафос життєствердження" (1974), "Людина як міра часу" (1979), "Наближення" (1986), "Із забуття – в безсмертя" (1991, за книжку авторові присуджено Національну премію України імені Тараса Шевченка), "Вірю в силу духа" (1999), "Подих третього тисячоліття" (2000), "Заявити про себе культурою" (2001), "Олег Ольжич і Олена Теліга" (2001), "Слово і доля" (2002, 2006), "Духовна спрага по втраченій батьківщині" (2002), "Поминаймо в скорботі, але не в гніві. Українсько-польський конфлікт на Волині 1943–1944 рр." (2003), "Високий світоч віри. Голодомори в Україні та роман Василя Барки "Жовтий князь" (2003), "То твій, сину, батько!.." Українська душа – на Голгофі XX століття" (2005), "Відстані" (2006), "Він знав, як много важить слово…" (2008), "Нація. Культура. Література: національно-культурні міфи та ідейно-естетичні пошуки української літератури" (2010) та ін.

На моє переконання, книжка "Українська література: творці і твори", хоч і зорієнтована суто для освітньо-навчальних потреб, передусім має значення наукове. Це глибоке пізнання складних процесів становлення та розвитку не тільки української літератури, а й української нації, української мови, української культури в європейському та світовому контекстах, пізнання людини-творця, рівної Богові. В анотації наголошено: "Провідна ідея книжки: змагання за своє світобачення для багатьох українських письменників було змаганням за збереження цілісності української культури, за збереження і розвиток української мови, а отже – української нації. Важливим складником цієї своєрідної антології є художні тексти, ретельно дібрані до кожного нарису, серед них – раритетні чи призабуті".

Справді, структура цієї своєрідної антології літературного безсмертя відповідає логіці розвитку літературно-естетичних та культурницьких чинників українського буття. "Вступ" має проблемний заголовок "Українське слово: втрати і тріумфи". Тут коротко простежено "рух" українського образного слова від часів "Заповіту" Ярослава Мудрого, Ізборників Святослава (1073, 1076), "Повісті врем'яних літ", "Повчання Володимира Мономаха дітям", "Слова о полку Ігоревім" (не пізніше 1187 р.) до полемічної літератури, козацьких літописів, інтелектуального доробку Г. Сковороди та нової української літератури кінця XVIII – першої половини XIX ст., творчості І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, представників "Руської трійці" (М. Шашкевич, Я. Головацький, І. Вагилевич) і, врешті, Т. Шевченка.

Автор наголошує: "Тріумфом українського слова стала творчість Тараса Шевченка – митця, художника, який розчинив для української нації двері у вічність. Тарас Шевченко дав своєму народові "Кобзар" – цю своєрідну духовну зброю, колосальну духовну силу, магічний засіб національного самоусвідомлення, духовного самовоскресіння. "Кобзар" – це національна Книга Пам'яті, бо в ній закодовано надзвичайно вагому ідейно-естетичну інформацію про буття українського народу. <…> Тарас Шевченко став символом державного відродження України. Він був одним із активних учасників Кирило-Мефодіївського братства, діяльність якого засвідчила буття двох феноменів. Перший – український народ остаточно сформувався як нація з власною ментальністю, способом мислення і духовністю. Другий – українська нація має достатньо сил і можливостей створити власну державу. Державу, в основі якої лежать традиції Київоруської та Козацької держав. Саме така держава і постала у XX ст., а визначальну її основу утворило Слово – ґрунт для духовно-культурного і суспільно-політичного буття української нації" (27; 30).

Далі вміщено п'ятдесят два літературних портрети: від Г. Сковороди до Я. Стельмаха. Автор вибудував подачу матеріалів так, щоб читач дізнався про біографію письменника (іноді з деякими пікантними подробицями), його твори, книжки, а потім ознайомився з основним доробком – передусім тими зразками, що стали програмовою класикою або мають нею стати. Ідеться не лише про поезію, вірші – уривки, фрагменти прозових, драматичних творів також цінні: у них проілюстровано особливості стилю письменника, декларуються суспільно важливі гуманістичні морально-етичні та естетичні ідеї.

В інтригуючому і щирому передвступному слові до книжки (у заспіві "Для кого я пишу? для чого?") М. Жулинський коротко розповів про джерела її написання-створення. Це були актуальні відкривавчі публікації спочатку в "Літературній Україні" (з 1987 р.), а згодом книжки есеїв про постаті заборонених, репресованих у радянський час письменників або про діаспорних авторів, чиїх імен суспільство не знало, творів не читало: "Із забуття – в безсмертя", "Слово і доля". На думку академіка, його "літературні есеї сприятимуть повнішому увиразненню історичного процесу розвитку української літератури, драматично ускладненого, наповненого трагічними втратами, вимушеними компромісами та героїчними протистояннями в боротьбі за свободу творчого самовираження, за національну честь і гідність, і головне – за право творити рідною мовою" (6-7).

М. Жулинський гармонійно поєднує в собі історика, теоретика літератури, досвідченого літературного критика й філософа-мислителя з добротним знанням історії України та світу, традиційної творчості, загалом культури, освіти, суспільних рухів та устремлінь. Антропоцентрична й персонологічна основа його розмислів та оцінок, безперечно, іде від любові до рідного, до людини як феномена цивілізації з потребою саморозвитку, духовного піднесення, оновлення, вдосконалення. Оця залюбленість у людину, в її професійне заняття-самоусвідомлення духу, світосприймання, світовідчуття, світоосмислення, світовираження-пізнання дозволяють висловлювати глибокі, класичні оцінки, часом із

домішкою жалю, розпуки, а все ж надії, що праця не пропала марно, що сокровенне слово знайде відгук.

Кожен есей М. Жулинського має власну інтонацію, стильову домінанту, органічну до аналізованої постаті і творів. Хіба ж можна однаковим стилем писати про Г. Квітку-Основ'яненка ("Розкошував у народній стихії сміхотворення") і Т. Шевченка ("Духовна реалізація національного пророцтва"), П. Куліша ("Будитель національної свідомості") й І. Франка ("Як много важить слово…"), Лесю Українку ("Ідеальний голос трагічної душі") та О. Довженка ("Печаль душі і святість босоногого дитинства")… А що вже мовити про різноликих В. Винниченка ("Художник, розп'ятий на хресті політики"), П. Тичину ("В душі я ставлю світлий парус…"), В. Барку ("Високий світоч віри"). Та й оригінальні й величні постаті М. Драй-Хмари, М. Хвильового, Т. Осьмачки ("Приречений на самотність і вигнання"), Є. Плужника ("Світло душі в темряві тоталітаризму"), Б.-І. Антонича та ін. А ще ж у книжці немає літературних портретів М. Рильського, В. Свідзінського, Є. Маланюка – яка панорама доль, творчих особистостей і можливостей тріумфу української літератури у світі! Зрозуміло, що навіть у фундаментальній антології автор не міг подати матеріали про всі – хай і найбільші – постаті письменників-класиків, чесно про це заявивши: не претендує "на повноту представлення історії української літератури в іменах" (6).

Більшість есеїв присвячено постатям української літератури XX ст., що логічно, адже М. Жулинський багатьох відкривав для читачів останніх десятиліть на основі вивчення архівів, стародруків (письменники 1920-х – 1940-х рр.), особистого листування, власних бесід із представниками діаспорного крила літераторів (скажімо, В. Барка, Г. Костюк – "Літописець "несамовитої доби", Ю. Шевельов – "Українська духовна атмосфера за інтелектуальним барометром Юрія Шереха"), співдружбою і професійними зв'язками з авторами другої половини XX – початку XXI ст. – Д. Павличком ("Відчайдушний крик українського болю"), Л. Костенко ("Лицарство духу"), Ю. Мушкетиком ("І виводив він душу з пітьми"), І. Дзюбою, І. Драчем ("Поетичний їжак з головою сатира і волоссям кольору витіпаних конопель"), О. Чорногузом ("Той, кому перо служить за меч"), В. Дроздом ("Він змагався у своїй творчості із самим Богом"), І. Жиленко ("Та, що молиться Богові віршами"). Як бачимо, навіть заголовки відбивають ідейно-естетичний стрижень есеїв. Це також характеризує автора як проникливого психолога – літературного анатома-експерта.

Зворушливі матеріали подано про письменників-дисидентів М. Руденка ("Засіяв зорями чесні душі"), В. Стуса ("Феномен доби"; тут промовисті навіть натяки-недомовки як запрошення читача до пізнання).

Мені імпонує, що М. Жулинський відновлює історичну справедливість – актуалізує творчість багатьох унікальних талантів України для нинішнього молодого покоління. З-поміж них Г. Чупринка ("Поетичний метеор на українському видноколі"), З. Тулуб ("Митець драматичної долі"), Г. Михайличенко ("Майстер імпресіоністично-символічного стилю"), Г. Косинка ("Любов'ю огортав він кожне слово") та ін.

Це стосується й М. Стельмаха ("З вірою в людину, з довірою до людини"), який не був комуністом і чиє епічне мислення явило світові унікальні твори про українську людину на своїй землі. Його прозу свого часу називали "вишиваним рушником в українській літературі". Хоч М. Жулинський не згадав про це означення, проте не втримався перед магією Стельмахового слова, бо аж двічі (так задумано?), на початку й наприкінці свого есею, процитував: "…За татарським бродом коні топчуть яру руту і туман. За татарським бродом із сивого жита, з червоного маку народжується місяць, і коло козацької могили, як повір'я, висікається старий вітряк..." (763; 771).

Прози рівня М. Стельмаха сьогодні шукати годі. Та й тоді письменник був унікальний: "За своїми конкретно-індивідуальними ознаками проза М. Стельмаха потребує дещо осібної від інших митців оцінки, якщо розглядати її передусім у ключі образно-стильових особливостей" (770). І В. Дончик, нині академік-літературознавець, про роман

“Правда і кривда” писав: “Розглядаючи твори М. Стельмаха, наша критика не завжди проникливо вникає в неповторні особливості його самобутньої манери, не завжди вміє їх пояснити і з них виходити” (771).

У травні 2012 року Михайлові Стельмаху виповниться 100 літ.

На жаль, не зможе відсвяткувати ювілейну дату його син Ярослав Стельмах (“Спрага гармонії, або примарний вогник на виднокраї”). Літературний портрет цього дивовижного драматичного таланту, який своїм прикладом спростував афоризм “Природа відпочиває на дітях генія”, у рецензованій книжці подано останнім. Та й за обсягом він невеликий – відповідно до законів жанру: нічого зайвого, бо це ж – на показ. “Сутністю буття Ярослава Стельмаха була творчість”, – резюме-початок есею зацікавлює. М. Жулинський майстерно, через кілька штрихів, життєвих подробиць чи власних оцінок-спостережень передає й сутність буття митця, і сутність його творчості.

Розповіді проілюстровано портретами письменників, обкладинками й титулами раритетних видань.

Отже, велика етапна книжка М. Жулинського “Українська література: творці і твори” – видатне явище української академічної науки, яка в цьому конкретному щасливому випадку не відірвана од практики навчально-освітньої, культурно-просвітницької, суспільної. Відомо, для кого і для чого написана ця фундаментальна монографія-антологія.

Микола Дмитренко
м. Київ

Отримано 18 січня 2012 р.

ЗНАНЕ І НЕЗНАНЕ ПРО АНТОНИЧА

Ігор Калинець. Знане і незнане про Антонича: Матеріяли до біографії Богдана Ігоря Антонича. – Львів: Друкарські куншти, 2011. – 276 с., 48 іл.

Одразу необхідно наголосити, що ця книжка передусім призначена науковцям і дослідникам літератури. Її автора – Ігоря Калинця – українського поета і критика, тепер уважають за найкращого знавця життя і творчості видатного українського поета із Західної України Богдана-Ігоря Антонича (1909 – 1937), своєрідного імажиніста (зб. “Три перстені”) й виразного сюрреаліста (“Книга Лева”, “Зелене Євангеліє”, “Ротації”).

Чеським і словацьким читачам він більш-менш знаний: 1966 р. вийшла у Пряшеві – Братиславі у Словацькому педагогічному видавництві розлога за змістом збірка його творів “Перстені молодості” (375 стор.) (так в оригіналі автора. – *І. Пасемко*), упорядкована автором цієї рецензії. А через десять років виходить у м. Кошиці збірка словацьких перекладів віршів Ігоря Калинця “Очарований поганець” (1976, 150 стор.), 2009 р. у Празі завдяки заслугам Слов’янської бібліотеки – чеське вибране з його творів “Зелене Євангеліє” (150 стор.), і того самого 2009 р. Спілка українських письменників Словаччини видала “Крилатий вітер” (122 стор.), упорядкований М. Бобаком і присвячений сторіччю від дня народження Б.-І. Антонича. Його окремі поезії виходили в перекладах у чеських та словацьких періодичних органах.

Перше видання цієї дослідницької книжки вийшло у Львові 2009 р. з нагоди сторіччя від дня народження Б.-І. Антонича. І. Калинець подав перший науково обґрунтований життєпис поета. Дослідник зібрав багато фактографічних та інших матеріалів і спогадів сучасників поета, які тоді ще жили. Порівняно з

цим першим друге видання значно доповнене, збагачене епістолярієм та ілюстраціями. Його чудова обкладинка підготовлена у стилі західноукраїнського модернізму XX ст. У хронологічних етапах окремих розділів висвітлено "Дитинство" Б.-І. Антонича, "Його гімназійні літа", "Університетські студії" у Львівському університеті, "Гурток україністів", "Творчість" поета, його оперу "Довбуш", "Хворобу", "Смерть" і "Похорон поета".

І. Калинець як ініціатор та активний збирач матеріалів багато описаних пригод сам пережив (пошуки рукописів і домовини поета після лихоліть Другої світової війни, популяризацію творів Б.-І. Антонича тощо). Активність І. Калинця підтримав львівський літературознавець і критик Данило Ільницький – дослідник життєпису поета. Значно допомогли знаннями й редактор "Повного зібрання творів" Б.-І. Антонича (Львів: Літопис, 2009), знаний учений-літературознавець і критик Микола Ільницький, а також директор Музею Б.-І. Антонича Ольга Дядинчук. Багато цінного матеріалу вміщують і додатки (с. 243-272) із новаторською статтею про Антонича Валеріана Ревуцького, Ірини Калинець, Дмитра Бучинського та Івана Гречка. Незнані і свіжі відомості знаходимо в листах поетової нареченої Ольги Олійник священикові Йозефові Кладочному й Миколі Неврлому, упорядникові згаданого пряшівського видання "Перстені молодості", на які посилається І. Калинець (аж 27 разів!). Особливу вартість мають "Документи КДБ" (с. 266-268), а також заборони й переслідування творчості геніального українського поета XX ст., що знаменував новий крок у філософському розумінні життя, розкриття його "таємниць" в єдності духовного і матеріального та пантеїстичний погляду на буття і природу людського пізнання. Творчість Антонича стала об'єктом досліджень вітчизняних і закордонних дослідників.

Микола Неврлий
м. Братислава, Словаччина
Переклад зі словацької Івана Пасемка

Отримано 17 червня 2011 р.

ЛП

ВРУЧЕННЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ ПРЕМІЇ ІМЕНІ ДЖОЗЕФА КОНРАДА-КОЖЕНЬОВСЬКОГО

17 грудня 2011 р. Польський інститут у Києві оголосив фіналістів літературної премії імені Джозефа Конрада-Коженьовського – 2011, висунутих широкою читацькою аудиторією та обраних міжнародним журі у складі директора Польського інституту в Києві Я. Ґодуна, директора-президента каналу ICTV О. Богуцького, керівника департаменту стипендій Національного центру культури у Варшаві Б. Бердиховської, письменників О. Забужко, С. Жадана, лауреата премії імені Джозефа Конрада-Коженьовського – 2009 Ю. Макарова, директора вид-ва "Czarne" Моніки Шнайдерман. Ними стали *Андрій Бондар, Маріанна Кіяновська, Наталка Сняданко.*

Літературна премія імені Джозефа Конрада-Коженьовського заснована 2007 р. Польським інститутом у Києві і присуджується українському письменникові за послідовність у реалізації творчого шляху, інноваційність форми, ламання стереотипів та універсальність змісту.

Лауреатом 2011 р. стала *Наталка Сняданко* (Львів) – письменниця, перекладачка, редакторка тримовного літературного часопису "РАДАР", авторка книжок "Сезонний розпродаж блондинок" (2005), роману "Синдром стерильності" (2006), повістей "Чебрець у молоці" (2007), "Гербарій коханців" (2011). Вручення премії (3000 євро) відбулося в широкому колі журналістів, редакторів видавництв, письменників, друзів, читачів.

Валентина Лисенко

Літопис подій

ОБГОВОРЕННЯ 9-ГО ТОМУ "ІСТОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ"

В Інституті літератури ім. Т.Г.Шевченка під головуванням члена-кореспондента НАН України Віталія Дончика відбулося засідання редколегії "Історії української літератури" у 12-ти томах, на якому обговорювався 9-й том "Історії…" (редактор – доктор філологічних наук, провідний науковий співробітник Інституту літератури Н. Шумило). Автори цього тому, що охоплює період кінця XIX – поч. XX ст., відомі науковці Н. Шумило (розділи "Літературний процес: тенденції розвитку", "Проза"), Т.Мейзерська (історіографічний), М. Бондар ("Культурно-історичні умови розвитку"), М. Ільницький ("Проза М. Яцкова", "Б. Лепкий", "В. Пачовський", "П. Карманський", "С. Чарнецький"), Я.Поліщук ("М. Коцюбинський"), С. Кирилюк ("О. Кобилянська. Розвиток української прози на Буковині"), Р. Піхманець ("Покутська трійця"), В. Панченко ("Творчість В.Винниченка"), О. Камінчук ("Поезія"), А. Матусяк ("Молода Муза"), Л.Голомб ("М. Вороний, О. Олесь, Г. Чупринка, М.Філянський"), Т. Свербілова, Н. Малютіна ("Драматургія"), О. Бартко ("Літературознавство"), М. Москаленко, О. Тетеріна ("Перекладацтво"). В обговоренні тому взяли участь члени редколегії, рецензенти Е. Соловей та О. Турган, надійшли відгуки від М. Ільницького, Т. Мейзерської, Я. Поліщука, Т. Свербілової, Р. Піхманця, Є. Кравченка, О. Камінчук, О. Бартко, С. Кирилюк, А. Матющенко (порядком взаєморецензування) та Г. Сиваченко.

Представляючи том членам редколегії, *Н. Шумило* окреслила концепцію та основні підходи викладу матеріалу, зазначивши, що досліджуваний період належить до найяскравіших і водночас найскладніших сторінок в історії вітчизняного письменства; у цей період складається новий тип художнього мислення, зумовлений кризою позитивістського світогляду; спостерігається модифікація художніх здобутків попередніх епох; формується новітня модель літературного розвитку, що зумовить, зокрема, оновлення реалізму та процес становлення національного варіанта раннього модернізму. На основі розуміння неоромантизму як великого гетерогенного стилю доби простежуються семантичні та жанрово-стильові тенденції розвитку, акцентується увага на проблемі стильового синкретизму. Значний обсяг тому, що налічує понад 80 авторських аркушів, ставить науковців перед необхідністю шукати шляхи конденсації матеріалу та його скорочення або порушувати питання про видання тому у 2-х книгах.

Перед тим, як проаналізувати кожен розділ, голова редколегії *В. Дончик* зупинився на особливостях структури 9-го тому та його відповідності загальній концепції "Історії…". В історіографічному розділі, що відкриває 9-й том, як і всі інші томи, хронологічно простежуємо, як відбувалося вивчення, дослідження цього періоду в історико-літературних працях – від початку XX ст. і до сьогодення, увиразнюючи етапи пожвавлення чи стихання цього дискурсу. Інший предмет і, відповідно, інший підхід застосовано до аналітичного відтворення й інтерпретації в розділі "Літературний процес". Питання модернізму – неоромантизму, точніше модернізації художньої свідомості, літератури, не має домінувати, виноситися попереду окреслення загальної картини літературного процесу, а поставати як наслідок логічних вислідів. До речі, чимало з цього приводу сказано і в розділі "Літературознавство", авторка якого сумлінно поставилася до свого завдання.

Розглядаючи інші розділи (Н. Шумило, Я. Поліщука, Р. Піхманця, С. Кирилюк та ін.), високо поціновуючи їх і весь том у цілому, В. Дончик наголосив на тому, що розлогі теоретичні екскурси й дискурси "Історії…" переобтяжують і шкодять її цілісності, і звернув увагу на ключове слово в теперішньому написанні "Історії…" – фундаментальної історіографічної праці: перепроч*итання* (не руйнування канону, слово руйнування не для нас).

О. Турган позитивно оцінила том, зазначивши, що тут подана цілісна картина новітнього етапу розвитку літератури в Україні, репрезентована найяскравішими художніми явищами та іменами. Докладніше зупинившись на аналізі розділу "Проза", у якому, крім творчості першорядних письменників, розглядається доробок І. Липи, Н. Кибальчич, А. Тесленка, В. Леонтовича, М. Грушевського, М. Левицького, Грицька Григоренка, Л. Яновської, А. Кримського, Г. Хоткевича та ін., висловила й низку побажань. Зазначивши, що модерністським тенденціям підвладна не лише "література про місто", а й "література про село", О. Турган зауважила, що авторці розділу Н. Шумило

слід віднайти додатковий мотиваційний принцип, за яким групувалися б "міні-портрети". Тим паче, що в їх межах так чи так простежується еволюція розвитку творчої індивідуальності прозаїка. Ґрунтовні й новаторські, на думку О. Турган, розділи "Покутська трійця" та "М. Коцюбинський", і все ж їх необхідно скоротити (у першому випадку, очевидно, за рахунок розлогих теоретичних міркувань, у другому – задокладного аналізу психології творчості). Цікава й важлива вступна частина до розділу "Покутська трійця", у якій творчість письменників подається осібно, з лише їм притаманною мотивацією творчості, індивідуальною життєвою долею і шляхом розвитку. М. Ільницький у своєму відгуку на цей розділ відзначив високий професійний рівень написання, цікаві спостереження навколо світоглядно-естетичних домінант кожного з письменників. *М. Бондар* зауважив, що виклад у цьому розділі варто стилістично наблизити до "Історії…", розширивши й конкретизувавши біографічну частину портретів.

Погоджуючись із думкою рецензентки про ґрунтовність розділу, присвяченого М.Коцюбинському, *Л.Скупейко* застеріг водночас від можливого схематизму при заміні системи "критичний реалізм – реалізм" на нову – "натуралізм – імпресіонізм – символізм". На його думку, тактовнішого розгляду потребує й питання "поборення М. Коцюбинським народництва в собі" та недостатньо аргументованого тут "підтягування" його до модернізму.

Е. Соловей, аналізуючи широкоформатний розділ "Поезія", закцентувала на фаховому рівні осмислення матеріалу, особливо вдалих характеристиках неоромантизму, символізму, неокласицизму, які в "Історії…" мають розкриватися лише через аналіз індивідуальних творчих світів. Попри свою ґрунтовність, текст потребує редакторського доопрацювання: зокрема, безпосередні оцінні висловлювання, вони мають випливати із самого розгляду з урахуванням мистецької "проривної" місії, яку здійснювала поезія цього періоду в українській літературі.

Щодо підрозділу "Молода Муза" польської авторки А. Матусяк Е. Соловей зазначила обґрунтованість і доречність європейського контексту "молодомузівців", цікаві спостереження компаративного характеру (поезія і музика, поезія і танець) над мовною практикою українських поетів модерністського угруповання, їхніми специфічними мовними кодами тощо.

Характеризуючи розділ "Літературний процес: тенденції розвитку", О. Турган оцінює в цілому як успішну спробу комплексно, у культурологічному та естетичному планах простежити національну специфіку оновлювальних літературних процесів, подати стислий огляд участі періодики, альманахів, збірників у процесі, функціонування перекладів, аналіз полемік з вироблення національної концепції літературного розвитку. Члени редколегії погодилися з позитивною оцінкою рецензентки, висловивши деякі міркування про його структуру та виклад матеріалу. *Р. Мовчан* порекомендувала послідовніше дотримуватися акценту передусім на літературно-історичних фактах і художніх явищах, аби їх не заступав дискурс самоусвідомлення літературного процесу та самовизначення митців, котрі намагалися віднайти шляхи модернізування тогочасної української літератури. *Л. Скупейко*, погоджуючись із В. Дончиком, котрий, аналізуючи літературний процес, визначаючи його провідні й непровідні тенденції, зауважив: маємо починати з художніх явищ, через які й заявляють себе тенденції модернізму, неоромантизму тощо. Зокрема, у розгляді складних літературних новозмін варто розмежовувати такі поняття, як "ранній модернізм", "модернізм" і "модернізація". Засадничим поняттям для нас має бути не модернізм і не модерн, а модернізація, тобто ті зміни, які відбувалися на зламі століть. У поняття модернізації входять і неоромантизм, й імпресіонізм, і неореалізм та ін. – це стильові течії, які засвідчували модернізацію літературного процесу. Інша річ – і це є особливістю української літератури – що ці стильові течії інколи репрезентовані тільки в одного автора й не витворилися в літературну школу чи бодай тенденцію.

У професійно написаному розділі "Драматургія", як уважає Я. Поліщук, знайшли відображення основні тенденції українського театрального руху; кожній помітній п'єсі дається зважена оцінка, наявна спроба кваліфікувати її поетикальні ознаки та належність до певного типу творчості; значна увага приділена драматургічно-театральному модерну. Що ж до терміну "мавританський стиль", якщо він і правомірний, то потребує докладного пояснення.

Л. Мороз, схвально оцінюючи цікавий і ґрунтовний розділ "В. Винниченко", висловила побажання, щоби компаративні порівняння В. Винниченка з Ф. Достоєвським, Ф. Ніцше, Г. Ібсеном були подані у стилі, відповідному "Історії…".

М. Ільницький, рецензуючи розділ "Літературознавство", наголосив на кваліфікованому осмисленні величезного, багато в чому проаналізованого вперше матеріалу. Утім обсяг 347 сторінок, на думку вченого, однозначно потребує скорочення. Бажано поглибити висвітлення полеміки 1890-х років між І. Франком і Лесею Українкою, а розглядаючи доробок С. Балея, який чи не вперше в Україні застосував ідеї фройдистського психоаналізу, варто безпосередньо звернутися до його праць. У позитивному відгуку на розділ "Перекладацтво" Г. Сиваченко наголосила на доцільності обґрунтування (на підставі літературно-критичної думки кінця XIX – поч. XX ст.) важливості перекладу для розвитку українського літературного процесу, а також констатувала скрупульозність підбору матеріалу, який засвідчив стан перекладацтва в Україні на різних етапах і в різних регіонах. Водночас,

на думку рецензентки, бажано залишити в тексті згадки про переклади творів лише першорядних авторів світової літератури. Хоча це не стосується тієї частини розділу, в якому йдеться про перекладацтво Західної України, майже не відоме вітчизняному читачеві.

Підсумовуючи обговорення, голова редколегії В. Дончик подякував рецензентам Е. Соловей та О. Турган, усім, хто взяв участь в обговоренні, і попросив рецензентів надалі відводити "позитивам" не більше одного абзацу, головне для авторів "Історії літератури" – зауваження, побажання, поради, підказки і критика.

Надія Бойко
м. Київ

Отримано 1 лютого 2012 р.

ВЕЧІР ПАМ'ЯТІ НІЛИ ЗБОРОВСЬКОЇ

29 листопада 2011 р. в Національному музеї літератури України відбувся вечір пам'яті Ніли Зборовської – неймовірно талановитого, неординарного науковця й письменниці та не менш яскравої особистості – щирої, щедрої, світлої людини, яка так непоправно рано і трагічно пішла із життя. Розпочався вечір із демонстрації фрагмента інтерв'ю Ніли Зборовської про творчість Ю. Андріяшика, яке люб'язно надала письменниця Теодозія Зарівна. Напевне, саме завдяки цьому інтерв'ю та емоційній налаштованості всіх присутніх витворилася специфічна атмосфера, позначена відчуттям особистої причетності (кожного по-своєму) до долі непересічної людини, яка вже відійшла за межу. Складалося враження, що всім було що й хотілося сказати про Нілу Зборовську щось дуже власне, однак формат музейного вечора, на жаль, не міг задовольнити потреб усіх охочих.

У шляхетній музейній залі бібліотеки Колегії Павла Галагана зібралися вчені, викладачі вузів, письменники, журналісти й читачі, щоб пошанувати колегу, подругу, улюблену авторку, чиї наукові й художні тексти належали до найрезонансніших у національному просторі останнього десятиріччя. Бо й справді, як зазначив у своєму виступі директор Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України академік *Микола Жулинський*, Ніла – щедро обдарована яскрава особистість і модерний сміливий дослідник – належала до тих, хто насамперед почав визначати нове обличчя академічного Інституту літератури. Її дослідження завжди були дуже оригінальними, цікавими й дискусійними, однак авторка вміла переконливо відстоювати свої наукові позиції – і тоді, коли займалася феміністичними студіями, що, врешті, виявилися для неї, сказати б, затісними, і на тому етапі, коли за методологічну основу своїх праць обрала класичний психоаналіз З.Фройда. Завдяки новаторству наукових підходів, блискучому мікроаналізу художніх текстів і напрочуд "легкому перу" дослідницькі праці Ніли Зборовської – "Танцююча зірка Тодося Осьмачки" (1966), "Моя Леся Українка" (2001), "Психоаналіз і літературознавство" (2005), "Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури" (2006) стали яскравим здобутком вітчизняної гуманітаристики. Окрім того, М. Жулинський також звернув увагу на її неординарну белетристику, яка, на жаль, досі залишається належно не прочитаною.

М. Жулинський оприлюднив перелік заходів, якими планується вшанувати світлу пам'ять Ніли Зборовської. Так, Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького, де Ніла була членом Спеціалізованої ради, виступив з ініціативою до 27 вересня 2012 р. (її п'ятдесятирічного ювілею) створити в Черкаському обласному й Лисянському районному краєзнавчих музеях, а також у Мар'янівській середній школі, у якій вона навчалася, фрагменти експозицій, присвячених її життю і творчості. На стіні хати в її рідному селі Рубаний Міст, де Ніла народилася, померла й була похована, буде встановлена пам'ятна дошка, а на її могилі – пам'ятник. М. Жулинський закликав колег, друзів і знайомих Н. Зборовської передавати до музеїв матеріали, пов'язані з її життям, науковою працею і творчістю. Інститут літератури зобов'язується зібрати та опублікувати спадщину дослідниці, а також запровадити періодичний науковий семінар її імені.

Письменник *Володимир Даниленко* особливо відзначив зусилля Н. Зборовської щодо написання "аристократичного" проекту історії української літератури, до якого вона залучала коло цікавих і авторитетних учених, котрий, утім, нікому не нав'язуючи, представляла лише як один із варіантів її прочитання. Він також підтримав ініціативи з ушанування пам'яті цієї неординарної дослідниці й повідомив про власний намір клопотатися перед Спілкою письменників України про заснування нової літературної премії імені Ніли Зборовської за кращу літературознавчу працю року.

Професор Київського національного університету імені Тараса Шевченка *Михайло Наєнко*, говорячи про великий талант і потужну творчу реалізацію Н. Зборовської, яка опиралася на найсучасніші світові наукові досягнення, слушно зауважив, що, хоч би яку наукову методологію використовувала дослідниця, вона насамперед намагалася "докопатися" до джерел національної духовності. Саме національно

своєрідне й неповторне в українській літературі, котру вона як історик і критик воліла інтерпретувати як повноцінне й повноправне естетичне явище європейської культури, складали основний предмет її наукових пошуків. На думку М. Наєнка, було б дуже бажано, аби знаходилися послідовники наукових досліджень Н. Зборовської не лише серед її аспірантів, а й у загальнонаукових тенденціях.

Так само на націоцентричності наукової позиції Н. Зборовської наголосив професор Київського національного університету імені Тараса Шевченка *Юрій Ковалів*. Він зазначив, що дослідниця рішуче заперечила космополітичні тенденції в сучасному українському літературознавстві. Крізь призму класичного психоаналізу вона змусила подивитися на історію української літератури, сказати б, ізсередини, виявляючи й переконливо інтерпретуючи її болючі точки. Властиво, монографія "Код української літератури" – це не лише концепція, а одна з проекцій національного письменства. Сама Н. Зборовська, маючи добру академічну школу, помножену на великий талант, належала до категорії вчених, що мислять дуже точно. Вона була чесною й послідовною у своїй науковій позиції.

Професор *Ярослав Поліщук*, який не так давно повернувся з викладацької праці в Польщі, наголосив на відкритості, щирості, людяності і простоті Н. Зборовської та на її повсякчасній налаштованості на конструктивний діалог. Це особливо виразно спостерігалося на численних наукових конференціях (в Україні і в Польщі), де вона зажди була серед найочікуваніших і найцікавіших доповідачів. Після таких зустрічей Ніла зазвичай залишала виразний слід і серед викладацького, й серед студентського середовища. Так, скажімо, одна з магістранток Краківського університету обрала й захистила польською мовою магістерську роботу про творчість Н. Зборовської, де розглянула її наукові й художні тексти. "Без сумніву, – зазначив Я. Поліщук – науковий діалог із дослідницею продовжується та триватиме далі. Адже самі Нілині тексти запрограмовані на діалог. Вони не прості, нерідко провокаційні. Але їх авторці, очевидно, йшлося, щоб викликати дискусії, щоб провокувати наше трохи оспале середовище. Її тексти продовжують апелювати до нас. Зокрема й ті, що залишаються непрочитаними. І це єдине, чим ми можемо себе втішити, усвідомлюючи тяжку втрату Ніли Зборовської для національної гуманітаристики".

Професор Київського національного університету ім. Тараса Шевченка *Ніна Бернадська* дуже зворушливо розповіла про власні дружні взаємини з Нілою Зборовською, що почалися з часів студентства й тривали протягом тридцяти років. Вона пам'ятає свою подругу неймовірно (а це слово для Ніли – іронічної й веселої, життєрадісної – було улюбленим) талановитою, красивою й світлою особистістю. Людина дуже високого наукового сумління, вона не форсувала сходження ієрархічними щаблями наукової кар'єри. Натомість, опановуючи нові для української науки методології, дуже багато й плідно працювала і як літературознавець, і як літературний критик. Завдяки власним неординарним концептам та дуже цікавому, сказати б, евристичному письму отримала велику популярність також серед студентського середовища. Ніла мала ще великі й цікаві творчі плани, яким, на жаль, не судилося здійснитися. Насамкінець Н. Бернадська зачитала вражаючі уривки зі свого SMS–листування з Нілою Зборовською в останні кілька місяців її життя.

Заступник директора Інституту літератури член-кор. *Микола Сулима* говорив про особливе ставлення до Ніли Зборовської тих, хто її добре знав. Нілу всі любили, люблять і будуть любити й пам'ятати. Її смерть стала величезною втратою – людською, науковою, загальнокультурною, яку виміряти неможливо. Вона була й дуже красивою жінкою (недаремно поет Олжас Сулейменов говорив, що йому б хотілося поставити перед входом до Інституту літератури Казахстану, де Ніла навчалася в аспірантурі, власну юрту, щоб мати можливість щодня милуватися нею), і безстрашним, неймовірно талановитим, неординарним ученим, й оригінальним прозаїком. Наразі треба подбати, щоб увіковічнити її пам'ять не лише офіційно, а можливо, насамперед створити суто людський документ про її велику й щедру особистісну багатогранність. Тому всім, хто знав і любив Н. Зборовську, М. Сулима запропонував написати спогади про неї, а Інститутові літератури докласти зусиль для публікації їх окремим виданням.

Літературний критик *Анна Лобановська* говорила про вічність життя людської душі, що триває в іншому вимірі. Тому духовний зв'язок із Нілою Зборовською не може бути перерваним. А аспірантка філософського факультету Київського національного університету *Ольга Смольницька* посвідчила, що науковими працями дослідниці та її художніми текстами зачитувалася ще зі школи. Нині для вдумливої молоді вони стали класикою не лише літературознавства, а й ширшого кола дисциплін. Філософська методологія та концептуальне й точне мислення роблять їх дуже цікавими також для українознавців, культурологів, психологів, психоаналітиків та ін. Н. Зборовська питомішу частину власного життя віддала своїм дивовижним текстам, які житимуть у національній культурі завжди, а разом із ними й сама авторка.

Насамкінець як реквієм по Нілі Зборовській прозвучала глибока і просвітлена "Мелодія" Мирослава Скорика, яку віртуозно виконала на скрипці Ганна Булуй.

Павлина Дунай
м. Київ

Отримано 28 грудня 2011 р.

АННОТАЦИИ ОПУБЛИКОВАННЫХ СТАТЕЙ

Наталья Шумило. Национальная модель литературного развития (Из страниц "Истории украинской литературы")

В статье обосновывается своеобразие литературных процессов в начале XX в. На основании понимания неоромантизма как большого гетерогенного стиля эпохи прослеживаются семантические и жанрово-стилевые тенденции развития, акцентируется внимание на проблеме синкретизма художественных явлений.

Ключевые слова: ранний модернизм, неоромантизм, импрессионизм, символизм, неонатурализм, экспрессионизм, неореализм, дифузия жанров.

Людмила Тарнашинская. Украинское шестидесятничество в "духовной ситуации" своей эпохи: синергетическое измерение

В статье использовано синергетический подход к выяснению природы украинского шестидесятничества, обосновано его появление с точки зрения современных методологических основ "наук о сложности" или Nonlinear science. Проанализировано понятия "ситуация" и "духовная ситуация времени", в их границах рассмотрено механизм самоорганизации открытой системы, какой является литература.

Ключевые слова: синергетика, ситуация, духовная ситуация времени, ситуация встречи, Nonlinear science, бифуркация, самоорганизация, литературное поколение, генерация.

Татьяна Бовсуновская. Концепция динамических паттернов Николя Бабуца

В обзоре проанализировано становление и развитие концепции динамических паттернов художественного текста по исследованиям яркого представителя западного когнитивного литературоведения – Николя Бабуца.

Ключевые слова: динамические паттерны, когнитивный анализ, память, мнемоническая поэтика.

Мыкола Ильницкий. Эмиграционное шевченковедение: спектр интерпретаций

Автор статьи трактует работы о Т. Шевченко, написанные за пределами Украины, как отдельное ответвление шевченковедения, которое развивалось то как противостояние материковому, то как сближение с ним. Предметом внимания автора являются два принципа издания сочинений Шевченко, проблемы историософии и мифологизма, толкование мировоззрения поэта, психологии его творчества и особенностей индивидуального стиля.

Ключевые слова: эмиграционное шевченковедение, национальный романтизм, антропоцентризм, религиозность Шевченко, этнопсихологизм, типологические параллели, ритмические структуры.

Александр Боронь. Поэтика повести Тараса Шевченко "Прогулка с удовольствием и не без морали" (текст, контекст, интертекст)

В статье комплексно проанализированы художественные особенности повести Тараса Шевченко "Прогулка с удовольствием и не без морали". В частности, рассматриваются проблемно-тематическое содержание произведения, композиция, сюжет, фунциональное значение интертекстуальных связей, предлагается определение жанровой разновидности повести и др.

Ключевые слова: композиция, фабула, сюжет, интертекстуальность, претекст, реминисценция, аллюзия, жанр.

Ирина Мороз. Экспериментаторство Богдана-Игоря Антоныча в жанре сонета

Сонетарий Б.-И. Антоныча – уникальное по охвату экспериментаторских средств явление в украинской поэзии. Работа посвящена нераскрытой исследователями теме архитектоники стихотворений Антоныча, его эволюции в технике стихосложения на начальном этапе творчества и определению основных средств эксперимента в жанре сонета. Приведены результаты версификационного анализа сонетного цикла Б.-И. Антоныча с установкой на выявление тенденций экспериментаторства поэта в пределах жанра, также определены причины и мотивы игры автора со стихотворной формой.

Ключевые слова: сонет, сонетарий, канон, экспериментаторство.

Сливинский Остап. Богдан-Игорь Антоныч и польские поэты-модернисты: литературный диалог в контексте эпохи

Статья посвящена связям Б.-И. Антоныча с польськими поэтами первой половины XX века – в плоскости непосредственных контактов, в сфере критической рецепции и на уровне сугубо интертекстуального диалога. В поле зрения автора – сотрудничество украинского поэта с редакцией польскоязычного львовского журнала "Сигналы", отзывы Антоныча о деятельности польских поэтических групп "Рыбалты" и "Скамандр". Статью завершает анализ образов и мотивов, общих для Б.-И. Антоныча и двух ярких польских поэтов-модернистов, адептов натурфилософской поэтики, – Ю. Тувима и Б. Лесьмяна.

Ключевые слова: польско-украинский литературный диалог, модернизм, природа, экстаз, миф, экзистенциальное приключение.

Юрий Кочубей. Василий Дубровский и турецкая литература

Рассмотрен жизненный и творческий путь известного украинского ученого и общественного деятеля Василия Дубровского (1897–1966), его творческое наследие как востоковеда; проанализированы основные публикации и роль в развитии украинско-турецких культурных связей.

Ключевые слова: В. Дубровский, исследования турецкой литературы в Украине, литературная традиция.

Оксана Гальчук. "...И в хаосе творить сокровища": античные образы и мотивы в поэтической интерпретации Павла Тычины

В статье проанализирована роль античного интертекста в раннем творчестве П. Тычины. Подчеркивается, что рецепция греко-римских образов и мотивов реализуется через аллюзивные намеки, континуационные отношения, реминисценции, в результате чего происходит обогащение семантики текста поэта-символиста. Трансформируя античный текст, Тычина создает также собственные мифы, в которых воплощает свои историософские, эстетические и этические взгляды.

Ключевые слова: символизм, античный интертекст, мифологема, интерпретация.

CONTENTS

THEORETICAL ISSUES

Natalia Shumylo. The national model of literary development: Reading the "History of Ukrainian Literature" 3

Liudmyla Tarnashynska. Ukrainian writers of the 1960s generation in the "spiritual situation" of their epoch (synergetic aspect) 19

Tetiana Bovsunivska. The concept of dynamic patterns by Nicolae Babuts 38

SHEVCHENKO STUDIES

Mykola Ilnytsky. Shevchenko Studies in exile: Ranges of interpretation 47

Oleksandr Boron. The poetics of "Walking with Pleasure and not without Morals" by Taras Shevchenko: Text, context, intertext 59

THE 20TH CENTURY

Iryna Moroz. Bohdan-Ihor Antonych's experiments with sonnet genre 70

Ostap Slyvynsky. Bohdan-Ihor Antonych and Polish modernist poets: Literary dialogue in the context of the epoch 74

Yuriy Kochubey. Vasyl Dubrovsky and Turkish literature 83

Oksana Galchuk. "...Even in chaos he conjured up treasures": Antique images and motifs in Pavlo Tychyna's poetic interpretation 88

DATES

Nadiya Levchyk, Olena Polishchuk. The unforgettable: A tribute to the 90th anniversary of Nina Kalenychenko and Leonid Kovalenko 102

LITERARY CRITICISM

Yaroslav Holoborodko. Anthropological time of Liudmyla Tarnashynska 108

Nadiya Havryliuk. Illusions and reality, or, The elixir of happiness 111

LETTER TO THE EDITORS

Larysa Moroz. An angry remark 115

Nadiya Myronets. Attention: literary piracy! 117

REVIEWS

Mykola Dmytrenko. The anthology of Ukrainian immortality 118

Mykola Nevrly. Well-known and unknown facts about Antonych 121

CHRONICLES

Olena Polishchuk. Presentation of Olesia Omelchuk's latest monograph 114

Valentyna Lysenko. The ceremony of Joseph Conrad-Korzeniowski Award 122

Nadiya Boyko. Discussing the 9th volume of the "History of Ukrainian Literature" 123

Pavlyna Dunay. Evening of remembrance in memory of Nila Zborovska 125

OUR PRESENTATIONS 46, 73

SUMMARIES 127

CONTENTS 128

BOOK GRAPHICS ..... 3rd cover page