

ЗМІСТ

ПИТАННЯ ТЕОРЕТИЧНІ

БАРАБАШ Юрій. Чуже—Інакше—Своє. Етнокультурне пограниччя:
концептуальний, типологічний та ситуативний аспекти 3

ЧАС ТЕПЕРІШНІЙ

ПРИЛІПКО Ірина. «Текст як конденсатор культурної пам'яті»:
інтертекстуальний простір прози Валерія Шевчука 33

ГЕРАСИМЕНКО Ніна. Новий герой сучасної воєнної прози
(на матеріалі книжок про Майдан та війну на Донбасі) 55

AD FONTES!

ЛЕБІДЬ-ГРЕБЕНЮК Євгенія. Біографічний наратив
у щоденниках Дмитра Туптала і Тараса Шевченка 68

ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА

ШТЕЙНБУК Фелікс. «Дзвінки голоси вже напівожіночених мавок»,
або «Сонячні письмена» Марини Брацило
[Брацило М. Зоряна криця. Вибране. Лірика] 80

ШТРИХИ

НАЄНКО Михайло. Основні і додаткові «свідчення»
Максима Рильського в «опері СВУ» 87

НАПИСАНЕ ЛИШАЄТЬСЯ

Із літературної та епістолярної спадщини Максима Рильського
(передне слово, підготовка текстів та коментарі Богдана Цимбала) 92

РЕЦЕНЗІЇ

ГРИЦИК Людмила. Життя книги триває:
розмисли над українською рецепцією «Шах-наме» Фірдоусі
[Абулькасим Фірдоусі. Шах-наме. Розділи із поеми. У 3 кн.] 107

НАБИТОВИЧ Ігор. Неокласичний дискурс як дзеркало еволюції
українського літературознавства [Демська-Будзуляк Л. Українське
літературознавство від ідеї до тексту: неокласичний дискурс] 113

АСТАФ'ЄВ Олександр. Нова книжка про поезію Віри Вовк [Гаврилюк Н. Під плахтою неба: поезія Віри Вовк]	116
БОРОНЬ Олександр. Світ шевченківської фотографії [Яцюк В. Тарас Шевченко і світ фотографії]	123
ЛІТОПИС ПОДІЙ	
СВЕРЧИНСЬКИЙ Філіп. Міжнародна наукова конференція у Варшавському університеті	127
НАШІ ПРЕЗЕНТАЦІЇ	
ЧЕРКАС О. Маскулінне в поезії Тараса Шевченка; ЩЕРБАК Ю. Україна в епоху війномиру. Книга підсумків і пророцтв; МУДРІСТЬ передвічна. Афоризми давніх українських мислителів XI — поч. XIX ст. . .	54, 106, 112
ГАЛЕРЕЯ «СіЧі»	3 с. обкл.

До уваги авторів! Редакція не приймає до друку опубліковані в інших виданнях матеріали та застерігає щодо передруку статей, розміщених у журналі «Слово і Час».

Редакція не завжди поділяє погляди авторів.

Рекомендувала до друку вчена рада
Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України,
протокол № 2 від 25.02.2020.

Художнє оформлення *Євгена Льницького*
Комп'ютерна верстка *Юрія Мирончика*

Підп. до друку 21.04.2020. Формат 70 × 100/16. Гарн. Garamond Premier Pro.
Ум. друк. арк. 10,40. Обл.-вид. арк. 9,86. Тираж 281 прим. Зам. № 5924

Віддруковано ВД «Академперіодика» НАН України, 01004,
Київ-4, вул. Терещенківська, 4.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 544 від 27.07.2001.



ПИТАННЯ ТЕОРЕТИЧНІ

DOI: 10.33608/0236-1477.2020.02.03-32
УДК 82.091

Юрій БАРАБАШ, доктор філологічних наук, професор
Інститут світової літератури ім. О. М. Горького
Російської академії наук
ул. Поварская, 25а, Москва, 121069
e-mail: barabash.yuri@gmail.com
ORCID 0000-0002-8938-9408

ЧУЖЕ—ІНАКШЕ—СВОЄ ЕТНОКУЛЬТУРНЕ ПОГРАНИЧЧЯ: КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ, ТИПОЛОГІЧНИЙ ТА СИТУАТИВНИЙ АСПЕКТИ

Це перша стаття авторського дискурсивного триптиха з проблематики етнокультурного пограниччя. У розвідці визначено ключові теоретичні та методологічні принципи підходу до етнокультурного пограниччя як концепту, вирішено кілька його типологічних моделей (пограничні літературні зони, перехідні періоди та стани в літературному процесі, у творчості та психології того чи того митця, компаративні зіставлення тощо). Вибірково, під кутом зору світоглядно-філософської тріади «Чуже—Інакше—Своє», розглянуто приклади літературно-історичних ситуацій у геополітичних та етнокультурних зонах України, наразі — австро-українського та польсько-українського.

Ключові слова: пограниччя, фронтір, концепт, контекст, етнокультурна зона, типологія, модель, «Чуже—Інакше—Своє».

Від автора. *Понад два десятиліття тому я надрукував російськомовну статтю (то була моя планова праця в Інституті світової літератури РАН) «К проблеме “концы—переходы—начала”. В связи с одной сквородинской реминисценцией у И. Котляревского», і то у двох варіантах (часопис «Вопросы литературы», 1997, №3, та «Ім-лійська» колективна праця «История национальных литератур. Перечитывая и переосмысливая», вып. III. Москва, 1998). Розгляд*

Цитування: *Барабаш Ю.* Чуже—Інакше—Своє. Етнокультурне пограниччя: концептуальний, типологічний та ситуативний аспекти // Слово і Час. 2020. № 2 (710). С. 3—32. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2020.02.3-32>

локального літературно-історичного епізоду — ймовірний, на думку деяких дослідників, відгомін пісні Г. Сковороди «Всякому городу нрав и права» у п'єсі І. Котляревського «Наталка Полтавка» та дискусії навколо цієї версії — виводив автора статті до роздумів ширшого, загальнометодологічного плану, про «механізм» зміни літературних епох, напрямів, стильових течій. Хоча я покликався на Івана Франка, котрий дав нам «підказку», зазначивши, що Сковорода стояв на «розграні двох великих епох», проте вона мене тоді не підштовхнула до усвідомлення «пограниччя» як теоретично-методологічної проблеми. Це прийшло пізніше. Тепер склався задум дискурсивного триптиха, до якого, крім статті, в якій ідеться про австро-українську та польсько-українську етнокультурні пограничні зони (вона друкується нижче), мають увійти ще дві студії. В одній із них (другій у триптиху) планує подати розгляд східного етно- та лінгвокультурного пограниччя України: «харківський сегмент» (динаміка співвідношень українського і російськомовного культуротвірних чинників у літературному житті Харкова від середини ХІХ ст. до наших днів) та «донбаський сегмент» (зіставлення пов'язаних із донецьким краєм письменницьких долі і творчих феноменів на тлі сучасних драматичних подій у регіоні). Третю студію (робота над нею на стадії завершення) буде присвячено українсько-єврейському літературному пограниччю: єврейська тема в українській літературі (від Т. Шевченка до М. Бажана), українські образи та мотиви у творчості письменників єврейського походження, так чи так пов'язаних з Україною (від К.-Е. Францо за та Й. Рота до Шолом-Алейхема й Ш. Агнона), українські письменники — етнічні євреї (від К. Білиловського та Грицька Кернеренка до Леоніда Первомайського та М. Фішбейна).

Проблема давня/сьогочасна

«Пограниччя» — одне з найактуальніших і, може видатися, найсьогочасніших понять, із числа тих, які віднедавна ввійшли до термінологічного тезаурусу сучасної гуманістики; насправді ж воно має багатоступеневий родовід, витoki якого сягають щонайменше початку нової ери.

Античним предком «пограниччя» був римський «лімес» — кордон, прикордонна смуга, митна зона між Римською імперією і зовнішнім, «варварським», світом.

Значно ближчим хронологічно (хоча все ж із дистанцією у століття із чвертю) попередником «пограниччя» слід, певно, вважати «фронтитир» — поняття, що його ввів до наукового вжитку асистент Вісконсинського університету Фредерік Джексон Тернер у доповіді «Значення фронтиру в американській історії», виголошеній у Чикаго 12 липня 1893 р. на з'їзді Американської історичної асоціації; з'їзд проходив у рамках Всесвітньої Колумбової виставки, присвяченої 400-річчю відкриття Америки.

Поняття «фронтитир» (англ. Frontier — «кордон», «рубіж») від початку було прив'язане до специфічних умов та обставин доби освоєння американського Дикого Заходу й означувало рухомий цивілізаційний кордон поміж *іще* не освоєними і *вже* освоєними теренами, поміж незайманою природою і цивілізацією (за Тернером, це «точка зустрічі дикості зі цивілізацією»). Воно швидко набуло популярності як компонент

національного історичного міту. Сформувався цілий шар пов'язаного з фронтиром фольклору, зокрема т. зв. хвальківського гумору, а романтика підкорення нових теренів, образ фронтсмена, першопроходця, піонера та мисливця, мандрівного філософа, трикстера і просто пройди стали своєрідними літературними архетипами (зокрема в доробку Ф. Купера, В. Ірвінга, В. Вітмена, Марка Твена). В американській історичній науці «фронтір» став одним із ключових термінів. На нього спирається «теорія кордону» (або «теза фронтиру» — англ. Frontier Thesis), яка впродовж кількох десятиліть практично домінувала в дослідженнях, присвячених американській історії, лише в 30-х роках минулого століття ставши об'єктом критичного аналізу; втім інтерес до «фронтиру» і мітологічний «шлейф» у масовій американській свідомості, який його супроводжує, зберігаються досі.

Процес еволюції та трансформацій «тези фронтиру» в його первинному, Тернеровому, тлумаченні проходив (він не завершений до сьогодні) по кількох лініях і на різних рівнях. В узагальненому плані його вектор можна означити таким чином: формування компаративного підходу — як порівняльно-історичного, так і порівняльно-типологічного його варіантів, — до проблеми й, у цьому ракурсі, розширення просторово-географічних та історичних меж застосування теорії фронтиру, вихід її на інші, крім північноамериканського, ареали, переважно імперського типу, до колонізаційних та постколонізаційних аспектів. Такими є, до прикладу, студії Герберта Е. Болтона, Тернерового учня, президента Американської історичної асоціації, про іспанську колонізацію Латинської Америки й про значення іспаномовного чинника («іспанський фронтір») для північноамериканської культури. Такими є також праці Оуена Латтімора про «внутріазійські китайські фронтири»; вони присвячені проблемі «кордонів імперії», розгляді різних аспектів цієї проблеми — «природного» (географічні межі) та «штучного» (політичні й економічні чинники). Компаративістські дослідження низки американських і європейських авторів (Д. Ледон, А. Рібер, Д. Тредголд, А. Каппелер, Ю. Остергамель, В. Макніл) містять розгляд російського історичного фронтірного дискурсу, позначений прямим або опосередкованим впливом дихотомії лісу і степу С. Соловйова, концепцій російських євразійців, зокрема, А. Гумільова, П. Савицького. На порубіжжі ХХ—ХХІ ст. у Східній Європі в умовах і внаслідок пов'язаних із розпадом Варшавського блоку дезінтеграційних тенденцій та водночас із пошуком нових інтегративних чинників, активізувався інтерес історичної та культурологічної думки до фронтірних процесів на польсько-литовсько-білорусько-українському пограниччі, до етнокультурних традицій Великого князівства Литовського та його столиці — Вільна [див.: 7, 36—47]; зокрема, в центрі уваги опинилася така знакова постать, як

репрезентант цих традицій у наш час Чеслав Мілош, польський письменник-інтелектуал, лавреат Нобелівської премії. Дослідник творчості Мілоша та його послідовник, польський письменник, культурний діяч Кшиштоф Чижевський на початку 90-х років створює в місті Сейни фундацію «Пограниччя мистецтв, культур, народів» [див.: 33]. 2011 року Чижевський як представник фундації брав участь у підготовці та реалізації міжнародного проекту «Уроки Мілоша для України», в рамках якого у Львові, Дніпропетровську (нині Дніпро) та Харкові пройшли панельні дискусії з фронтірної проблематики й різних аспектів діалогу цивілізацій у східноєвропейському регіоні в минулому та впродовж останніх років.

Радянська історична наука, в кожному — офіційний мейнстрим, до Тернерової теорії фронтиру ставилася зі стриманим, але позасумнівним критицизмом, їй закидали «нав'язування» тези про винятковий характер шляху історичного розвитку США, але насамперед звинувачували в недооцінці, ба більше — ігноруванні економічного чинника й класових суперечностей (останній закид, слід зазначити заради справедливості, не був безпідставним). Лише в останні десятиліття в пострадянському науковому просторі з'явилися праці, в яких відчутне прагнення до об'єктивного аналізу американської концепції фронтиру, розробки системи критеріїв у визначенні соціопсихологічної та культурної природи фронтиру. Так, Н. Белаш, дослідниця проблем культурної географії, головним критерієм, за яким фронтір/пограниччя відрізняється від решти території тієї або тієї країни, називає «чинник свободи» в широкому сенсі цього поняття — свободи від підвалин і традицій, від класових і станових умовностей, свободи від державних, суспільних і правоохоронних структур, нарешті свободи для всіх, хто заселяє пограниччя, широкою, значною мірою стихійної демократії [див.: 4, 75—89]. У низці праць фронтірна теорія та методологія застосовуються щодо тих або тих аспектів історичної, географічної, етнографічної реальності («Сибірський» і «Північнокавказький» фронтири, австрійський т. зв. Військовий кордон на Адріатиці, «Степ» і пов'язані з ним різні форми номадизму, феномен козацтва).

В останньому випадку, в козацькознавчій проблематиці, яка традиційно посідає одне з ключових місць в українській — так само й в іонаціональній, присвяченій Україні, — історіографії (пригадаймо поширений слоган «Ми — козацька нація»), помітна тенденція до зближення з компаративно-фронтірним напрямком у світовій науці. Історики намагаються, відмовившись од усталених стереотипів і засвоївши теоретичні та методологічні напрацювання в цій галузі, знайти нові підходи до козакознавчого дискурсу, зокрема ті, що враховують чинник фронтиру. Інноваційну вагу мала під цим оглядом обґрунтована в працях Я. Даш-

кевича концепція Великого кордону (або, в деякого з його послідовників, «Степового кордону»), її параметри визначаються чинниками як географічними та природними, так і цивілізаційними, соціоекономічними, етноконфесійними, етнокультурними [14; 16]. Низка студій з історії українського козацтва прямо зорієнтовані на концепцію Я. Дашкевича [19; 21; 22; 5; 6]. Помітний резонанс [див.: 20] викликала монографія І. Чорновола «Компаративні фронтири» [34], в якій широке охоплення матеріалу з історії питання та високий рівень аналізу цього матеріалу поєднані з постановкою актуальних завдань, що, на думку автора, постають перед українською історіографією в ракурсі концепції компаративного фронтиру.

Важливий аспект згаданої дискусії, ширше — «фронтирного» дискурсу як такого, — аспект термінологічний. Питання чіткості дефініцій та пов'язаних із ними сенсових акцентів набирає актуальності на тлі доволі широкого розкиду понять, уживаних у дискурсивній практиці як паралельні поняттю «фронтір», а часом і як прямі його аналоги. Крім «пограниччя», у цій ролі зчаста виступають такі поняття, як «помежів'я», «прикордоння», польськ. — «kresy», англ. — «border», «borderland»; відмінності між ними часом стають предметом наукових суперечок [26]. Не вдаючися до детального розгляду цих суперечок, зазначмо, що відмінності між різними позиціями дослідників стосуються (якщо, з необхідності, подати ситуацію в «укрупненому», тобто дещо схематизованому, вигляді) двох аспектів. Це, по-перше, різниця поміж *лінарним* підходом до поняття «фронтір», однозначним тлумаченням його як роз'єднувального кордону, border'a, і підходом *просторовим*, за яким фронтір — це смуга, перехідна, тобто практично з'єднувальна, зона; по-друге, поміж акцентуванням у дефініції «фронтиру» та його корелятивів («пограниччя», «прикордоння», «kresy», «borderland») геополітичного аспекту й визнанням як доміантних конотацій соціального, духовного плану — релігійних, етнічних, соціопсихологічних, культурних.

Польський дослідник С. Уляш, автор книжки «Про літературу кресів і пограниччя культур», вирізняє дві форми культурного пограниччя: пограниччя *стикове*, із чіткою, незрідка жорсткою демаркаційною лінією, і *перехідне*, або *перехідна зона*. «На такому пограниччі з часом виникає певний тип суспільства та його культури. Довготривалі явища та процеси взаємопроникнення або різних форм зіткнення культур впливають на формування певного типу особистості з властивою йому свідомістю <...> Проникнення та змішування культур перетворює пограниччя на перехідний простір, своєрідний міст між взаємними цінностями культур» [40, 10—11].

Ще сам «батько» фронтирної концепції, Тернер, завважував «гнучкість» головної дефініції. І справді, розрізнявальні ознаки поміж чле-

нами таких, скажімо, дефінітивних конструкцій, як «фронтір-кордон» і «фронтір-зона», не завжди виразні. Можливі обставини, коли опозиційний момент увіходить як одна зі складових у ширше поняття «зони», в середині якої створюється гостра «фронтірна ситуація» (до прикладу, ініційовані губристичними мотиваціями спалахи застарілих міжетнічних або міжконфесійних конфліктів у традиційно усталених прикордонних зонах).

На сьогодні оптимальним (у кожному разі, допоки не запропоновано іншого варіанта) стосовно етнокультурного аспекту видається термін «пограниччя», яким фахівці означають — слідом за О. Латтімором, а в сучасній українській історичній науці за Я. Дашкевичем, — фронтір як зону інтенсивної взаємодії (включно із суперечностями, з моментами протистояння) різних цивілізаційних векторів у поліконфесійному та полікультурному просторі¹.

Слово *Frontier* до Тернера вживалося в Америці тільки в статистичній сфері, у практиці перепису населення, і лише в сформульованій ним теорії набуло функції наукового терміна. Нині «фронтір» — як термін і як концепт, а також його сучасний трансформант «пограниччя» (не будемо заглиблюватися тут у зазначені повище тонкощі схожості й відмінностей) складають термінологічне ядро тезаурусу цілої наукової дисципліни — лімології; вона охоплює широке коло історичної, географічної, геополітичної, націологічної, соціокультурної проблематики. Процеси в цій галузі розвиваються за двома векторами.

«Фронтір/пограниччя» — феномен, у якому наука вгледіла колись характерну ознаку локальної з погляду часу й простору ситуації, нині осмислюється гуманітарною свідомістю в контексті сучасного етапу світового історичного розвитку, як маркер нових рис та особливостей цього етапу. Даються взнаки процес глобалізації та притаманні йому такі риси й тенденції, як множинність і альтернативність варіантів, непередбачуваність, часом химерність їх поєднань, різноманітність проміжних, амбівалентних форм і станів, які виникають на цій основі. Оприявнюються — хоч не завжди чітко й повно — прикмети, характерні для історично-цивілізаційного пограниччя. Їх маємо підстави поцінувати як свідчення того, що в надрах сучасної культурної доби назріває стадія переходу до сутнісних, а може й докорінних, якісних зрушень (якого штибу — щодо цього є різні думки), ба більше, до якоїсь, можливо, цілком нової, цивілізаційної парадигми. З різних аспектів цієї пробле-

¹ І. Чорновол, так само означаючи фронтір як зону, а не роз'єднувальну лінію, віддає перевагу таким аналогам Тернерового терміна, як «рубіж» і «порубіжжя», заперечуючи «пограниччя», яке ставить в один ряд із «кордоном». Не зовсім зрозуміло, які критерії поклав дослідник в основу протиставлення понять «рубіж» і «кордон», «порубіжжя» і «пограниччя».

матики вже точаться дискусії в інтелектуальній сфері й у спеціалізованих виданнях¹.

Таким є один вектор процесу.

Інший (не *другий*, а саме *інший*, аж ніяк не другорядний) вектор пов'язаний із посиленням впливу альтернативних першому тенденцій, що формуються на периферії сучасного глобального тренду — здавалось би, всеосяжного. Кажемо «здавалось би» — бо сьогодні обидві тенденції постають не тільки (а певною мірою навіть не стільки) як різноспрямовані, а як різнорівневі, однак тісно між собою пов'язані моменти відштовхування та зближення. Глобалізація та глокалізація — це два аспекти складного, суперечливого, але суттю єдиного процесу. На його різних рівнях превалюють різні тенденції. Якщо, скажімо, в економіці, в сегментах, які стосуються матеріальних параметрів життя суспільства та людини, перед веде глобалізаційний тренд (хоча сьогодні стає дедалі очевидніше, що деякі конкретні форми його виявлення потребують критичного аналізу, якщо не перегляду), то в політичній сфері, в ідеології, надто в національних стосунках, в етнокультурній сфері й у внутрішніх процесах самої культури глокалізаційні, автономістські тенденції пручаються стандартизації, яка супроводжує глобалізацію, і нею, глобалізацією, породжуваній; тут домінує орієнтація на різноманітність, самобутність, «самість», на особистісне начало, на традицію і водночас на зухвалу новизну, яка «виламується» зі загально(«глобально»)прийнятої норми. Ця домінанта природним чином визначає наявність множинних форм, складної системи *спів-* і *взаємостосунків* між ними, тобто, якщо говорити про «фронтирне» начало, то в потрактуванні, яке передбачає його кореляцію з такими поняттями, як кордон, погранична зона, перехідні форми й стани, амбівалентні тенденції.

Останнім належить особлива роль у процесах духовно-культурного розвитку тих територіальних утворень (країн, регіонів, «околиць», районів), для яких характерні геополітична хиткість, дуальність (така, що склалася історично або, поготів, штучно утворена), і як їх наслідок — низький ступінь легітимності, поліетнічний склад населення, суттєві внутрішні мовні, релігійні, звичаєві відмінності, конфліктні «зарубки» в соціально-історичній пам'яті. Таких місцевостей аж надто багато в усьому світі, зокрема й у благополучному, «усталеному» Старому Світі. І то йдеться не про зони відкритого конфліктного етнополітичного або етноконфесійного протистояння (Сербія — Косово, Каталонія — Мадрид, Північна Ірландія), а про тихі, здавалось би «забуті», суто гумані-

¹ Згадуваний вище К. Чижевський пов'язує наближення «абсолютної зміни культурної парадигми» з активізацією та поглибленням пограничних процесів у цій сфері (див.: [32]). Див. також деякі матеріали, вміщені в мережевому журналі «Інакше», який послідовно дотримується принципу альтернативності в обговоренні актуальних проблем гуманітарної думки.

тарні ситуації, пов'язані, до прикладу, з функціонуванням шотландської гельської та валлійської мов у рамках офіційної (та загальноприйнятої) англomовності, або окситанської (провансальської) мови у Франції, або нідерландської в Бельгії.

У простороні колишніх Російської імперії та СРСР погранична проблематика актуалізувалася в пострадянських умовах, які, що правда, зчаста поставали у вузько потрактованих, «фронтирних» версіях; насправді лінійка таких версій, зрозуміла річ, суттєво ширша. Так чи так, національні та історичні образи, автономістські устремління, глокалізаційні тенденції, які до пори до часу дрімали або були загнані в підпілля, вийшли назовні, ба більше, набули загострення як у відносинах між деякими новоствореними чи відновленими державами-сусідами, так і всередині окремих — якщо не більшості — з них.

Україна не стала винятком. Радше — характерним і прикметним «випадком».

У самому національному імені країни, етнонімі «Україна», яке етимологічно асоціюється з поняттям «край» — східний край європейського материка, західний край материка євразійського, відбиті її пограничний статус і пов'язані з ним особливості історичної долі¹. «Чинник пограниччя» сучасна українська та, значною мірою, світова гуманістика визнає одним із ключових критеріїв для характеристики й оцінки низки суперечливих процесів національної історії та культури, советського, а також постсоветського етапів соціо- та етнокультурного розвитку, неординарних явищ, етнокультурних стосунків і взаємовпливів у пограничних зонах як у внутрішньому полікультурному просторі України, так і поміж Україною та її сусідами на європейському і євразійському напрямках [див.: 16].

Традиція західноєвропейської україніки, тобто рецепції та вивчення в Європі України як історичного, геополітичного чинника й духовно-культурного феномену, має тисячолітні корені. Д. Наливайко в присвяченій цій проблемі фундаментальній монографії «Очима Заходу» [див.: 24] простежує, в імагологічному плані, різні етапи проце-

¹ Я. Дашкевич, котрий дотримується цього погляду (на нього посилається і поділяє ці погляди також І. Чорновол), звертає увагу на те, що сьогодні в Європі є, крім України, ще лише дві держави, які із часів середньовіччя зберегли в своєму імені вказівку на «окраїнний», пограничний статус, це Австрія (Österreich — Східна держава, що має Східний кордон [порубіжжя, пограниччя]), та Данія (Danmark — «окраїна [ділянка, кордон, пограниччя] данців»). Слід зазначити (деталь вельми суттєва, хоча може здатися, що вона безпосередньо не тичеться до теми), що Я. Дашкевич поняття «окраїнності» як первинне для походження етнонімі «Україна» (в Іпатіївському списку Київського літопису від 1187 року — «Оукраина») розглядає в контексті своєї полеміки щодо цього питання з колегами зі середовища українських істориків, вважаючи заперечення даного факту «парадоксальною (протилежною) реакцією» на «комплекс неповноцінності», «псевдопатріотичною фобією» (див.: [15, 93— 94]).

су, починаючи від Київської Русі, потім Галицько-Волинського князівства, Галицького (Руського) королівства (в західних джерелах — Regnum Galiciæ, Regnum Russiæ), через добу європейського Відродження до XVII—XVIII ст. — знаменитих праць Г. Боплана («Опис України») та Ж.-Б. Шерера («Аннали Малоросії»). XIX століття дає приклади художнього осягнення теми в європейському письменстві. У першій половині століття це поема Байрона «Мазепа» і твори представників польської «української школи» (Т. Падури, С. Гощинського, Ю. Б. Залеського, Ю. Словацького, М. Чайковського), у другій його половині — першій половині XX ст. українські мотиви знаходимо в доробку Л. Захер-Мазоха, Р.-М. Рільке, К.-Е. Францоza, Й. Рота, Я. Івашкевича, С. Вінченза, Я. Парандовського, Є. Стемповського, Ю. Вітліна та ін. Слід, що правда, брати до уваги, що форми та засоби втілення цих мотивів, ступінь адекватності й глибини художнього освоєння проблематики відмінні в різних авторів. До того ж, здебільшого українська тематика становила лише частину творчої продукції цих мистців, найчастіше не головною (втім були винятки).

Зрозуміла річ, входження письменника в інонаціональне, іншомовне середовище, у світ інакших історичних і духовних традицій, специфічних ментальних особливостей, культурних цінностей і побутових звичок, навіть якщо цей світ через якісь обставини, з правила біографічного характеру, не зовсім *чужий* для нього, та все ж не *свій*, у кожному разі *інакший*, — таке входження не може бути простим. Письменник опиняється в суперечливій, не завжди комфортній для нього атмосфері, яку визначає сукупність фронтірних, пограничних, перехідних станів; вектори динаміки та трансформації останніх можуть бути — і зчаста, якщо не зазвичай, насправді є — різноспрямованими, зигзагоподібними, такими, що ведуть до далеко не завжди передбачуваних наслідків.

У сучасній гуманістиці така ситуація розглядається в рамках і під кутом зору світоглядно-філософської та соціопсихологічної тріади «Чуже—Інакше—Своє». В останні роки спостерігаємо очевидну тенденцію актуалізації проблематики, пов'язаної із цією тріадою, що, видається, можна пояснити низкою об'єктивних чинників, які характеризують теперішню цивілізаційну добу. Це, наприклад, дуже складна, сповнена драматизму діалектика процесів глобалізації/антиглобалізації/глокалізації, які розгортаються у світі, та однієї з форм виявлення цих процесів — міграції. Вони виявилися несподіваними для західного політикуму, передовсім європейського, і для «глобалізаторів» із числа членів світової наукової гуманітарної спільноти, яких американський професор Джеремі Адельман називає «літописцями глобалізму», «гло-

бальними істориками», які «втратили зв'язок із сучасністю»¹. Це також схожі ситуації в різних точках пострадянського простору, зокрема в етнокультурній сфері; на зміну деклараціям про «дружбу народів — дружбу культур» приходять спроби об'єктивного дослідження реальних пограничних явищ і процесів.

Низка публікацій у фахових наукових і мережевих виданнях присвячена широкому колу аспектів тріади «Своє—Інакше—Чуже», причім — слід завважити — її радикальній (не просто скороченій) версії — опозиції «Своє — Чуже» [див.: 42; 8]. Цей найдавніший «маркер» етнічної самоідентифікації особистості, один із константних концептів колективного світовідчуття, самосвідомості нації, розглядається в історичному ракурсі, на прикладах з історії філософської думки та літератури: російської — західники/слов'янофіли, М. Гоголь, Ф. Достоєвський, Вол. Соловйов, Л. Карсавін, В. Набоков, української — Г. Сковорода, М. Гоголь (певними рисами своєї духовно-творчої сутності), Т. Шевченко, П. Куліш, М. Драгоманов, Ю. Шевельов (особиста доля, також концепції «народники/модерністи», «європеїсти/органісти»). У східноєвропейській гуманістиці наприкінці минулого століття та в наступні роки, на тлі специфічних геополітичних обставин у регіоні, значний резонанс дістали постколоніальні студії Е. Саїда, Г. Співак, Х. К. Бхабха; вони дали методологічні імпульси для аналогічних досліджень на новому матеріалі.

Дедалі більшу увагу, однак, привертає в останні роки потрійна формула «Чуже—Інакше—Своє» та концепт етнокультурного пограниччя, який корелює із цією формулою. О. Сухомлинов, посилаючись на думку своєї польської колежанки М. Домбровської-Партики, авторки книги «Література пограниччя. Пограниччя літератур» [36, 10—11], і виявляючи солідарність із нею, пише: «У залежності від політичної та соціальної кон'юнктури у суспільній ієрархії переважатимуть цінності одного з них (компонентів форми. — Ю. Б.), що є доказом основної дихотомії пограниччя, тобто постійного вибору між замкненістю у світі ідеології ксенофобії та толерантністю щодо *Іншого*» [30, 12].

Стимулювальну роль у дослідженні проблематики, пов'язаної з тріадою «Чуже—Інакше—Своє», відіграли ідеї та положення теорії

¹ У надрукованому 2 березня 2017 р. в цифровому журналі «Asop» (офіси в Лондоні, Мельбурні та в Нью-Йорку) есеї «Що таке глобальна історія сьогодні?» Д. Адельман визнає, що він і сам був таким «літописцем» і «зробив свій внесок у глобальний мейнстрим», очолюючи лабораторію Глобальної історії в Принстонському університеті. Тепер стає очевидним, уважає він, що «необхідно змінити метафору» — відкинути уявлення про те, буцімто глобальна історія являє собою «електричний ланцюг», який «приносить світло всім, хто приєднався»; наспів час «позбутися наративів плаского світу» (приховане посилання на книгу Томаса Фрідмана «Плаский світ. Коротка історія XXI століття». — Ю. Б.) та «невідворотної глобалізації» (див.: [1]).

діалогу: «чуже слово» М. Бахтіна, «діалогічний персоналізм» М. Бубера, «онтологія культури» В. Біблера. Принцип діалогізму доповнює та корегує жорстку формулу «Своє — Чуже», впроваджуючи в неї момент толерантності за рахунок включення в дискурс поняття «Інакшого», внаслідок чого цей дискурс перемикається з режиму бінарної опозиційності («філософія протистояння») на режим діалектики пограниччя («філософія запитування» [рос. «вопрошания»]).

Деякі аспекти, тенденції, конкретні приклади, переважно зі сфери української літератури або з інших, якоюсь мірою пов'язаних із нею, розглянуто нижче, і то — слід застерегтися наперед — без претензії, по-перше, на повне охоплення фактичного матеріалу (останнє взагалі навряд чи можливе, поготів у рамках однієї статті), по-друге, на оптимальну глибину аналізу, яка може бути досягнута лише на подальших етапах дослідження проблематики; поки що *вибірковість* і *оглядовість* у підході до матеріалу, як видається, неминучі. При цьому сукупність наведених прикладів (фрагментів, епізодів, «випадків») має не системний, а переважно мозаїчний (англ. *patchwork*) характер. Системний підхід до об'єкта — етнокультурного пограниччя (у широкому тлумаченні цього поняття) від початку не розглядається як інструмент аналізу через неієрархічність, фрагментарність цього об'єкта, *несистемність* як його родову ознаку. Предметами дослідження обрано значущі та репрезентативні, на погляд автора, регіони, ситуації, факти, явища, які вкладаються в загальну схему типології етнокультурного пограниччя України. На цих прикладах висвітлено, урахувавши специфіку кожного, «механізми» співвідношень, переходів і трансформацій усередині тріади «Чуже—Інакше—Своє».

Ще один суттєвий момент, що стосується методології аналізу. Такі особливості феномену пограниччя, як його несистемний характер, структурна неоднорідність, флуктуаційність, множинність параметрів і хиткість кордонів, породжують у дослідника чітке відчуття недостатності традиційних методів, потреби оновлення та вдосконалення інструментарію. Цілковито очевидно постає доцільність методологічного плюралізму, доповнення (а в певному сенсі й корегування) звичних, хрестоматійних методів нетрадиційними, більш адекватними природі об'єкта науковими підходами, використання найновіших аналітичних практик. Під цим оглядом набирає актуальності синергетичний підхід як найбільш ефективний у дослідженні пограничних, перехідних явищ і процесів: так само можуть виявитися корисними — ясна річ, у певних межах і за умови дотримання норм методологічної коректності — положення «естетики кореня» Жюльєн Дельоза та Фелікса Гваттарі, їхня теорія «ризому» (франц. *rhizome* — коріння, коренева система), яка обґрунтовує принципово нелінійне, неієрархічне трактування поняття

цілісності, відмову від класичного уявлення про жорстко сфокусовану структуру (зокрема художню) на користь розгалуженого «корінняччя», акцент на гетерогенності сенсів, їх «плинності», на рухомості контурів і кордонів семантичного поля [див.: 15].

Аналіз проблеми у статті здійснюється:

а) у *концептуальному* аспекті, на рівні формування вихідних теоретичних позицій у підході до проблематики, критеріїв відбору фактів відповідно до ознак, які характеризують поняття як концепт — не в універсальному (хоч за П. Абеляром, хоч за Дж. Локком) тлумаченні, а в інтенціональному, за Р. Карнапом, під кутом зору сучасної теорії семантики; термін «концепт» (відповідно похідна лексема «концептуальний») уживаємо в сенсі означення змісту поняття та визначення фундаментальних відмінностей між фактами, включеними до аналітичного поля, та позасистемним фактологічним матеріалом; цій проблематиці присвячено першу частину статті;

б) в аспекті *типологічному*, що передбачає створення типологічних рядів («типологія пограниччя») певної кількості пограничних літературних явищ (історичних або сучасних), наприклад: пограничні літературні зони в різних регіонах України; перехідні періоди та стани в літературно-історичному процесі, в мовній сфері, у творчості та психології того чи того митця, в розвиткові й трансформації традиційних форм; компаративні зіставлення, внутріжанрові, внутрітекстові, внутрімовні амбівалентні, перехідні форми та фронтірні ситуації тощо;

с) у *ситуативному* аспекті, в рамках якого вибірково розглядаються конкретні приклади пограничних ситуацій у діахронічному та синхронічному ракурсах, із урахуванням контекстуальних чинників — генетичного, історичного, геополітичного, соціо- та етнокультурного.

«Маленький західний півострів євразійського континенту» (Галичина)

У центральній-східній частині європейського літературного процесу другої половини ХІХ — першої половини ХХ ст., конкретно — в його австрійському та польському сегментах, формується особня течія, до якої належать письменники, котрі своїм походженням, біографічною пам'яттю, тією чи тією мірою рисами менталітету й творчості були пов'язані з Галичиною, цим, за виразом Чеслава Мілоша, «маленьким західним півостровом євразійського континенту», або (мабуть, точніше) «східним півостровом Західної Європи», сказати б — «Сходом Заходу». Природа й характер цієї течії визначали два чинники: специфічні особливості Галичини як, по-перше, перехрестя історичних доль народів Центрально-Східної Європи, унікального локусу етнокультурного по-

граниччя — австро-польсько-українського (з різною мірою присутності єврейського, а також угорського, румунського, словацького, циганського елементів), по-друге — геополітичного перехрестя із притаманними йому національними, політичними, ментальними суперечностями, де важили взаємні образи й претензії країн і народів — як закорінені в історії, так і ті, що породжені катастрофічними пертурбаціями початку ХХ століття (світова війна, розвал імперій, переформування кордонів).

Тема Галичини у творчості австрійських і польських письменників співвідноситься з обома зазначеними чинниками; в етнокультурному плані превалує чинник перший, що природно зв'язано з біографічною складовою, із забарвленою ностальгійним почуттям національною пам'яттю про дитячі роки, про людей, природу, традиції карпатського краю. В певному сенсі це були картини «втраченого раю», що залишилися в минулому, але зберегся в пам'яті. У певному сенсі, проте, зрозуміла річ, не в повному, не вичерпному, адже пам'ять, звичайно, поповнювалася, часом і корегувалася, зрілою думкою, життєвим досвідом, і тоді в гармонію ідеального — або, точніше, такого, що здавався ідеальним, — світу вторгалися історичні, соціальні, політичні дисонанси, непривабливі реалії дійсності, національні, політичні чи попросту «надто людські» упередження.

Інтерес до проблематики, пов'язаної з етнокультурним простором Галичини як пограничного феномену, активізувався зокрема в польській та українській науковій спільноті від 90-х років минулого століття. Це видана в Польщі англomовна колективна праця «Літературна Галичина: від пост-війни до пост-модерну: місцевий путівник до глобального відображення» [38], студії І. Зимомрі, П. Рихла, Г. Грабовича, Л. Цибенко, Т. Гаврилів, Я. Лопушанського, Л. Айзенбарт; цю тему тією або тією мірою заторкнуто в монографіях, присвячених окремим представникам австрійської та польської літератур новітнього часу.

Австрійський сегмент

Леопольда фон Захер-Мазоха (1836—1895)¹ деякі його сучасники, зокрема німецькі критики, називали галицьким письменником, настільки вони були вражені тим, як, із яким знанням і з яким щирим почуттям він писав про карпатський край; хтось шукав у його родоводі українську складову, хоча жодних документальних свідчень, які могли би потвердити цю версію, немає. Захер-Мазох був письменником австрійським і таким залишався у своїх «галицьких» творах, тож ближчими до істини

¹ Необхідне застереження. Деякі положення та завваги цієї статті текстуально перегукуються з попередніми публікаціями автора (див.: [3]), однак треба наголосити на тому, що такі моменти, ширше — проблематика, кут зору на творчість письменника (йдеться, зокрема, про Захер-Мазоха та Вінченца) тут постають в іншому, ширшому літературно-історичному контексті, в інших концептуальних і методологічних ракурсах, тобто в нових функціях і новому значенні.

були критики в самій Галичині, які відзначали із задоволенням, що Захер-Мазох — «перший з чужинців», що так пише про неї. Цими творами автор розширив рамці європейської україніки, увівши в суспільний і літературний контекст Європи тему Галичини. Можна висловити жаль із приводу того, що висновок віденського психіатра Р. Крафт-Ебінга щодо психопатологічної природи творчості Захер-Мазоха (висновок цей, треба визнати, спирається на реальні особливості значної частини доробку прозаїка, що являє собою окрему тему) та — відповідно — термін «мазохізм» на довгі роки заступили в критиці й у читацькій свідомості його «галицький» творчий дискурс. Нині, з огляду на збагачення наукового арсеналу новими методологічними підходами, зокрема підходом крос-культурним, з'явилася можливість вивчати цю частку спадщини Захер-Мазоха під кутом зору концептуальних і типологічних аспектів проблеми етнокультурного пограниччя.

Майбутній письменник народився в Лемберзі/Львові, у впливовій родині, яка мала повагу міської спільноти (батько, Леопольд Стефан фон Захер, був значним австрійським урядовцем, начальником поліції Королівства Галичини та Лодомерії, дід із материного боку, доктор медицини Франц фон Мазох, — депутатом Станового сейму, двічі обирався ректором Львівського університету), там і проминули перші дванадцять років його життя [див.: 41; авторський синопсис книжки: 10]. У багатонаціональному Львові, на літніх вакаціях у Винниках, мальовничому передмісті, у строкатому середовищі перевесників — дітей польських шляхтичів, українських селян, єврейських крамарів, німецьких колоністів, хлопчик підростав у характерній для Галичини ситуації пограниччя. У мовному спектрі повсякденного спілкування друге — після польської (німецьку буде опановано пізніше) — місце посідала українська мова, точніше, її гуцульський діалект, що його малий Леопольд сприйняв через пісні, казки, легенди від няні Гандзі. Усім цим було закладено фундамент його духовного індигенату, який згодом давав письменникові почуття морального права, говорячи про Галичину, вживати займенникову формулу «в нас», а також її семантичні кореляти — «ми», «наше», «тут», які природно вписувалися в оповідь від першої особи — форму, що її ми часто зустрічаємо в текстах галицького циклу Захер-Мазоха.

Щоправда, семантичні та естетичні функції займенникової формули «в нас» та її корелятивів можуть бути різними в різних текстах, іноді вони міняються місцями в межах одного тексту. Ця мінливість відбиває складні пограничні процеси всередині тріади «Чуже—Інакше—Своє», динаміку співвідношень поміж її компонентами.

Приміром, у повісті «Венера в хутрі», одному з найвідоміших творів Захер-Мазоха, Галичини як такої практично немає, дарма що формально

дія відбувається в її межах, однак проблематика твору зовсім інакша¹. Для героя повісті Галичина є не тільки не *своєю*, але навіть і не *інакшою*, це попросту щось геть відсутнє, тобто суттю *чуже*.

Інша річ — оповідання та нариси соціально-побутового, етнографічного плану («Хлопський суд», «Жіночі образки з Галичини»), твори різних жанрів, присвячені історичному минулому Галичини: романи «Одна галицька історія. Рік 1846» і «Гайдамака», нариси та легендарні новели про опришків, ландшафтні замальовки та розгорнуті картини природи карпатського краю, до яких сучасний дослідник питання застосує гайдегерівське поняття «ментальний ландшафт» [31, 372].

Слід, утім, підкреслити, що за всієї своєї симпатії до Галичини Захер-Мазох залишається *австрійським* письменником. Ним він постає, зокрема, у дещо, сказати би, дражливому аспекті.

Річ у тому, що часом, і зазначмо — незрідка, це поняття виступає своєрідним маркером імперської свідомості, для якої Галичина — це «наші східні землі», частина Королівства Галіції та Лодомерії, коронної землі Габсбурзької монархії. Щось на зразок «галичинанаша»... Галицький наратив письменника Захер-Мазоха перебивається голосом Захер-Мазоха — вірнопідданого імперії, її апологета; такі, наприклад, міркування автора у фіналі нарису «Жіночі образки з Галичини» про «австрійську расу» та роль у її формуванні «галицької породи». З імперським трендом пов'язана антипольська спрямованість низки творів Захер-Мазоха. От лише два приклади. В оповіданнях про опришків наголошене їхнє протистояння польським «вельможним панам»; цей факт сам по собі не сприймається як порушення історичної правди, хоча тут ясно вловлюється нарочита акцентуація. Важливіше інше — відсутність у цій темі австрійського мотиву, добре відомого авторові, чий батько, як пам'ятаємо, значний поліцейський чин, брав активну участь у «замирненні» опришків. У нarisі «Свято обжинок» старий русин, наче здогадуючись, що від нього хочуть почути, розповідає про тяжку селянську долю «під польським пануванням» і висловлює велике задоволення тим, як, мовляв, одразу стало легше після переходу «під Австрію», до «великого цісаря Йосифа»... Цей відгомін застарілих упереджень — приклад, який висвічує одне з потенційно конфліктних явищ центрально-східного європейського пограниччя/фронтиру. «Нервом» цього регіону якраз і була Галичина².

¹ Сам Захер-Мазох у своїй «Прилозі» до «Венери в хутрі» говорив про «природну ворожечу», навіть взаємну «ненависть» чоловічої та жіночої статей, яка одну зі сторін перетворює на молот, другу — на ковадло [див.: 9].

² Унаслідок першого розділу Польщі (1772) ці землі, під назвою «Галичина», увійшли до складу угорських Земель корони Святого Іштвана, т. зв. Транслейтанії, частини Габсбурзької монархії, яка пізніше дістала назву Австро-Угорщини.

Важливим компонентом духовного світу й творчості Галичина (почасти Буковина) стала також у молодшого сучасника Захер-Мазоха — Карла Еміля Францоza (1848—1904)¹.

У біографіях та творчості обох неважко відзначити пункти типологічної подібності, ясна річ, за відмінності деталей. Місто Чортків на Тернопільщині, де минало дитинство Францоza, було для нього тим самим, що Винники для Захер-Мазоха: упадала в око етнічна та мовна строка-тість оточення. Францоз у своїй єврейській родині виховувався в дусі поваги до німецьких гуманістичних традицій, але до німецької мови він прийшов лише в німецькій гімназії в Чернівцях, в університетах Відня та Граца. Щоправда, в Чорткові на Францоza впливали інші чинники: польсько-українсько-єврейське лінгвопограниччя, одеське походження матері (за виразом Петра Рихла, ця «babelівська» суміш української та ідишу звучала в його вухах «від самої колиски» [28, 7]), українка-няня Мариня, котра називала хлопчика «Мільком» і залишила в його слуховій пам'яті, подібно як Гандзя в Захер-Мазоха, звучання української пісні, гуцульської говірки.

Такими були відпочаткові імпульси, передумови формування в обох письменників особливого інтересу, ба більше — сентименту до Галичини, що визначило важливе — не за обсягом, а за значенням, — місце й роль галицького дискурсу в їхній творчості.

Що ж до конкретної реалізації цього дискурсу в текстах, то тут поєднання схожості й відмінностей постає складнішим.

Живі національні типи, замальовки сільського побуту, галицької та буковинської природи, колоритні етнографічні подробиці в начерках й оповіданнях Францоza, присвячених Галичині, — «Повстання у Воловцях», «Віт із Бяли», «Ярмарковий день у Барнові», в романі «Боротьба за правду», виявлена в них позитивна стосовно галичан авторова позиція та доброзичлива інтонація «римуються» з особливостями нарисових творів Захер-Мазоха на аналогічні теми; проте слід говорити і про незбіги, причім суттєві, навіть принципіві. Один із пунктів такого незбігу — польський мотив. У Захер-Мазоха він, як зазначалося вище, має чітко виявлений *антипольський* характер. Позиція Францоza у творах гострої соціальної спрямованості значно вираженіша, зображений ним польський поміщик Вініцентій, який поглумився над українською дівчиною («Повстання у Воловцях»), і австрійська адміністрація, що карає бунтівника, «гуцульського Карла Моора» («Боротьба за правду»), — явища одного штибу. Такий підхід до проблеми, завважає

¹ Це прізвище (нім. Franzose — француз) австрійські чиновники, відповідно до «Указу про терпимість» імператора Йосифа II, дали дідові письменника, оскільки його батько, М. Левер (євр. Леферт) 1770 року приїхав із родиною до Галичини (тоді це ще означало — до Польщі) з Франції.

Д. Наливайко, зближує ці твори з тим, що написали на ту ж тему Франко й Кобилянська, Стефаник і Марко Черемшина [див.: 25, 13].

Треба визнати, що певною мірою Француз віддав данину ідеї інтеграції поліетнічного галицького компонента в німецькомовний культурний простір, але то була не імперіалістична стратегія, а радше своєрідна гуманітарна утопія, що її живило схиляння перед традицією німецького гуманізму; вона передбачала не поглинення, не насильницьке підкорення, а міжнаціональний і міжкультурний діалог. «Міт Австрії, — пише Клаудіо Маґріс, — як посередника поміж Сходом і Заходом знайшов у цих таємничих, віддалених краях (тобто на галицькому Grenzraum — пограниччі. — Ю. Б.) свою духовну батьківщину» [39, 189]. Одним із виразників цієї тенденції був Француз із притаманною йому високою мірою того, що можна назвати «інтеркультурною компетенцією».

Суттєвий момент відмінності поміж двома галицькими дискурсами — вихід Францоza за рамці Галичини, включення її в загальноукраїнський контекст. У Захер-Мазоха такого контексту немає, поняття «Україна» він іноді згадує поряд із «Галичиною», але то лише згадки. Для Францоza ці поняття невідривні одне від одного. Спогад про сліпого кобзаря, побаченого в дитинстві на ярмарку («Ярмарковий день у Барнові»; Барнов — літературний «псевдонім» Чорткова, пор. Єгупець/Київ у Шолом-Алейхема, Бучач/Шебуш у Шмуеля Агнона), дає імпульси роздумам письменника про українську думу як хранительку історичної народної пам'яті. У малюнку «Народна пісня малоросів» він розглядає козацькі думи в зіставленні з піснями гуцулів-опришків, підкреслюючи в них риси схожості і відмінності, й звертаючи увагу на те, що, наприклад, гуцульська пісня про Олексу Довбуша здобула популярність на всій території України, зокрема на її Сході. Прикметна під цим оглядом назва книги Францоza, в якій уміщено цей малюнок, — «Від Дону до Дунаю». У цьому ж збірнику (2-е вид., 1888) Француз друкує працю «Література малоросів» — перший німецькомовний літературно-історичний огляд від «Слова про похід Ігорів» і Києво-Печерського патерика до нової української літератури XIX ст. Особливий інтерес австрійського письменника викликає творчість Т. Шевченка. Наголошуючи на глибоко народній природі Шевченкової поезії, Француз водночас (уперше в шевченкознавстві) обґрунтовує концепцію її універсального, загальнолюдського значення, вписує спадщину Шевченка в європейський та світовий контекст [див.: 43, 36—43; 17, 52—55; 28].

Як бачимо, вихід Францоza в загальноукраїнський простір — це не лише розширення фактологічних рамок, це *заглиблення* у фактологічний матеріал; репортажно-нарисове начало доповнюється, а значною мірою й витісняється, началом аналітичним. Утім процес амбівалентний. З одного боку, підвищується рівень змістової наповненості дискурсу, ва-

гомості узагальнень і висновків, що, поза сумнівом, сприяє повнішому пізнанню об'єкта, тобто Галичини/України. Однак — другий бік питання — у певному, передовсім емоційному, сенсі це віддаляє об'єкт від реципієнта, знання якщо не *витісняє* рефлексії, живе, образне сприйняття, то в кожному разі *відтісняє* їх. Якщо, беручи це до уваги, а також під кутом зору тріади «Чуже—Інакше—Своє», порівняти галицькі дискурси Францоza і Захер-Мазоха, то можна завважити три моменти: а) для обох Галичина від початку не була «чужою»; б) вона є для них «інакшою» і приваблює до себе саме інакшістю; с) проте сприйняття цієї інакшості кожним з авторів має свої особливості; якщо для Францоza її відчуття та усвідомлення є головним, суттю незмінним, збагачуючись, розширюючи свої межі, воно не переходить ці межі, «інакше» залишається самим собою, «інакшим», то в Захер-Мазоха помічаємо ознаки внутрішнього руху до «свого», нехай не так чітко виявленого, це радше натяк, тренд, а не чітко виявлена риса, але натяк, тренд семантично значущий. Треба сказати, що вказані відмінності не несуть у собі оціночного сенсу за принципом краще/гірше, вони маркують різні особистісні версії, різні концептуальні та ситуативні аспекти етнокультурного пограниччя як реальності та як концепту.

Ще одна його австрійська версія — дискурс (тема, образ, мотив) Галичини в Йозефа Рота (1894—1939), письменника іншої генерації, ніж Захер-Мазох і Францоз. Із обома його зближує факт народження на галицькій землі — то було старовинне місто Броди, розташоване колись на кордоні між Галицьким і Волинським князівствами, а на час народження Рота — поблизу кордону між Австро-Угорщиною та Росією. З Францозом Рота ріднить єврейське походження, хоча на відміну від старшого колеги він походив із простої, не дуже заможної та не зовсім благополучної містечкової родини.

До «галицької версії» Йозефа Рота застосовні всі три компоненти етнокультурної тріади. Образ Галичини постає в сприйнятті й зображенні Рота як контрастна сукупність мінливих співвідношень між поняттями «чуже», «інакше» та «своє», їх взаємозалежності та взаємозамінності, «перетікання» — найчастіше прихованого — одного в одне, ба більше — змінення суті й сенсу цих понять. Почасти тут дається взнаки суб'єктивний чинник — особливості стилю, творчої манери Рота, чия проза прикметна істотно більшою — порівняно з витриманою в традиційному стилі оповідною тканиною в Захер-Мазоха та Францоza — складністю структури, сенсовою багатозначністю. Але є також другий чинник, об'єктивний, пов'язаний з історією, із Часом. Рот, його творчість, зокрема галицький дискурс, належить іншій добі — добі драматичних геополітичних пертурбацій у центрально-східному європейському регіоні, світової війни, розпаду Австро-Угорщини, післявоєнного

переділу територій, заламання доль народів і людей... За часів Рота вже неможливо було, зображаючи Галичину, обмежитися описами ярмарків та обжинкових свят, гуцульських звичаїв та обрядів, навіть злодіяння польських поміщиків і подвиги опришків відступали перед реальною історичною драмою — драмою розриву зв'язку часів, втрати «великої», нехай і недосконалої, але батьківщини — Дунайської імперії та її невіддільної (на думку Рота, й не тільки Рота) частини, «малої» батьківщини — Галичини.

Уявлення про цю нетривіальну австро-галицьку ідентичність письменника дає оповідання «Погруддя цісаря», передовсім образ його протагоніста.

...У галицькому сільці Лопатини мешкає граф Франц Ксаверій Морштин, виглядає, що він колишній хазяїн села, втім, прямо про це немає мови, в кожному разі, лопатинцям здавалося, що «граф» — це не просто титул, а й назва дуже високої державної посади. Граф належав до давнього польського роду, який мав італійське коріння, проте він не вважав себе ні поляком, ні аристократом італійського походження. Він не належав до жодної нації, тобто був людиною «наднаціональною», людиною європейського світу. А відбитком цього світу була для нього цісарська монархія, саме вона, і тільки вона, була батьківщиною графа.

І раптом — геополітична катастрофа: у Відні помирає цісар, «єдина батьківщина» зруйнована, Лопатини опиняються на часовому та ситуативному фронті — у колишній Східній Галичині, теперішній Польщі; граф, який в уявленні лопатинців був вищим за будь-яку посадову інстанцію, вищим від судді та окружного начальника, граф, котрого знали й боялися селяни та євреї, — граф тепер, після поразки Австрії у війні, змушений вести перетрактації з польським воєводою, що приїхав із Лемберга, — цим, у його очах, «нікчемним поляком».

У драмі, яку переживає граф, у його розгубленості, гніві, презирстві до тих, хто раніше всюди — у Тернополі, Сараєві, Відні, Брно, Чернівцях, Одербурзі, Троппау — вважав себе австрійцями, а тепер став заявляти про свою причетність до польської, чеської, української, румунської, словенської та якоїсь там іще «нації», — в усьому цьому вловлюється, за графовою іронічною інтонацією, відгомін почуттів і думок автора. Збігу, звісно, немає, надто великою є дистанція між долями, але є близькі авторів, як і його персонажеві, гірка нота, сумний мотив втрати того, що здавалося надійним, неминущим.

У селі Лопатини коментатори впізнають селище Лопатин нинішнього Радехівського району Львівської області, куди Рот приїздив на відвідини свого гімназійного приятеля Мозеса Вассера. Можливий і ширший погляд: село асоціюється з Бродами, ба більше, з Галичиною, а Галичину Рот ототожнює з імперією, і це породжує — отакий психологічний

парадокс — «роздвоєння культурно-політичної орієнтації» [18, 168]. Галичина в уяві Рота більше не є «своєю», вона набуває «чужих», неприйнятних рис, пов'язаних передовсім із загостренням національних проблем, яке його герой, граф Морштин, характеризував, посилаючись на Грільпарцера, формулою: «Від гуманізму через націоналізм до бестіалізму». Галичина як реальність зникає із життя Рота, він полишає її 1918 року, на фатальному пограниччі між «колишнім» і «сьогоднішнім», полишає практично назавжди.

Старезний, виснажений граф Морштин доживає свій вік на Рів'єрі, граючи вечорами в шахи або у скат із такими ж старими російськими генералами. У мемуарах він пише про свою «стару батьківщину», монархію, що вона була великим домом для різних людей. Тепер дім розділено, зруйновано, у ньому «більше немає місця» для нього. Так міг би сказати про себе й сам Рот.

Рот сумує не так за монархією, як за «великим домом» та *своєю* «кімнатою» в ньому — за Галичиною. Повертатися не було куди, «великого дому» більше не було, «кімнату» заселили інші люди, але залишалася можливість — її ніхто не міг відібрати — повернення метафізичного, думкою, пам'яттю, творчою уявою. Протягом своєї багатолітньої «втечі без кінця» («Die Flucht ohne Ende» — назва одного з романів Рота), пише Давід Бронзен, перший біограф письменника, Рот «шукав свою втрачену вітчизну на багатьох станціях своїх безперервних блукань обхідними шляхами найвіддаленіших країн Західної Європи. І знайшов її у своєму художньому відтворенні східного світу» [35, 43].

Цим «східним світом» була Галичина. Вона присутня у Рота в багатьох творах, у різних формах — як образ, тема, сюжет, мотив, замальовка, з різною мірою значущості семантичної та естетичної функції в структурі тексту.

Так, у ранньому, 1920 року, оповіданні «Петро Федорак» Галичина «існує» тільки в роздумах і спогадах героя, галицького селянина, котрий, повертаючись на батьківщину з Канади, помирає у Відні, на Південному вокзалі, в очікуванні потягу. Означені в тексті три пункти — Канада, куди Петро їздив на заробітки, Відень — столиця імперії, яка щойно зникла («війна закінчилася») та безіменне галицьке село, де Петра чекали халупка під солом'яною стріхою, корова, свиня, жінка та дитина, — ці три пункти визначають координати долі як героя оповідання, так і тисяч його земляків, властиво, усієї тодішньої Галичини.

Герой роману «Йов» Мендель Зінгер, учитель із маленького галицького містечка, також, подібно до Петра Федорука, здійснює подорож за океан. Центральним тут виступає біблійний мотив праведника Йова. На тлі випробувань, що їх Бог насилає на Менделя, у пам'яті та свідомості героя живуть як духовний та емоційний антипод ворожої чужи-

ни (такою сприймають — суттю однаково — Америку юдей Мендель і Рот, який у зрілому віці схилився до католицизму) картини «втраченого раю» — Галичини. У такому ж, опосередкованому, зображенні, через постаті представників галицького єврейства — переписувача Тори Нухима Каптурака та торговця коралами Вошивка Печеника, означено тему Галичини в оповіданні «Левіатан».

У наступному після «Йова» романі Рота «Марш Радецького», найбільш відомому та значущому його творі, тема Галичини, залишаючись, якщо судити за зовнішніми ознаками, на другому плані, усе ж переходить зі сфери спогадів і рефлексій на рівень реальності. З'являються персонажі-галичани — денщик Онуфрій, помічник лісного Ян Степанюк; дія, починаючи зі середини тексту, переноситься до Східної Галичини. Ми впізнаємо її у прикордонній смузі між Австрією і Росією; тут, у не названому автором типовому галицькому містечку з десятьма тисячами мешканців, розмістився австрійський егерський батальйон, у якому служитиме лейтенант Карл Йозеф фон Тротта; поблизу розташоване село Бурлаки, батьківщина Онуфрія. Саме цьому краю судилося стати епіцентром подій, які започаткували воєнні та соціальні потрясіння, що означили кінець Дунайської імперії.

Першим зустрічає війну строкатий натовп мешканців прикордонного галицького містечка — своєрідна етномодель усієї Галичини: українські селяни, євреї, шваби, поляки, крамарі, ремісники, чиновники. На стінах хати митного сторожа розвішені величезні плакати різними мовами, усі починаються зверненням цісаря «До моїх народів!». Знакова для цього прикордонного регіону постать польського графа Хойницького, дзеркальна версія іншого графа, фон Морштина, символізує для Рота зміну геополітичного статусу Галичини з австрійського на польський, а деградація графа як особистості (в кінці оповіди фон Тротта-старший відвідує його в божевільні) — історично тимчасовий характер цієї зміни.

І нарешті Львів, головне місто Галичини. Рік 1924-й.

Нідерландський журналіст Ян Пауль Гінріхс у своїй книжці «Фатальне місто» [12] зазначає, що Львів був для Рота «лише транзитним пунктом» у його подорожі. З формального боку, можна й так сказати, Львів дійсно увіходив до маршруту великого європейського турне прозаїка — на той час кореспондента газети «Frankfurter Zeitung». Насправді ж мотив Львова став найважливішим, у певному сенсі переламним, пунктом у галицькому дискурсі Рота.

Львів означив новий кут зору письменника на Галичину. «Своя» Галичина залишилася в минулому разом із «великою батьківщиною», імперією; розчинилося в часі, зникло і сприйняття її як «чужої», що виникло в трагічний момент розпаду Австро-Угорщини. Включені до журналістського триптиха («Frankfurter Zeitung», 20, 22 і 23 лютого

1924 р.) нариси «Мандрівка Галичиною» — «Лемберг, місто», «Люди і місцевість» (нім. Gegend, «край»), «Інваліди» [29] сприймаються в цілості; це відкриття автором нової, «інакшої» Галичини — відкриття не тільки для себе, але для світу, передовсім для Європи. На ті забарвлені ностальгією рефлексії Рот із роздратуванням, у якому чітко вловлюємо образу за близьке, «своє», реагує на поширені в деяких колах Заходу банальні, «дешеві й заяложені» судження про Галичину — така собі «цивілізована пиха», втім, уточнює Рот, пиха «нафталінова»¹. Так, погоджується він, Галичина — це бездоріжжя, криві тротуари, неадекватна каналізація, так, бідність і темнота селянина, і погано облаштовані готелі, що їх описав Альфред Дьоблін у книжці «Подорож Польщею», і на базарах продають примітивних дерев'яних блазнів, як у Європі двісті років тому. Так що ж, «Європа тут закінчилася?» — запитує Рот себе та інших, зокрема того ж Дьобліна, чия книжку він пізніше високо поцінує у своїй рецензії («Frankfurter Zeitung», 31 січня 1926 р.), висловивши, однак, застереження, що все ж «шаблони заступили світ розумному споглядачеві». І відповідає: «Ні, не закінчилася». І річ не лише в тому, що між Європою і цим краєм зберігається постійний і живий зв'язок, що тут багато європейських видань, що між Віднем і Львовом існує «культурний радіообмін». Головною ознакою «європейськості» Львова — це парадигмальна Ротова теза, рефрен його «Подорожі Галичиною» — є національне та культурне розмаїття, мовне багатоголосся. Львів — «барвиста пляма на сході Європи», за ним «починається Росія, інший світ». «Згідно з Ротом, — пише Т. Гаврилів, — Львів мовби покликаний бути там, де кордон, однак бути там для того, щоб кордон розмивати, долати межі, дбати про розмаїття, бо розмаїття в Рота — більше ніж співіснування, це взаємопроникнення» [11, 108].

Метафора такого пограниччя, окремий випадок поширеного в літературі архетипу Дому, — це, за Ротом, готель, притулок, нехай тимчасовий, різних людей (для самого Рота, протягом двадцяти років європейського безхатька, він був постійним), зона переходу, проміжковий пункт між початком і кінцем шляху. Таким є готель «Савой» у романі письменника «Готель “Савой”», топос-модель чи то зниклої Габсбурзь-

¹ Слід зазначити, що поміж тими, хто за часів Рота критично сприймав «галичанство» (не Галичину як таку), зокрема такі його ознаки, як провінціалізм, сервільно-лояльне ставлення до австрійської монархії, нахил до політичної кон'юнктурності, знаходимо не лише «нафталінову» публіку. Наприклад, у Роберта Музиля в «Людині без властивостей» Галичина — провінція країни «Каканії» (від абревіатури К-К — kaiserlich-königlich), «клята галицька глушина». Іван Франко різко критикував «мертве рутенство», що виступало хоч під «українофільською» машкарою, хоч під «москвофільською». У статті «Спогади М. Драгоманова» (Kurjer Lwowski, 24, 25, 30 травня 1890 р.) він солідаризується з автором тих спогадів, який характеризує свої взаємини з «австрійськими українцями», ширше — «галицькі та українські відносини, б'ючи при цьому особливо по інертності, безпрограмотності, легкості в зміні прапорів і крутітстві, де б і в якій формі вони не проявлялися».

кої монархії («Австрія як Дім»), чи то світу взагалі. А можливо, Львова. Щоправда, прямого посилання на Львів у книжці немає, та й готелю під назвою «Савой» у місті не було, але є дата написання твору, й вона якраз саме «львівська» — 1924 (див. вище). За Ротовим образом Львова, за його «мітом» постає вся Галичина, якою вона на ту пору бачилася письменникові, — уявною, ідеалізованою, «краєм націоналістичним *par excellence*».

Польський сегмент

Міт Львова, багатоликого, міналивого (за Юрієм Андруховичем, Львів, Львув, Лемберг, Леополіс, Сінгапур — це «місто зітертих кордонів» [див: 2]), — пункт зближення, дотику двох галицьких наративів, польського й австрійського. Зближення, дотику й водночас протистояння. «Виникнення одного міту, — пише Г. Грабович, — вимагало виникнення іншого у відповідь. Як буває у майже всіх таких випадках, колективна самоідентифікація, “своє” чи “рідне”, визначається через протиставлення Іншому» [13, 157]. Критик розглядає факти польської та української «мітологізації» Львова, проте його вихідний принцип у підході до проблеми має загальнометодологічне значення, що, як видається, робить можливим і коректним застосування його в австрійсько-польському випадку. Тим більше що Львів у такому ракурсі не є унікальним. Критик посилається на низку схожих ситуацій із європейської історії: це Вільнюс, про який Чеслав Мілош, його уродженець, говорив, що тут «ні тобі Польща, ні не-Польща, ні тобі Литва, ні тобі не-Литва», це польсько-німецькі Gdańsk/Danzig, Breslau/Wrocław, Posen/Poznań, Stettin/Szczecin, італо-хорватські Trieste/Trst і Fiume/Rijeka, німецько-румунсько-українські Chernowitz/Cernaуці/Чернівці.

Хрестоматійний історичний приклад — єврейсько-європейсько-арабський (юдейсько-християнсько-мусульманський) Єрусалим. Звісно, завважає Г. Грабович, Львів виглядає скромно перед Єрусалимом, «але ступінь емоційного та психологічного наснаження суперечок за нього з обох сторін теж близький до граничного», Львів стає «досконалим об'єктивним корелятом наративів національного самоствердження» [13, 157].

Тут у критика знову-таки йдеться про протистояння польсько-українських львівських мітологічних наративів. У польсько-австрійському випадку полемічний фронтір постає інакше, рівень напруженості загалом помітно нижчий, однак треба брати до уваги, що емоції та висловлювання учасників полеміки з різних сторін не симетричні щодо ступеня гостроти; це відбиває відмінність політичних і психологічних ситуацій, в умовах і на тлі яких формуються львівські й ширше — галицькі дискурси. Діють чинники (скористуємося дихотомією Грабовича) «присутності» та «відсутності».

У свідомості Захер-Мазоха, в його картині світу Галичина — реально «присутній» об'єкт, частина габсбурзької імперії, стабільність якої не викликає в письменника сумнівів, тож антипольські мотиви та репліки, що трапляються в його галицьких творах, не мають агресивного характеру, в них відчутна інтонація поблажливості переможця — «учасника» розділу Польщі. У польських авторів (ззначмо, не в усіх і не однаковою мірою) превають рефлексії переможеного. Вони знаходять вияв у різних варіантах концепції «інакшості». У Франтишека Яворського («Про сірий Львів») домінує риса, що її Грабович означає як «естетику ностальгії та неприхованої елегійності». У книжці Станіслава Василевського «Львівські історії» це перейняті сарказмом картини «іншого», підавстрійського Львова, фантомні болі, відгомони недавньої ностальгії (книжка Василевського побачила світ 1921 року, коли Львів знову став польським) за втраченим, але нескореним «левом», і це віра у «вічну польськість» Львова. Ностальгією забарвлені спогади Юзефа Вітліна «Мій Львів», хоча на її тлі у книжці присутній, як і у «Львівських історіях» Яворського (втім це характерна риса «львівського наративу» загалом, різного авторства й різних часів), сміховий, анекдотичний, часом буфонадний струмінь в описах етнокультурних і побутових рис цього багатокладного міста; у цих описах немає ідеологічного, поготів політичного підґрунтя, радше є фантасмагорична, майже містична складова.

Навівши ці приклади «присутності» — у різних формах і різних співвідношеннях — австрійського та польського мотивів у польському львівському/галицькому дискурсі, звернімо увагу на значно суттєвіший момент «відсутності»: в цьому дискурсі практично відсутній український компонент, автори зосереджені лише на польсько-австрійському протистоянні. Наче ні в доавстрійський період, ні в наступні часи на землі Галичини не було її автохтонного населення, українців. Г. Грабович у цьому зв'язку посилається — як на «емблематичну» — на фундаментальну працю Вітольда Шолгіні про Львів, видану, між іншим, уже в 90-і роки минулого століття (Witold Szolginia. Tamten Lwów. — Wrocław, Wydawnictwo Wysoki Zamek, 1992—1994), в якій автор, за рекомендацією видавничої анотації, «знавець Львова», докладно описує всі, аж до анекдотів і міського сленгу, аспекти Львова, але уникає бодай згадки про українську присутність у місті. І це лише один приклад із багатьох.

Чи не єдиний виняток тут — «галицький/гуцульський текст» Станіслава Вінценза (1888—1971)¹.

Вінценза з його земляками-колегами, які писали на ту ж, «галицьку», тему, зближує передовсім біографічний чинник: народження на карпатській землі, у Слободі Рунгурській на Коломийщині, дитинство

¹ Див. підсторінкову примітку 1 на с. 15.

в польсько-українському етнічному та етнокультурному середовищі в Криворівні над Черемошем, українка-няня Палагна, гімназії у Стрії та Коломій, живе спілкування з людьми цього краю. Згадуючи про все це через багато років у післямові до першої книжки своєї тетралогії про Гуцульщину, Вінценз напише: «Ось такі мої витоки...». Тетралогію під назвою «На високій полонині» він почав писати 1931 р., в гуцульському селі Бистриця. Там він прожив до «золотого вересня» 1939-го, коли, якимсь дивом звільнившись зі станіславської в'язниці, нелегально перейшов через гірський хребет Чорногору на Закарпаття, що на той час означало — в Угорщину, в еміграцію до кінця життя.

Що ж відрізняє Вінценза від колег із «польського сегмента» (крім згаданих вище імен, назвімо попередників Вінценза — Я. Парандовського, Є. Стемповського, З. Новаковського, сучасників — А. Ф. Оссендовського, Ю. Вітліна, Є. Єнджевичка, Ю. Лободовського)?

По-перше, галицька/гуцульська тема була в його творчості магістральною, практично єдиною. Літературну діяльність Вінценз починав із журналістики, з перекладів Достоевського та Вітмена. Гуцульські спогади та враження увіходять до його творчості поступово, спочатку оформлюючись у вигляді нотаток та есеїв у періодиці, на середині життєвого шляху заволодіваючи ним цілком.

По-друге, для Вінценза Україна — це не об'єкт спогадів, утім, точніше буде сказати — *не тільки* такий об'єкт. У Вінценза концепт України/Гуцульщини не позбавлений особистого ностальгійного відгіню, та при цьому він закорінений у фольклорно-мітопоетичній свідомості.

І по-третє, головне: образ Гуцульщини створив *поляк*, однак жодного сліду національної обмеженості, нарочитого «польського» акценту, вузько, поготів негативно спрямованого проти когось, у змалюванні цього образу геть немає. Гуцульський компонент виступає як самодостатній, не залежний від сторонніх впливів і мінливих політичних обставин. У цьому відбилася відмінна особність Вінцензової «польськості», для якої чужі національна пиха, возвеличення «свого» за рахунок «інакшого». В його «міті Гуцульщини» немає бездумного, поверхового захоплення, що його виявляє доброзичливий, але сторонній автор; Вінценз почувається «сином гуцульського краю», сприймає його як свою батьківщину. Чеслав Мілош згадував, що для Вінценза Гуцульщина була батьківщиною, як для самого Мілоша Литва, як для інших європейців Уельс, Бретань, Прованс, Каталонія, Країна басків, Трансильванія [див.: 23, 70, 30, 33].

При цьому Гуцульщина була для письменника органічною частиною України — подібно як гуцульська говірка, що її він усотав у дитинстві від няні Палагни, сприймалася як українська. «...Мій твір був задуманий і

відчутий по-українськи <...> по-гуцульськи», — писав Вінценз у листі до свого українського кореспондента В. Полека [цит. за: 27, 12—13].

Предметом проведеного вище аналізу були австро-українські та польсько-українські етнокультурні ситуації, пов'язані зі західною пограничною зоною України — Галичиною, почасти Волинню. Схожі й водночас вельми специфічні процеси відбувалися в таких етноісторичних областях, як Закарпаття (українсько-угорське культурне пограниччя) та Буковина (українсько-румунсько-польсько-єврейське пограниччя, т. зв. феномен буковинізму), також у східному та південно-східному регіонах (Харків, Донбас, Приазов'я). Суттєвою для розуміння загальноукраїнської культурної ситуації видається проблема українсько-єврейського культурного, передовсім літературного, пограниччя. Ці теми потребують окремого розгляду.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Адельман Дж.* Що таке глобальна історія сьогодні? — URL: <http://www.historians.in.ua/index.php/en/dyskusiya/2387-dzheremi-adelman-shcho-take-globalna-istoriya-sogodni>
2. *Андрухович Ю.* Город-корабль // Вестник Европы, 2005. №13. С. 151—157.
3. *Барабаш Ю.* Карпатський вузол: до проблеми етнокультурного пограниччя (Леопольд фон Захер-Мазох, Станіслав Вінценз) // Слово і Час. 2015. №1. С. 3—16.
4. *Белаш Н.* Зона освоения (фронтир) и ее образ в американской и русской культурах // Общественные науки и современность. 1998. № 5. С. 75—89.
5. *Брехуненко В.* Козаки на Степовому Кордоні Європи: типологія козацьких спільнот XVI — першої половини XVII ст. Київ: Національна академія наук України, Інститут української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського, 2011. 504 с.
6. *Брехуненко В.* Фронтир // Енциклопедія історії України: У 10 т. Київ: Наукова думка, 2013. Т. 10. С. 335—337.
7. *Броніславас Г.* Концепція культури пограниччя // Культурологічний часопис «Ї». 1997. №10. С. 36—47.
8. *Вальденфельс Б.* Топографія Чужого: студії до феноменології Чужого. Пер. з нім. В. Кебуладзе. Київ: ППС, 2002. 206 с.
9. *Венера в мехах [Представление].* Работы о мазохизме. Захер-Мазох Л., Делёз Ж., Фрейд З. Москва: РИК «Культура», Ad Marginem, 1992. 380 с.
10. *Вушко І.* Свої серед чужих: австрійські чиновники та Галичина, 1772—1867 (книжка у шпаргалці). — URL: <http://uamoderna.com/md/vushko-austrian-bureaucrats-galicia>
11. *Гаврилів Т.* На брамах Європи: Львів та ідея Європи в Йозефа Рота. Інтертекст літературного Львова. // Парадигма. Збірник наукових праць. Випуск 4. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2009. С.101—110.
12. *Гінрікс Я. П.* Lemberg—Lwów—Львів. Фатальне місто. З нідерландської переклав Ярослав Довгопалій. Київ: Видавництво Жупанського, 2010. 144 с.
13. *Грабович Г.* Мітологізація Львова: відлуння присутності та відсутності // *Грабович Г.* Тексти і маски. Київ: Критика, 2005. С. 155—181.
14. *Дашкевич Я.* Большая граница Украины (этнический барьер или этноконтактная зона) // Этноконтактные зоны в европейской части СССР (География, динамика, методы изучения). Москва: Московский филиал географического общества СССР. 1989. С. 7—20.
15. *Дашкевич Я.* Етніміміка між наукою та політикою, або довкола національного імені українського народу // *Дашкевич Я.* «...Учи неложними устами казати правду». Історична есеїстика (1989—2008). Київ: Темпора, 2011. С. 88—95.

16. *Дашкевич Я.* Україна на межі між сходом і заходом (XIV—XVIII ст.) // Записки наукового товариства ім. Т. Шевченка. Т. ССХХІІ. Праці історико-філософської секції. Львів, НТШ, 1991. С. 28—44.
17. *Зимомря М.* Карл-Еміль Француз у контексті українсько-німецько-єврейських культурних взаємодій на зламі XIX ст. // Єврейська історія та культура в країнах Центральної та Східної Європи. Збірник наукових праць. Київ, 1998. С. 52—55.
18. *Ісаєвич Я.* Галичина у Габсбурзькій монархії: національно-політичні рухи і культурний плюралізм // Українська література в Австрії, австрійська — в Україні (матеріали міжнародного симпозіуму). Київ: Брама ЛТД, 1994. С. 163—171.
19. *Каяк С.М.* Запорозьке козацтво і Великий степовий кордон (друга половина XVIII — початок XIX ст.) // Четвертий міжнародний конгрес українців. Історія. Ч.1. Одеса, 1999. С. 241—246.
20. *Каяк С.* Страсті за фронтром, або Жіночий погляд на чоловічу дискусію. — URL: <http://www.historians.in.ua/index.php/en/dyskusiya/2177>
21. *Леп'явко С.* Великий Кордон Європи як фактор становлення українського козацтва (XVI ст.). Запоріжжя: РА «Тандем-У», 2001. 64 с.
22. *Леп'явко С.* Українське козацтво і теорія Великого Кордону // Козацька спадщина. 2005. № 2. С. 14—18.
23. *Мілош Ч.* Велике князівство літератури. Вибрані есеї. Київ: Дух і літера, 2011. 440 с.
24. *Наливайко Д.* Очима Заходу. Рецепція України в Західній Європі XI—XVIII ст. Київ: Основи, 1998. 578 с.
25. *Наливайко Д.* Українська тема в творчості К.-Е. Францоza // *Француз К.-Е.* За правду: Роман, повість, оповідання / Пер. з нім.; прим. М. Зимомрі. Ужгород: Карпати, 1982. С. 5—22.
26. «Поверх кордону»: концепція прикордоння як об'єкт дослідження. // Україна модерна. 2011. Ч. 18. С. 47—78.
27. *Полж В.* Калевала Гуцулів // Вінцензіана. Статті, листи, фрагменти творів. За редакцією Миколи Васильчука. Коломия, 2008. С. 12—22.
28. *Рихло П.* Український меридіан Карла Еміля Францоza // *Француз К. Е.* Ukrainika. Культурологічні нариси. Упорядкування, переклад з німецької, передмова й коментар Петра Рихла. Чернівці: Книги — XXI, 2010. С. 7—17.
29. *Рот Й.* Мандрівка по Галичині // Культурологічний часопис «Ї». 1995. № 6. С. 42—47.
30. *Сухомлинов О.* Культурні пограниччя: новий погляд на стару проблему. Донецьк: Юго-Восток, 2008. 212 с.
31. *Цибенко Л.* Післямова // *Захер-Мазох А.* Вибрані твори. Львів: Літопис, 1999. С. 363—383.
32. *Чижевський К.* Культура і солідарність — URL: <https://zbruc.eu/node/14906>
33. *Чижевський К.* Лінія повернення. Про практику прикордоння у діалозі з Чеславом Мілошем. Львів: Кальварія, 2013. 248 с.
34. *Чорновол І.* Компаративні фронтири. Світовий і вітчизняний вимір. Київ: Критика, 2015. 376 с.
35. *Bronsen D.* Joseph Roth. Eine Biographie. Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1974. 713 s.
36. *Dąbrowska-Partyka M.* Literatura pogranicza. Pogranicze literatur. Kraków, Wydawnictwo UJ, 2004. 264 s.
37. *Deleuze G.* et *Guattari F.* Rhizome, introduction. Paris: Edit de Minuit, 1976. 75 p.
38. Literary Galicia: from post-war to post-modern: a local guide to the global imagination / ed. By Adam Michajłow, Waldemar Paclawski. Kraków, Oficyna Literacka, 1991. 191 p.
39. *Magris C.* Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur. Wien, Paul Zsolnay Verlag, 2000. 414 s.
40. *Uliasz S.* O literaturze kresów i pograniczu kultur. Rozprawy i szkice. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2001. 218 s.
41. *Vushko I.* The Politics of Cultural Retreat: Imperial Bureaucracy in Austrian Galicia, 1772-1867. Yale University Press, 2015. 328 p.
42. *Waldenfels B.* Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden. Frankfurt am Main Suhrkamp 1997. 278 s.

43. Zymomrja M. K. E. Franzos und sein Aufsatz über Taras Ševčenko // *Zymomrja M. Deutschland und Ukraine: durch die Abrisse zur Wechselseitigkeit von Kulturen. Fürth/ Bayern, Flacius Verlag, 1999. S. 36—43.*

Отримано 23 грудня 2019 р.

REFERENCES

- Adelman, Dzh. (2018, February 04). Shcho take hlobalna istoriia sohodni? *Historians* Retrieved from: <http://www.historians.in.ua/index.php/en/dyskusiya/2387-dzheremi-adelman-shcho-take-globalna-istoriya-sogodni> [in Ukrainian]
- Andruhovich, Yu. (2005). Gorod-korabl' *Vestnik Evropy*, 13, 151-157. [in Russian]
- Barabash, Yu. (2015). Karpatskyi vuzol: do problemy etnokulturnoho pohranychchia (Leopold fon Zakher-Mazokh, Stanislav Vintsenz) *Slovo i Chas*, 1, 3-16. [in Ukrainian]
- Belash, N. (1998). Zona osvoiniya (frontir) i ee obraz v amerikanskoj i ruskoj kul'turah *Obshchestvennye nauki i sovremennost'*, 5, 75-89. [in Russian]
- Brekhunenko, V. *Kozaky na Stepovomu Kordonu Yevropy: typolohiia kozatskykh spilnot XVI — pershoj polovyny XVII st.* Kyiv: Natsionalna akademiia nauk Ukrainy, Instytut ukrainskoj arkhheohrafii ta dzhereloznavstva im. M. S. Hrushevs'koho, 2011. [in Ukrainian]
- Brekhunenko, V. (2013). Frontyry In *Entsyklopediia istorii Ukrainy* (Vol. 1-10; Vol. 10), pp. 335-337. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
- Bronislovas, G. (1997). Kontsepsiia kultury pohranychchia *Kulturolozhychnyi chasopys "I"*, 10, 36-47. [in Ukrainian]
- Valdenfels, B. (2002). *Topografiiia Chuzhoho: studii do fenomenologii Chuzhoho.* (V. Kebuladze, Trans.). Kyiv: PPS. [in Ukrainian]
- Zaher-Mazoh, L., Delyoz, Zh. & Frejd, Z. (1992). *Venera v mekhab [Predstavlenie]. Raboty o mazohizme.* Moscow: RIK "Kul'tura", Ad Marginem. [in Russian]
- Vushko, I. (2015, October, 30). Svoi sered chuzhykh: avstriiski chynovnyky ta Halychyna, 1772—1867 (knyzhka u shparhaltsi) Retrieved from: <http://uamoderna.com/md/vushko-austrian-bureaucrats-galicia> [in Ukrainian]
- Havryliv, T. (2009). Na bramakh Yevropy: Lviv ta ideia Yevropy v Yozefa Rota. Intertekst literaturnoho Lvova. In *Paradyhma. Zbirnyk naukovykh prats*, 4, 101-110. Lviv: Instytut ukrainoznavstva im. I. Krypiakevycha NAN Ukrainy. [in Ukrainian]
- Hinrikhs, Ya. P. (2010). *Lemberg—Lwów—Lviv. Fatalne misto.* Z niderlandskoi pereklav (Ya. Dovhopalyi, Trans.) Kyiv: Vydavnytstvo Zhupanskoho. [in Ukrainian]
- Hrabovych, H. (2005). Mitolohizatsiia Lvova: vidlunnia prysutnosti ta vidsutnosti In Hrabovych, H. *Teksty i masky*, pp. 155-181. Kyiv: Krytyka. [in Ukrainian]
- Dashkevich, Ya. (1989). Bol'shaya granica Ukrainy (etnicheskij bar'er ili etnokontaktynaya zona) In *Etnokontaktynye zony v evropejskoj chasti SSSR (Geografiya, dinamika, metody izucheniya)*, pp. 7-20. Moscow: Moskovskij filial geograficheskogo obshchestva SSSR. [in Russian]
- Dashkevych, Ya. (2011). Etnonimika mizh naukoiu ta politykoiu, abo dovkola natsionalnoho imeni ukrainskoho narodu In Dashkevych, Ya. *"...Uchy nelozhnyimi ustany kazaty pravdu". Istorychna eseistyka (1989—2008)*, pp. 88-95. Kyiv: Tempora. [in Ukrainian]
- Dashkevych, Ya. (1991). Ukraina na mezhi mizh skhodom i zakhodom (XIV—XVIII st.) In *Zapysky naukovoho tovarystva im. T. Shevchenka, CCXXII. Pratsi istoriko-filosofskoi sekti*, 28-44. Lviv: NTSh. [in Ukrainian]
- Zymomria, M. (1998). Karl-Emil Frantsoz u konteksti ukrainsko-nimetsko- yevrejskykh kulturnykh vziemodii na zlami XIX st. In *Yevreiska istoriia ta kultura v krainakh Tsentralnoi ta Skhidnoi Yevropy. Zbirnyk naukovykh prats*, pp. 52-55. Kyiv. [in Ukrainian]
- Isaievych, Ya. (1994). Halychyna u Habsburzkii monarkhii: natsionalno-politychni rukhy i kulturnyi pliaralizm In *Ukrainska literatura v Avstrii, avstriiska — v Ukraini (materialy mizhnarodnoho sympoziumu)*, pp. 163-171. Kyiv: Brama LTD. [in Ukrainian]

19. Kaiuk, S.M. (1999). Zaporozke kozatstvo i Velykyi stepovyi kordon (druha polovyna XVIII — pochatok XIX st.). In Chetvertyi mizhnarodnyi konhres ukrainiv. Istorii. Ch.1, 241-246. Odesa. [in Ukrainian]
20. Kaiuk, S. (2017, May 3). Strasti za frontyrom, abo Zhinochyi pohliad na cholovichu dyskusiui. *Historians* Retrieved from: <http://www.historians.in.ua/index.php/en/dyskusiya/2177> [in Ukrainian]
21. Lepiavko, S. (2001). *Velykyi Kordon Yevropy yak faktor stanovlennia ukrainskoho kozatstva (XVI st.)*. Zaporizhzhia: RA "Tandem-U". [in Ukrainian]
22. Lepiavko, S. (2005). Ukrainske kozatstvo i teoriia Velykoho Kordonu *Kozatska spadshchyna*, 2, 14-18. [in Ukrainian]
23. Milosh, Ch. (2011). *Velyke kniazivstvo literatury. Vybrani esei*. Kyiv: Dukh i litera. [in Ukrainian]
24. Nalyvaiko, D. (1998). *Ochyma Zakhodu. Retseptsiia Ukrainy v Zakhidni Yevropi XI—XVIII st.* Kyiv: Osnovy. [in Ukrainian]
25. Nalyvaiko, D. (1982). Ukrainska tema v tvorchosti K.-E.Frantsoza In Frantsoz, K.-E. *Za pravdu: Roman, povist, opovidannia* (M. Zymomria, Trans.), pp. 5-22. Uzhhorod: Karpaty. [in Ukrainian]
26. "Poverkh kordonu": kontseptsiia prykordonnia yak ob'ekt doslidzhennia (2011). *Ukraina moderna*, 18, 47-78. [in Ukrainian]
27. Poliek, V. Kalevala Hutsuliv (2008). In (M. Vasylichuk, Ed.). *Vintsenziana. Statti, lysty, frahmenty tvoriv*, pp. 12-22. Kolomyia. [in Ukrainian]
28. Rykhlo, P. (2010). Ukrainskyi meridian Karla Emilia Frantsoza In Frantsoz, K. E. *Ukrainika. Kulturolohichni narysy*, 7-17. (Trans.) Rykhlo, P. (Ed.). Chernivtsi: Knyhy — XXI. [in Ukrainian]
29. Rot, Y. (1995). Mandrivka po Halychyni *Kulturolohichni chasopys "I"*, 6, 42-47. [in Ukrainian]
30. Sukhomlynov, O. (2008). *Kulturni pobranychchia: novyi pobliad na staru problemu*. Donetsk: Yuho-Vostok. [in Ukrainian]
31. Tsybenko, L. (1999). Pisliamova In Zakher-Mazokh, L. *Vybrani tvory*, pp. 363-383. Lviv: Litopys. [in Ukrainian]
32. Chyzhevskiy, K. (2013, November 1). Kultura i solidarnist *Zbruc* Retrieved from: <https://zbruc.eu/node/14906> [in Ukrainian]
33. Chyzhevskiy, K. (2013). *Liniia povernennia. Pro praktyku prykordonnia u dialozi z Cheslavom Miloshem*. Lviv: Kalvariia. [in Ukrainian]
34. Chornovol, I. (2015). *Komparatyvni frontyry. Svitovi i vitchyzniani vymir*. Kyiv: Krytyka. [in Ukrainian]
35. Bronsen, D. (1974). *Joseph Roth. Eine Biographie*. Köln: Kiepenheuer & Witsch. [in German]
36. Dąbrowska-Partyka, M. (2004). *Literatura pogranicza. Pogranicze literatur*. Kraków: Wydawnictwo UJ. [in Polish]
37. Deleuze, G. & Guattari, F. (1976). *Rhizome, introduction*. Paris: Edit de Minuit. [in French]
38. Michajłow, A. & Paclawski, W. (Eds.) (1991). *Literary Galicia: from post-war to post-modern: a local guide to the global imagination*. Kraków: Oficyna Literacka.
39. Magris, C. (2000). *Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur*. Wien: Paul Zsolnay Verlag. [in German]
40. Uliasz, S. (2001). *O literaturze kresów i pograniczu kultur. Rozprawy i szkice*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego. [in Polish]
41. Vushko, I. (2015). *The Politics of Cultural Retreat: Imperial Bureaucracy in Austrian Galicia, 1772—1867*. Yale University Press.
42. Waldenfels, B. (1997). *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. [in German]
43. Zymomrja, M. (1999). K. E. Franzos und sein Aufsatz über Taras Ševčenko In Zymomrja, M. *Deutschland und Ukraine: durch die Abrisse zur Wechselseitigkeit von Kulturen*, 36-43. Fürth/Bayern: Flacius Verlag. [in German]

Received 23 December 2019

Yurii Barabash, doctor of philology, professor
A. M. Gorky Institute of World Literature
25a Povarskaya st., Moscow 121069
e-mail: barabash.yuri@gmail.com
ORCID 0000-0002-8938-9408

ALIEN—DIFFERENT—ONE’S OWN. ETHNOCULTURAL FRONTIER:
CONCEPTUAL, TYPOLOGICAL, AND SITUATIONAL ASPECTS

This is the first paper of the three-issue series about the ethnocultural frontier planned by the author. A long time ago, the scholarly discussions on the problems of the frontier, which became quite vivid in the last decades, had overcome the initial relatively local frames of the American ‘thesis of the frontier’ connected with the specific conditions and circumstances of the Wild West epoch. Currently, these discussions cover various fields of humanities and are becoming more relevant at the present stage of the global historical development, as they signal new civilizational traits and specific features of this stage. By this, the author implies globalization and glocalization processes that encompass multiplicity and variability, also unpredictability, oddity, and non-stability of combinations as well as the diversity of ambivalent forms and transitive states emerging on this basis. The paper defines key theoretical and methodological principles forming the intentional (according to R. Carnap) approach to the concept of the frontier; it also suggests a number of typological models of the ethnocultural frontier (frontier literary zones; transitive periods and states in the historical-literary process, as well as in the language sphere, in creative work, and psychology of an author; comparative collations, etc.). Finally, it analyzes selected literary cases that emerged in geopolitical and ethnocultural zones of Ukraine (namely Austro-Ukrainian and Polish-Ukrainian frontiers) within the framework ‘Alien — Different — One’s own’. The analysis, both diachronic and synchronic, considers contextual factors, i.e. genetic, historical, geopolitical, international, ideological, and sociocultural contexts. In the following two papers of the series, the author intends to deal with the eastern ethno- and linguocultural frontier of Ukraine (Kharkiv, Donbas) and the Ukrainian-Jewish literary frontier.

Keywords: *frontier, concept, context, ethnocultural zone, typology, model, Alien—Different—One’s Own.*



ЧАС ТЕПЕРІШНІЙ

DOI: 10.33608/0236-1477.2020.02.33-54

УДК 821.161.2(82-3) Вал. Шевчук

Ірина ПРИЛІПКО, доктор філологічних наук, доцент
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
вул. Володимирська, 60, м. Київ 01033
e-mail: iprylipko@ukr.net
ORCID: 0000-0001-8743-7851

«ТЕКСТ ЯК КОНДЕНСАТОР КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ»: ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ ПРОСТІР ПРОЗИ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА

У статті розглянуто показові аспекти інтертексту прози В. Шевчука. Простежено особливості міжтекстової взаємодії доробку письменника на рівні різних форм і типів інтертексту. Особливу увагу приділено розкриттю специфіки діалогу творів В. Шевчука з претекстами — агіографією, автобіографічною та щоденниковою літературою бароко.

Ключові слова: інтертекст, претекст, цитата, ремінісценція, діалог, образ, ідея, сюжет.

Проза визначного митця сучасності Валерія Шевчука — це своєрідний палімпсест, пов'язаний із різночасовими культурологічними топосами, адже письменник веде діалог із міфологією, Біблією, агіографією, бароковою літературою, творами українських і зарубіжних авторів. Діалог, іноді полеміка з іншими текстами, їх переосмислення, трансформація зумовляють інтелектуалізм прози В. Шевчука, її інтегрованість у широкий загальнокультурний контекст. Така семантична поліфонія увиразнюється у процесі взаємодії з реципієнтом, обізнаним із літературою, історією, міфологією, здатним сприймати твір як

Цитування: *Приліпко І.* «Текст як конденсатор культурної пам'яті»: інтертекстуальний простір прози Валерія Шевчука // Слово і Час. 2020. № 2 (710). С. 33—54. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2020.02.33-54>

«відкритий» текст [9]. Окремі особливості міжтекстової взаємодії в прозі В. Шевчука вже розкрито [3; 4; 6; 8; 17; 18; 19; 20; 22], проте ще лишається багато нез'ясованих питань, що зумовлено розгалуженістю інтертекстуального простору, притаманного доробку письменника. Відповідно мета статті полягає у висвітленні показових аспектів міжтекстового діалогу в прозі В. Шевчука, зокрема йдеться про особливості її взаємодії із претекстами.

Під поняттям «інтертекстуальність» розуміють явище взаємодії літературних творів, що виявляється через різні типи та форми міжтекстових зв'язків. У працях теоретиків інтертекстуальності [2; 9; 11; 13; 14; 16; 21] епічний наратив потрактовано як частину культурного діалогу з іншими наративами й дискурсами. За словами Ю. Кристевой, «будь-яке слово (текст) — такий перетин двох слів (текстів), де можливе прочитання щонайменше ще одного слова (тексту). <...> будь-який текст будується як мозаїка цитат, будь-який текст — це вбирання і трансформація якого-небудь іншого тексту» [13, 167]. Художня оповідь, зберігаючи пам'ять про свої попередні контексти, перебуває в тісній взаємодії з культурною пам'яттю [16, 162]. Художній доробок В. Шевчука пов'язаний з українською й зарубіжною культурною традицією, репрезентує діалог на рівні біблійного, міфологічного та літературного інтертексту.

Письменник і його герої постійно звертаються до Біблії як до невичерпного джерела мудрості: передусім ідеться про прямі й непрямі цитати — знаки «полілогу, поліфонії <...>, арену зіткнення різних “світів”, змістових позицій, один зі способів створення ефекту багатозначності, генератор значень, що поглиблюють і збагачують інтерпретаційне поле твору» [14, 121, 123]. У романі «Око прірви» (1996) біблійні цитати — головний складник теологічного дискурсу, важливий засіб формування підтексту. Посилаючись на Біблію, герої прагнуть пізнати істину, розібратися в суперечностях буття, з якими їх зіштовхує автор. Прямі й непрямі цитати з Біблії — неодмінна частина так званих візерунків (диспутів героїв), а також їхніх розповідей і міркувань [30, 245, 379, 399]. Вони становлять головний елемент проповідей диякона Софонта, особливість яких полягає в інтерпретації певних фрагментів зі Святого Письма (ідеться про взаємодію з ораторсько-проповідницькою прозою бароко). Зокрема, проповідь про значення первородного гріха побудована на поясненні окремих місць із Повторення Закону [30, 283]; проповідь про світ-пургаторіум базується на словах пророка Ісаї, апостола Павла, на висловах із приповістей Соломонових [30, 440—442]; проповіді про любов та ненависть, смерть і життя, гру інтерпретують слова Христа, Якова, Івана Богослова, вірші з приповістей Соломонових та Псалмів [30, 354—355, 407—411]. Цитування Біблії для героїв роману — це спосіб підтвердити свою думку, заперечити співрозмовникові,

знайти правильне рішення [30, 382], його роль важлива й у розкритті значення художнього образу. У повісті «Розсічене коло» (1996) пряма цитата з Пісні над піснями (4.1—5) увиразнює образ Юстини, репрезентує ставлення головного героя до неї [34, 14—15]. Цитати з Біблії в оповіданні «У череві апокаліптичного звіра» (1995) розкривають характери героїв. Зокрема чернець Мисаїл, наводячи слова пророка Ісаї (41.17) («Убогі та бідні шукають води, та нема, язик їхній від прагнення висох» [41, 174]) та Книги Псалмів (6.7—8) («Змучився я від стогнання свого, щоночі постелю свою омиваю слізьми, слъозами своїми окроплюю ложе своє!.. Моє око зів'яло з печалі...» [41, 176]), говорить про стан своєї душі. Рядками ж із Книги Йова (6.16) («Темніші від льоду вони, і в них ховається сніг» [41, 176]) Мисаїл виказує власні сприйняття людей і неможливість звільнитися від гнітючої печалі. Цитуючи Книгу Буття (30.32) («Вилучи овечку чорну з-поміж овець» [41, 176]), співрозмовник Мисаїла Григорій Сковорода дає йому пораду, як позбутися відчаю й побачити світло в самому собі та в інших. У повісті «У пащу Дракона» (1993) цитата з Об'явлення св. Івана Богослова (20.1—3) дає змогу дешифрувати одне зі значень образу Дракона та його царства [40, 138—139]. Біблійні слова в повісті «Закон зла (Загублена в часі)» (1998) фігурують у «розмислах» письменника, інтегрованих в основний текст і поданих курсивом. В. Шевчук використовує цитати з Першого послання апостола Павла до Тимофія [27, 318], з Приповістей Соломонових [27, 352], з Євангелії від Матвія [27, 352] та ін. як своєрідні орієнтири для читачів й аргументи на підтвердження власних роздумів і висновків.

В. Шевчук за допомогою ремінісценцій («неточне відсилання до іншого тексту» [15, 314]) непрямо згадує низку біблійних сюжетів, зокрема про жертвний шлях Христа, Його місію, учнів («Око прірви» [30, 448, 457, 459, 464—465], «У пащу Дракона» [40, 176, 211]), відречення Петра від Христа («Око прірви» [30, 339]) тощо. Неодноразово у прозі письменника зустрічаємо сюжет про блудного сина («Місячний біль» (1973) [29, 104—105, 124, 129], «Три листки за вікном» (1981) [39, 143—150], «Птахи з невидимого острова» (1989) [33, 16, 37, 90, 100], «Тіні зникомі» (2002) [38, 31, 44—45] та ін.). Ілля Турчиновський, герой першої частини роману-триптиха «Три листки за вікном», пізнавши в мандрах світ і людей, добро і зло, зазнавши горя й несправедливості, відчуває потребу повернутися до рідного дому, який для нього стає своєрідною точкою, де замикається коло життя [39, 147]. А вже звідси він вирушив у світ і суди, збагачений знанням, повертається, щоби згадати пройдене й переповісти його на папері. Перепрочитуючи біблійний сюжет, В. Шевчук акцентує увагу на моральних прикметах Турчиновського, набутих під час блукань: «Всілякі бувають марнотратні сини. Один повертається додому, як побитий пес, а інший — як навчений мудрець...» [39, 150].

Цей мотив зазнає змістової трансформації в повісті «Птахи з невидимого острова» та в романі-хроніці «Тіні зникомі». Герой повісті, мріючи про батьківський дім, «куди ми конче маємо повернутися, коли немає більше сили жити <...>, де легко вмирати і де можна сподіватися на благословення предків» [33, 100], довгий час перебував поза його межами в турецькому полоні, а потім його ув'язнили в замку на «невидимому острові». Герой вважає себе блудним сином, проте це не так, що й увиразнено вві сні, коли він розмовляє з батьком: «— Прийми марнотравного сина, батьку! — прошепотів Олізар. <...> — Ти не марнотравний, сину мій, бо несамохіть покинув отній дім... <...> Ворожа, нагла сила забрала тебе від мене, сину...» [33, 90]. Теодор Темницький (його прототип — анонімний автор «Історії русів») у сімейній хроніці «Тіні зникомі», на відміну від біблійної притчі, покинув рідний дім із волі батька, який був переконаний, що віддаючи синів на службу іншій державі, забезпечує їм місце під сонцем (блудними синами з волі батьків ставали представники декількох поколінь Темницьких [38, 86, 187]). Проте із часом герой відчуває потребу повернутися до батьківського дому, чує «погук цієї землі до її марнотравного сина, загубленого в просторах днів та ночей» [38, 44], розуміє, що існує «своє і не своє місце, своя чи не своя місцина приземлення чи заземлення, яку Бог призначив кожному від народження і коли людина її покидає, а шукає незвіданого й чужого, вона покидає своє справжнє щастя, а віднаходить його видимість...» [38, 45]. В. Шевчук вигадує продовження біблійної історії, адже письменника цікавить, що ж було після повернення блудного сина. Зосібна Теодор Темницький заглиблюється в дослідження свого роду, відновлює історії й образи своїх предків — усе це набуває значення символічної євангельської події: «<...> бажаю всіх їх, похованих у склепі, зрозуміти, і коли таке здолаю, саме це й можна буде назвати “Поверненням блудного сина”, адже блудні вогні навряд чи так остаточно перестали мене манти — я, їдучи сюди, принаймні не зовсім був упевнений, що повертаюсь у батьківський дім назовсім <...>» [38, 70]. Герой, усвідомивши себе частиною родового дерева, гостро відчуває власну національну належність, осягає свою місію й актуалізує бажання уникнути долі блудного сина, не бути перекотиполем: «<...> я вже напевне пізнав, що нікуди звідси не поїду, що я вже не марнотратний син, котрому доводилося їсти й свинячу їжу (свиняча їжа — це й була моя служба на чужій землі, чужим людям, чужій, зрештою, державі), а що я вже повернувся, а той батько, що зустрів блудного сина, можливо, і є оце дерево роду мого, що його пізнав у цьому склепі <...>» [38, 58—59]. Теодор Темницький пише хроніку свого роду, а потім й історію свого народу, аби унеможливити перетворення себе та своїх предків на тіней зникомих. В. Шевчук трансформує біблійний сюжет у контексті націєтворчих проблем.

Міфопоетика як особлива ознака Шевчукового художнього доробку неодноразово привертала увагу дослідників [1; 10; 26]. На рівні інтертексту взаємодія прози письменника з міфологічними, фольклорними сюжетами, мотивами та образами репрезентована переважно ремінісценціями. З-поміж найпоказовіших прикладів: сюжет про вовкулаку (повість «Сповідь», 1970), образи живої і мертвої води (роман «Око прірви»), образ дракона, мотив змієборства (повість «У пашу Дракона») (див.: [20, 35]). Претекстами для оповідань циклу «Голос трави» (друга частина роману «Дім на горі» (1983)) стали фольклорні легенди й перекази, зокрема про домовиків («Дорога»), відьом («Панна сотниківна», «Відьма»), перелесників («Перелесник») та ін. (див.: [26]). В. Шевчук у романі-есе «Мисленне дерево» (1986) вдається до реінтерпретації легенд і переказів про дохристиянський Київ, реставрує давні духовні й культурні факти, репрезентує своє бачення історії та культури дохристиянських часів через діалог із фахівцями й літописними відомостями. У межах взаємодії з міфологічними й науковими дискурсами в авторській інтерпретації постають історії про Трою, Либідь, дохристиянських богів, русалії, перших київських князів. Ідеться про особливий тип міжтекстової взаємодії, на основі якого сформульовано певні гіпотетичні припущення («Цей роздум — тільки гіпотеза, спроба пов'язати факти в таку логічну систему, щоб не заперечувати відомого й не казати, що той чи той помилився» [28, 29]).

Найяскравіше в художньому доробку В. Шевчука репрезентовано літературний інтертекст. Проза письменника на міжтекстовому рівні взаємодіє з творами зарубіжних авторів, зокрема В. Голдінга, К. Гамсуна, Т. Манна, В. Фолкнера (це улюблені письменники В. Шевчука [7, 93—95]), У. Еко, А. Камю, Г. Г. Маркеса, Х. Л. Борхеса та ін., на що вже вказували дослідники [6; 8; 22]. Показовий приклад — інтелектуальний детектив В. Шевчука «Книга історій» (2001), пов'язаний ремінісценціями на рівні жанру, сюжету та образів із романом У. Еко «Ім'я троянди». Детективна історія В. Шевчука актуалізує у свідомості реципієнта окремі фрагменти з твору італійського автора: таємничі події в монастирі, чернець-детектив, який намагається розкрити їх заплутаний ряд, атмосфера страху та пригнічення, що панує в обителі, загадкове зникнення ченців, концепти лабіринту й таємної книги (в У. Еко це друга частина «Поетики» Аристотеля, у В. Шевчука — «Книга історій» Скельного монастиря).

У межах літературного інтертексту прози В. Шевчука окреме місце посідає діалог з українським літературним бароко. Так, частина повісті «Закон зла (Загублена в часі)», яка складається з роздумів автора над проблематикою власного твору та пояснень окремих його фрагментів, насичена уривками поезії Л. Барановича, С. Полоцького, К. Зіновієва

та інших авторів. Залучення висловлювань барокових письменників зумовляє особливу форму «Закону зла...», а також його «напівдокументальний стиль» [27, 333]. Функція цих цитат полягає в підтвердженні авторських думок та розширенні змістового плану повісті. В оповіданні «Плаче пастушок у довгій негоді» (1981) цитується вірш «Плаче пастушок в долгом ненастї» Ф. Прокоповича, в оповіданні «Сон сподіваної віри» (1998) — елегія «Митрополита рязанського та муромського слізне з книгами прощання» С. Яворського. Поезія (так звані нищенські, навчальні вірші) Климентія Зіновієва визначає форму та зміст повісті В. Шевчука «Біс плоти» (1997). У романах «Темна музика сосон» (1999) і «Срібне молоко» (2001) поширені непрямі цитати із творів Л. Барановича, К. Транквіліона-Старовецького, К. Саковича, що допомагає розкрити образи героїв, які роздумують над наведеними фрагментами, проектують їх на власну життєву ситуацію [37, 65—66; 36, 165—166]. Окремий аспект літературного інтертексту прози В. Шевчука — взаємодія з бароковою літературою на рівні жанру. Зосібна в повісті «Розсічене коло» простежується зв'язок із трагікомедією, особливість якої полягає в поєднанні трагічного і комічного: у текст інтегровані інтермедії під загальною назвою «Записи в актах житомирського уряду» (переважно комічні сценки бурлескного характеру), які переривають основну дію та виконують розважальну функцію. Така вертепна структура розповіді [4, 58], прикметна поєднанням серйозного і розважального, водночас сприймається як єдине ціле завдяки постаті головного героя — писарчука житомирського суду, події життя котрого складають сюжет повісті. Натомість в інтермедіях відтворено процес розгляду зафіксованих у житомирському суді окремих скарг позивачів і свідчень очевидців: «Чернетки, як правило, викидалися, але я їх збирав собі невідь-навіщо, а отепер використовую у цій книзі, в якій описую свої гризоти, жалі й болісті душевні, викладаючи як інтермедіями до дійства мого життя <...>» [34, 18]. Завдяки жанровій взаємодії формуються дві площини тексту, а також увиразнюється його необарокове стильове спрямування, репрезентоване через поєднання в художньому просторі елементів високого і низького, розмислового і розважального, трагічного і комічного (філософські роздуми Кипріяна Мотовила, його езотеричні знання та погляди переплетені з любовними пригодами його небожа, з бурлескними сценками із «Записів в актах житомирського уряду»). У повісті «Ілля Турчиновський» частину епічного наративу складають розділи драми героя-оповідача «Мудрість передвічна» («Розум», «Воля», «Гордіня», «Заздрість», «Отара», «Повстримність»). Як і властиво бароковій добі, до драми додані й інтермедії: «Кнур-філософ», «Гендль та шинкар на качурі», «Страх». Оповідь Іллі Турчиновського дає змогу глибше осягнути внутрішній світ її автора, розкрити особливості його

світосприйняття, барокового за своєю суттю: цей персонаж мислить образами-символами, висловлює свої погляди у притчевій формі, удаючись до алгорій і метафор, у контексті яких актуалізовано важливі світоглядні проблеми. У романі «Срібне молоко» взаємодія жанрів роману й трагікомедії відбувається на композиційному, стильовому, образному рівнях. Твір В. Шевчука вирізняється оригінальною структурою, що загалом притаманна бароковій трагікомедії: чотири акти (протазис, епітазис, катастазис із кульмінацією, катастрофа), а також епілог і «розсипаний по тексту пролог» [36, 1]. Один із принципів барокової трагікомедії — «поєднання непоєднуваного» — визначив особливості образної та ідейної систем «Срібного молока»: реальне (мандри дяка-поета Григорія Комарницького «пташиними селами» [36, 36], його пригоди, стосунки із жінками тощо) переплетене з фантастичним (метаморфози героя), духовне — з тілесним, іронічно-пародійний пафос твору — з мотивами самотності, вічним пошуком свого місця у світі. Принципи театрального дійства зумовляють не лише структуру, а й зміст роману, що виявляється в актуалізації ідеї світу й життя як гри [36, 130]. За прикладом барокової трагікомедії, роман «Срібне молоко» вирізняється образною символікою (срібне молоко, Змій-дорога, комар та ін.).

Багато творів В. Шевчука мають свої претексти (прототексти) — базові тексти, на основі яких сформовано метатексти [14, 26]. У теорії інтертекстуальності такий тип міжтекстової взаємодії, коли один із текстових масивів основоположний, тобто виступає претекстом для творення іншого тексту, означений як метатекстуальність. Найпоказовішою з такого погляду видається взаємодія творів В. Шевчука з агіографічними, автобіографічними та щоденниковими претекстами.

Міжтекстовий діалог із агіографічним претекстом яскраво репрезентований у романі «На полі смиренному» (1982). В. Шевчук, зберігаючи форму прототексту, здійснює його змістову трансформацію через пародіювання й травестування (за словами письменника, його роман написаний «за “Києво-Печерським патериком” як травестія» [35, 400]). Проте головним чинником переосмислення претексту виступає не гумор чи сатира, а інтелектуальна іронія, тобто йдеться про явище, означене Ю. Кристєвою як «прихована внутрішня полеміка» [13, 175], що розгортається на рівні образної та ідейно-тематичної систем. Передусім святі отці в романі В. Шевчука не чудотворці (їхні «чуда» мають логічні пояснення), наділені негативними рисами: Єремія Прозорливий — вистежувач і донощик, Микола Святоша й Прохор-лободник — егоїстичні та самолюбиві, Григорій — підступний і жорстокий, Агапіт — прагне прославити себе. Герої роману не репрезентують дидактичної ідеї, із якою вони асоціюються у прототексті; натомість автор ускладнює їхні образи через актуалізацію морально-етичних проблем (взаємини люди-

ни з іншими й зі світом, пошук свого призначення, згубна сила фанатизму (Микола Святоша, Ісакій, Іоанн), марність знання і вміння, не переданих іншим (Прохор-лободник), та соціально-політичних тем (специфіка життя й поведінки в монастирі як модель існування в тоталітарній системі). Трансформація претексту відбувається й на рівні нарративної системи: В. Шевчук використовує коментарі ченця Семена, які репрезентують авторську позицію (докладніше див.: [19]).

Претекстом роману «Око Прірви» став агіографічний твір «Житіє преподобного і богоносного отця нашого Симеона Стовпника», що ним В. Шевчук зацікавився під час перекладу «Чет'їв Міней» Дмитра Туптала [35, 440—441]. Письменник узяв сюжет про святого Симеона Стовпника за основу для свого твору й водночас значно переосмислив агіографічну історію, у чому визначальну роль відіграли образи героїв роману: саме крізь призму їхнього сприйняття й розуміння відбувається реінтерпретація претексту. Вони належать добі Бароко, досконало знають Святе Письмо, люблять мандрувати, вести інтелектуальні дискусії, полемізувати, мислять символічними образами, бачать візії та віщі сни, переживають страх і сум'яття, прагнуть пізнати себе, світ, Бога й через сумніви, страждання й жертвність шукають істину. Вони вирушають у поліські болота, «де нещодавно зголосився такий собі Микита Стовпник, <...>, а про чуда його розійшлася слава по цілому краї» [30, 241], маючи кожен свою мету: Михайло Василевич (творець Пересопницького Євангелія) — відновити творчий хист і натхнення, чернець Павло — вилікуватися від хвороби, диякон Созонт — на власні очі побачити Микиту Стовпника й пересвідчитися в його чудотворенні, адже «складав новочасні Чет'ї-Міней, тобто намірився писати не про давньоколишніх святих, а про суцхих» [30, 241]. Уявлення й знання героїв про Микиту Стовпника, що виникають у них під час подорожі (розповіді отця Івана, Кузьми, Теодорита), поглиблюються, увиразнюються й осмислюються під час перебування на його острові. Використовуючи агіографічний претекст як основу для написання власного тексту, В. Шевчук не вдається до трансформації образу святого Симеона Стовпника, а моделює антитетичний йому образ (зокрема дає інше ім'я своєму героєві: Микита). Микита Стовпник постає псевдосвятим, адже він та його учні намагаються наслідувати своїм способом життя й діями святого Симеона Стовпника, проте «порушили в тому міру, отже, власну правду чи її розуміння поставили вище Божої» [30, 447]. Розвінчання так званих чудодіянь і розкриття псевдосвятості Микити Стовпника відбувається завдяки зусиллям диякона Созонта, котрий до чернечого постригу був правником, а тому, збираючи інформацію про новочасних чудотворців, «ніколи не брав оповіджені фабули за істинні, а сам вирушав у ті місця, де чудо відбулося, і, ніби королівський возний, провадив ретельне роз-

слідування і розшук за правом» [30, 247]. Обізнаність Созонта із життям святого Симеона Стовпника (зокрема з тим, що належить перу його учня Теодорита, єпископа Кипрського) допомагає йому встановити відповідності й розбіжності між описаним в агіографії, почутим від учнів Микити Стовпника і спостереженням на власні очі. Деякі епізоди життя героя роману В. Шевчука відповідають агіографічному претексту: спрямування на шлях подвижництва Божим чоловіком [30, 267] (у претексті — чесним старцем [23, 47]), сон, коли герой копає яму й чує голос, що наказує копати глибше [30, 268] (у претексті голос наказує зупинитися й надалі будувати й трудитися [23, 47]), перебування під монастирськими ворітьми без їжі й пиття сім днів [30, 301; 23, 48], катування власного тіла (якщо в претексті Симеон обмотує своє тіло мотузком, сплетеним із фінікових гілок [23, 48], то в романі — це «був звичайний шнур, яким витягують із криниці воду» [30, 305]), реакція на це ігумена й ченців, вигнання з монастиря [23, 49] (у романі Микита сам іде з монастиря [30, 306]), перебування в безводній криниці, де «гаддя і духи нечисті жили» [23, 49] (у романі цю претекстову історію дещо доповнено [30, 323]), трирічне затворництво в печері, перебування сорок днів без їжі й води [30, 323—324; 23, 50], зцілення хворих [30, 325; 23, 51], мотивація сходження на стовпа [30, 325; 23, 51], спокуса й самопокарання у вигляді стояння на одній нозі цілий рік [30, 328; 23, 52—53]. Микита, перебуваючи на стовпі, намагався наслідувати устав життя й чуда святого Симеона Стовпника. Цим епізодам роману відповідають аналогічні претекстові фрагменти: про вбиту паломниками лань [30, 319; 23, 55], про жінку, яка проковтнула змію [30, 321; 23, 54], про змія-полоза, що поранив око [30, 321; 23, 55], про матір Стовпника [30, 334—335; 23, 53—54], про зцілення розслабленого [30, 366; 23, 57], про болотяного вовка (у претексті — про парда) [30, 373—374; 23, 55]. Окремі претекстові епізоди в романі доповнені деталями, розширені діалогами, наприклад, історії про допущення Стовпником до себе на стовп священника [30, 371; 23, 59] і про безплідну жінку (цю ж історію об'єднано із чудом перетворення черв'яка на діамант, а в претексті — на бісер [30, 368—369, 375—376; 23, 58—59, 53]). Романний сюжет про покаяння розбійника і його смерть чи не найяскравіше засвідчує псевдосвятість та злочинність Микити Стовпника і його учнів: якщо в претексті розбійник у покаянні й бесіді зі святим Симеоном Стовпником «відав дух свій Богові» [23, 56], то в романі учень Микити, Антоній убиває розбійника [30, 350]. Не залученими до роману лишилися ті епізоди претексту, що стосуються вшанування й перенесення мощів Симеона Стовпника та їхньої чудодійної сили [23, 62—63]. Натомість В. Шевчук поглиблює образ псевдосвятого: зображає його зовнішність [30, 393], відтворює його проповідь про любов, яка за своїм змістом нагадує апологію любові до

смерті [30, 393—395], розмову з героями, що окреслюють позицію Микити Стовпника («Микита сповідує саме мізантропічний спосіб мислення, будований не на любові, бо й любов у нього мізантропічна, а на ненависті до великого Божого творення — людини та її світу <...>» [30, 407]). Збагнувши те, що Микита і його учні наслідують життя святого Симеона Стовпника, пристосувавши «книжні оповіді до тутешнього життя» [30, 384], і переконавшись, що жодного власного чуда Микита Стовпник не створив і часто для того, щоб його «чуда» були ідентичними до діянь святого Симеона Стовпника, він і його учні вдаються до злочинів, герої роману В. Шевчука доходять висновку про облудність такого способу життя, яке стало страшною й фатальною грою: «Втікаючи від Ока Прірви — світу цього — стали творцями нового Ока Прірви й почали йому служити <...>. Прірва ж з'являється тоді, коли людина перестає бачити біле білим, любов називає ненавистю, ненависть — любов'ю, тобто неважить Божі заповіді, замінюючи своїми, гаданими. Тоді й починається блюзнювання і блюзнірство <...>» [30, 384, 408]. Смерть Созонта в Оці Прірви стає остаточним доказом злочинної гри, яку вели Микита Стовпник і його учні. Пройшовши випробування на стійкість переходом через Око Прірви, Михайло Василевич виконує заповіт Созонта й пише про пережите й побачене, віднаходячи в цій роботі втрачений хист і натхнення [30, 478]. У діалозі з агіографічним претекстом В. Шевчук актуалізує важливі морально-етичні, теологічні й філософські проблеми (призначення людини, сенс її життя, шлях до себе самої й шлях до Бога, життя як гра, міра пізнання, значення віри і знання та ін.), що увиразнюються в роздумах героїв, їхніх дискусіях, проповідях диякона Созонта (про первородний гріх, про гру, про світ-пургаторіум) і концентруються навколо антитетичних понять, що формують світоглядно-художню концепцію твору: вічність і тлінність, краса і потворність, добро і зло, віра і розум, істина і омана.

Бароковий мемуарно-автобіографічний твір «Моє життя і страждання мною, Іллею Турчиновським, священником і намісником березанським, написане у пам'ять дітям своїм, і внукам, і всьому потомству» (1746) став претекстом для повістей В. Шевчука «Ілля Турчиновський» (перша частина роману «Три листки за вікном») та «Початок жаху» (1992). Ілля Турчиновський (1695 —?) — мандрівний дяк, письменник і священник. Народився він у Березані на Київщині в родині сотника Михайла Турчина, навчався в Київській академії. Прагнучи побачити світ і здобути знання, Ілля Турчиновський полишив рідний дім і «пішов 1710 року з Березані волочитися по школах» [24, 325]; мандрував Україною, Білоруссю, був писарем, учителем, співаком, регентом, а з 1718 року — священником у Березані, де й написав про своє життя. В. Шевчук модифікує претекст на рівні хронотопу, сюжету, ідейного змісту повісті. Якщо

у претексті оповідь має форму констатації подій і фактів життя героя-наратора при збереженні лінійного часу, то у творі В. Шевчука спогади Іллі Турчиновського вплетені в його розповідь про життя після мандрів, що зумовлює трансформацію претекстового часопростору. На рівні сюжету письменник зберігає основні епізоди претексту: пограбування та побиття Іллі Турчиновського його співдорожцями — Семеном та Іваном [39, 14—16; 24, 325—326], перебування в Поповій Горі, знущання, яких зазнав Ілля від сотника й козаків у корчмі та щасливий порятунок [39, 26—27, 34—40; 24, 326—327], праця писарем, навчання в єзуїтській школі в Могилеві, праця півчим і регентом у церковному хорі [39, 56, 64, 71; 24, 327—328], падіння з хорів [39, 95—96; 24, 328], друга зустріч зі своїми співдорожцями, перебування у Шклові, праця регентом при монастирі Благовіщення Господнього, постановка драми з інтермедіями [39, 56, 64, 71; 24, 327—328], побиття та спроба втопити Іллю Турчиновського органістом і його спідручними (у претексті «римлянами») [39, 130—131; 24, 329], лікування Турчиновського в Явдохи Мащиhi, невдала подорож Дніпром [39, 143—146; 24, 329] і, врешті, повернення додому. Водночас письменник наповнює ці події окремими деталями, описами, пейзажними замальовками, діалогами, монологами, що сприяє розкриттю образу головного героя, актуалізації ідейно-тематичних аспектів. Наприклад, претекстовий фрагмент про постановку Іллею Турчиновським «діалогу з інтермедією» [24, 329] В. Шевчук розгортає в окремий сюжет, специфічний текст у тексті: у твір уведено розділи п'єси Турчиновського «Мудрість передвічна» й інтермедії до неї, а також розкриваються особливості постановки та сприйняття драми. Алгоричний зміст п'єси, роздуми, монологи Іллі Турчиновського увиразнюють його внутрішній світ — світ людини Бароко, яка шукає істину, любить мандри, переживає душевне сум'яття й сумніви, бачить візії, сприймає світ як коло й театр. Зазнавши несправедливості до себе, Турчиновський водночас намагається не відповідати злом на зло, проте й замислюється: «Чому в цьому світі страждає невинуватий, а лихий жартує? Чи добре чинить той, хто злу не опирається?» [39, 18]. Герой намагається знайти межу між добром і злом [39, 49], пізнати самого себе й людей навколо, із часом усвідомлює бінарність усього суцього [39, 72, 73, 131].

Сюжетні епізоди твору «Мое життя і страждання...», що описують життя Іллі Турчиновського після мандрів, стали претекстом повісті «Початок жаху». Ідеться про такі події: одруження Іллі Турчиновського, висвячення на священника, відносини із Забілівною Дмитращиною (історія з подарунком, що стала причиною її ненависті до нового священника [24, 330; 31, 253—254], історія зі сповіддю й причастям [24, 331; 31, 259]), гоніння, яких зазнав Ілля Турчиновський від сина Дмитращиhi Василя, надумані звинувачення, особливості слідства над Тур-

чиновським і деталі його несправедливого покарання [24, 331—332; 31, 288, 292—293]. Деякі претекстові епізоди в повісті подані розлогіше, наприклад, В. Шевчук докладніше зупиняється на постаті полковника Василя Танського, зображує його порозуміння з Михайлом Вовчанським [31, 260—264]. Подальша доля Михайла Вовчанського після того, як його мали перевезти на інше місце покути, лишається загадкою, що суголосно з претекстом, адже автобіографічний твір Іллі Турчиновського уривається на цьому ж сюжеті [24, 333]. Також В. Шевчук модифікує хронотоп претексту, у результаті чого першоособова оповідь розгортається не лінійно, як у претексті: наратор перемежовує розповідь про своє перебування в монастирі на покутних роботах зі спогадами про життя до того. Письменник змінює ім'я наратора (це не Ілля Турчиновський, а Михайло Вовчанський), місце дії (якщо в претексті — це Березань, то в повісті — Жданівка), а також вводить нові події й постаті. З-поміж епізодів, яких немає в претексті — стосунки Михайла Вовчанського з Іоанном Москівським, перебування на покутних роботах у монастирі й усе, що довелося пережити й осмислити в цей час. Образ Іоанна Москівського зумовляє значну трансформацію претексту, адже з ним пов'язані страждання героя-наратора, пізнання власної природи й діалектики людського буття. Образ Іоанна Москівського набуває символічного значення, уособлюючи жах, сумнів, відчай Михайла Вовчанського («<...> його образ був зв'язаний саме з тим, що називаю “початок жаху”, — саме він уперше навів на мене жах, отож, вважалося мені, той жах утілювався певний спосіб в мені в образ того чоловіка <...>» [31, 241]), стаючи частиною його бінарної природи: «Думав, що Москівський — не той звичайний супротивленець, про якого оповідав мені отець ігумен Іларіон Левицький, а щось більше, очевидно — друга частина мого ества <...>» [31, 286—287].

На відміну від Іллі Турчиновського, Михайло Вовчанський не розповідає про свої мандри, проте він небайдужий до них, і його теж вабить дорога [31, 250]. Письменник, поглиблюючи образ героя-наратора, розкриває його складний внутрішній світ, наділяє його гострим відчуттям трагізму буття, позицією свідка, відстороненого спостерігача життя. Світосприйняття Михайла Вовчанського яскраво репрезентує екзистенційні доміанти барокового світогляду: він усвідомлює абсурдність буття, переживає відчуження, самотність, сприймає життя й світ як сон і театр («<...> життя наше — це вмирання, а смерть — входження у цілковиту самотність, тобто звільнення від людей і світу. <...> мені здавалося, що світ, у якому мені випадає жити, нереальний, що люди, які живуть навколо мене, не живі істоти, а тіньовий театр <...>, моє життя ніби перетворюється в міражний сон. <...> скрізь і всюди, де забредав і зупинявся, лишався чужий і не від світу цього» [31, 211, 216—218]). Головне

питання для Михайла Вовчанського — «чи можна жити у світі й бути непричетним до зла?» — розгортається в межах барокового концепту «поєднання непоєднуваного»: «<...> світ зітканий із добра та зла і ті зло та добро в людській душі мають змагатися. Без такого змагання людина починає нидіти і нарешті вмирає» [31, 225]. Як і в багатьох творах В. Шевчука, пошуки відповідей на суперечливі світоглядні питання відбуваються в контексті діалогів героїв (розмова Михайла Вовчанського з отцем Іларіоном Левицьким [31, 245—246]), їхніх глибоких роздумів, сумнівів, висновків. Неможливо уникнути випробувань, оскільки триває вічна боротьба добра і зла у світі й у людській душі. Михайло Вовчанський у своїх пошуках відповідей на складні питання буття визнає це й доходить висновку: «<...> істину знає тільки Бог <...>; одне тільки має значення: чи не пустив ти у душу скверну» [31, 287]. Хоча повісті «Ілля Турчиновський» та «Початок жаху» мають один претекст, однак між героями-оповідачами простежуються відмінності на світоглядному рівні. Обидва вони зазнали несправедливості щодо себе, проте Ілля Турчиновський, почувачись гостем на землі [39, 119], не відсторонювався від світу й людей, як це робив Михайло Вовчанський, сприймав їх із відкритою душею й намагався зрозуміти (перечитуючи спогади Турчиновського, його внук Петро робить висновок: «Він любив світ, хоч не знайшов у ньому доброго ладу — надто високою мудрістю хотів жити» [39, 239]). Натомість Михайло Вовчанський власне відчуження й відмежування від людей сприймав як особливість своєї натури. Його асоціації світу зі злом і позиція безстороннього спостерігача набувають ваги особистої трагедії. Із часом Михайло Вовчанський усвідомлює, що причина його страждань — власна відстороненість від життя, небажання пізнати й зрозуміти його, а отже, і полюбити (у художньо-філософській концепції письменника «пізнати» й «зрозуміти» означає «полюбити»): «І я зрозумів, що грішу! Грішу тим, що відірвався від дерева життя і не є навіть листком із нього, ані галузкою, тільки ж тінню їхньою, листка і галузки, що я грішу відстороненістю від світу, а це значить: не знаю його й не розумію. <...> Не чинив я зла, але не чинив нікому і добра, нікому не приніс смутку, але нікому не дав радості, не спричинив нікому горя, але й щастя не приніс <...>» [31, 218—219]. Якщо Ілля знаходив розраду в мандрах, реалізував себе в натхненному співі в церковному хорі, у веденні записів про пережите, написанні й постановці драм [39, 125—126], то Михайло так і не зміг збагнути свого місця в житті. Світоглядні позиції героїв суголосні з поглядами Г. Сковороди: у вирі боротьби добра і зла людина все ж може бути щасливою, якщо пізнає себе й знайде собі діяльність, відповідну до власної натури.

Міжтекстову взаємодію прози В. Шевчука зі щоденниковою літературою бароко репрезентує повість «У пашу Дракона», претекстом якої

став «Діяріуш» Атанасія Филиповича (між 1592 і 1597—1648). Цей братсько-церковний діяч, православний письменник-полеміст — прототип головного героя. У своїй інтерпретації «Діяріуша» В. Шевчук загально дотримується оповідної, стильової манери претексту, зберігає (з незначними змінами) ім'я героя-наратора (Атанасій Филипович фігурує як Атанасій Пилипович), його основні риси. Емоційний, екзальтований, цілеспрямований, саможертвований герой повісті часто бачить візії й віщії сни, переживає екзистенційний страх, страждає від сумнівів, що властиво представникам барокового світогляду. Суттєвої ж трансформації в повісті В. Шевчука зазнають сюжетні й змістові аспекти. З-поміж викладених у «Діяріуші» подій життя Атанасія Филиповича (посідав намісництво в Куп'ятицькому монастирі — Пінщина, південь сучасної Білорусі) письменник обрав ті, що відтворені в початковій частині «Діяріуша», коли йдеться про перебування Атанасія Филиповича в Куп'ятицькому монастирі (з 1636 р.) та його подорож за ялмужною (милостинею) до Московщини 1637 р. Як і в претексті, намісник Куп'ятицького монастиря отримує 1636 р. послухання (доручення) зібрати гроші на відбудову Куп'ятицької монастирської церкви (факти, що спонукали автора «Діяріуша» податися за ялмужною, у повісті мають форму цитат [25, 54—55; 40, 120]) і вирушає в дорогу. На відміну од претексту, де акцентовано на обставинах цієї поїздки, В. Шевчук основну увагу зосереджує на сприйнятті Филиповичем свого послухання. Герой повісті, як і автор «Діяріуша» [25, 55], отримавши вказівку зібрати гроші на відбудову церкви, відчуває страх, чує звернені до нього голоси [40, 122—123]. Водночас В. Шевчук відтворює переживання свого героя, розкриваючи його сумніви, вагання, страх і сум'яття: «<...> і знов прийшов до мене страх, ніби впливла в моє мешкання істота в розрідженій плоті, <...> я ж затремтів усім тілом, аж порвався тікати з келії, але не міг і пальцем кивнути, ні рукою, ні ногою ворухнути <...>» [40, 122—123]. Автор «Діяріуша» й герой твору В. Шевчука бачать видіння, чують голоси, що спрямовують, куди йти по милостиню («<...> мені почувся такий удячний голос: “Цар московський збудує мені церкву, іди до нього!”» [25, 55]; «— Ходи в царство Дракона, — сказав той голос, — здобудеш там кошти на церкву» [40, 123]). І в претексті, й у повісті стимулом до подорожі й супровідниками в ній виступають образи й голоси Богородиці та диякона Неємії ([25, 55, 57; 40, 128—129, 179]). Таємничість, притаманна образу диякона Неємії в «Діяріуші», не може посягти сумніви в задуманому, адже Атанасій Филипович сприймає Неємію як образ «ангела доброго» [25, 60]. Натомість у В. Шевчука з'яви диякона поглиблюють страх і сумніви героя (таємничість Неємії в повісті увиразнена через такі деталі, як загадкові посмішки, сміх, підморгування [40, 179—180], асоціації його з істотою в розрідженій плоті [40, 180,

182] і відтворення його зовнішнього вигляду [40, 202]). У візії Атанасія Филиповича, якою завершується повість, значення образу диякона Неемії конкретизовано через виразну асоціацію його з темною силою [40, 212], що свідчить про суттєву трансформацію претекстового образу. Якщо в автора «Діяріуша» загалом не виникає сумнівів, чи варто йти саме в Московщину за милостиною (В. Шевчук називає Московщину «царством Дракона») і чи слід довіряти голосам, які спрямовують саме туди, то в героя повісті напрямок подорожі викликає вагання й неспокій («Пречиста ж мені наказала йти в Драконове царство <...>. А що, коли навпаки? — раптом подумав я. — Що, коли мене веде туди дух нечистий і моя погибель? <...> не міг не сумніватися, яка сила мною кермує й веде у цій дивній дорозі» [40, 160, 191]). Відчуття присутності таємниці, незбагненого страху підсилюються численними візіями й снами, що їх бачить герой повісті «У пащу Дракона», а іноді й дійсність, і його подорож видаються йому сном [40, 135, 159]. Герой сприймає свій послух як випробування [40, 159], як апостольську місію, обов'язкову до виконання навіть через самопожертву («Може, моя жертва Богові угодна, адже й Ісус Христос, Господь наш, пішов на смерть заради нас і задля науки нам. Не полишаю надії, що, може, й нас повів на ці випробування вищий помисел, через це не можу відкинутись послухання» [40, 211]). Тому він несхитний на шляху до мети, зятятий та екзальтований у своєму бажанні зібрати гроші на відбудову храму: «<...> бо впертий і заклятий, бо, ставши на початку дороги, ніколи не звертаю із неї і не повертаюся назад, бо я із тих воїнів, котрі гинуть, але не відступають, хоч відступити, може, було б розумніше й доцільніше» [40, 177]. Письменник зберігає притаманні авторові «Діяріуша» риси (описуючи Атанасія Филиповича, В. Шевчук називає його дивним шаленцем, своєрідним типом українського Дон Кіхота, «але горів він вогнем насправді, котрий, зрештою, його й пожер» [32, 15, 16]). Завзятість і несхитність Атанасія Филиповича в претексті найвиразніше розкрито в його самовідданій і зятій боротьбі проти унії, у повісті ж — під час мандрівки персонажа за милостиною. Емоційний стан героя, його несхитність й екзальтованість пов'язані ще й з уваленням про царство Дракона, а також зі сприйняттям храму. Страшні чутки про царство Дракона, його таємничість посилюються біблійними [40, 138—139, 165] й міфологічними [40, 170] ремінісценціями (натомість у претексті Москва, куди прямує за милостиною Атанасій Филипович, не викликає в нього страху й відповідних аналогій). У цьому контексті символічного значення набуває й образ храму: він не просто потребує відбудови, а стає для героя повісті В. Шевчука своєрідним провідним орієнтиром, уособлюючи несхитність духу на шляху до мети, асоціюючись із душею: «Храм — моя душа. <...> він наче плив разом зі мною, поставав ув очач, коли долав важку дорогу, бовванів

попереду, а часом відчував, що він починає жити і в мені самому» [40, 174]. Письменник розширює події, образні та змістові плани, водночас зберігаючи претекстові фрагменти маршруту Атанасія Филиповича (зупинки у Слуцькому й Кутеєнському монастирях, невдалий похід за милостиною до Кописті, Шклова, Головчина — а у В. Шевчука й до Могилева [40, 144] — перебування у Стародубі, у Човському монастирі та ін.). Так, невеликий претекстовий фрагмент, де йдеться про зупинку в Слуцьку і спілкування з тамтешнім архімандритом Шициком [25, 55—56], у повісті набуває форми окремого сюжетного епізоду, коли через діалоги, деталі, описи розкрито образи головного героя, архімандрита Шицика, монастирського старця [40, 133—141]. Саме в цей час герой В. Шевчука починає свій щоденник (тоді як Атанасій Филипович написав його в Києві 1646 р.), а також розмову зі старцем, у якій увиразнює значення образу Дракона та його царства [40, 139]. Трансформації в повісті зазнає й претекстовий фрагмент про перебування Атанасія Филиповича в Кутеєнському монастирі, зокрема його спілкування з тамтешнім намісником Суртою. В. Шевчук уводить у свій твір розповідь Сурти про його відвідини царства Дракона як окремий розділ щоденника [40, 147—152] (ідеться про текст у тексті). Претекстове речення: «У Стародубі, на запуси, п'яниці нас вельми турбували, однак від усього того Ісус Христос і Пречиста Богородиця без шкоди нас обертали» [25, 56], — письменник узяв за основу для розгортання сюжету про гостювання Атанасія Филиповича та його послучника в стародубського протопопа, де відтворено бурлескную сцену бійки господаря та його гостей із п'яницями [40, 163]. Залучивши епізод про зцілення Атанасієм Филиповичем хворого [25, 59], В. Шевчук розширює його не лише сюжетними, а й змістовими деталями [40, 191—194]: у претексті недужий зцілюється після молебня, відправленого Атанасієм Филиповичем, й ознаменування його образом Пречистої Богородиці Куп'ятицької (це своєрідний доказ того, що автор «Діяріуша» подорожує Божою волею). Натомість «у пащі Дракона» хворий зцілюється лише тілесно, душа ж лишається недужою, іще більше поглиблюючи сумнів героя щодо того, яка сила спрямовує його в дорозі. Претекстовий епізод про завершення мандрівки Атанасія Филиповича також зазнає сюжетної і тематичної трансформації. Автор «Діяріуша» свідчить про безперешкодне отримання ним від воєводи Петра Ігнатовича листів до царя і провідника до столиці, а у творі В. Шевчука цей епізод ускладнено: щоб отримати листи до московського самодержця, Атанасій Филипович має «покаятися на святому Євангелії на вічне підданство цареві» [40, 205], що викликає в героя сумніви й сум'яття: «<...> я начебто мав відректися і від землі рідної, і від свого Храму, адже не підлягали ми царству Драконовому, чому ж тоді рабом його називатися?» [40, 203]. У контексті цього епізоду уви-

разняються ще одне значення царства Дракона: під ним угадується Російська імперія з її прагненням бачити рабами підлеглі їй народи. Усе це наштовхує героя на глибокі роздуми, пророчі візії, у результаті чого він урешті досягає свою справжню місію: «<...> збагнув призначення моє — не відбудувати на рідній землі Храм, а перепинити Драконові дорогу, хай і піду заради цього йому в жертву» [40, 212]. Отже, В. Шевчук значно модифікував початкову частину претексту на сюжетному та змістовому рівні, й, не заглиблюючись у православно-католицькі конфлікти, яким у наступних частинах «Діяріуша» відведено центральне місце, зосередив свою увагу на зображенні складного внутрішнього світу героя-наратора, розгортанні семантики багатопланових образів Храму і Дракона, філософських і морально-етичних ідей, що мають позачасове значення й зумовляють відкритий фінал твору (усвідомлення людиною своєї місії, розуміння життя як випробування, жертвність на шляху добра, страждання як умова пізнання).

Відчуття, розуміння, дешифрування різних типів і форм міжтекстової взаємодії в прозі В. Шевчука дає змогу відкривати нові глибинні значення тексту, розширювати його семантичне поле, а також збагнути той загальнокультурний та інтелектуальний контекст, у межах якого творить митець. Розглянуто лише окремі аспекти інтертекстуального простору прози В. Шевчука, але й вони свідчать про глибину й розгалуженість міжтекстового діалогу, виказують інтелектуальний, елітарний характер творів письменника, які, послуговуючись термінологією Ю. Лотмана, можна назвати «генераторами нових значень та конденсаторами культурної пам'яті» [16, 162]. Діалог із Біблією, міфологією, світовою й українською літературою в художньому доробку В. Шевчука розгортається у формах прямих і прихованих цитат, алюзій, ремінісценцій, роль яких полягає в поглибленні ідейно-тематичного змісту творів, формуванні підтексту, розкритті образів. Метатекст письменника — це, по суті, реінтерпретація претекстів (ідеться передусім про епоху Бароко й агіографію). Трансформуючи претексти на рівні сюжету, хронологу, наративу, змісту, В. Шевчук розширює їх монологами й діалогами, описами, деталями, удається до моделювання оригінальних образів, актуалізує суголосні з претекстовими, проте й цілком оригінальні ідеї та проблеми. Водночас автор, уможливаючи сприйняття свого твору як «тексту-гри» [2, 421], не зводить роль інтертексту лише до рівня інтелектуальної забави. Інтертекст у своєрідний спосіб продовжує літературні дискурси минулого через діалог із ними, їх перепрочитання, оригінальне «дописування» і, відповідно, залучає в безперервний процес текстотворення, що розгортається в широкому культурологічному просторі.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Адамчук Н.* Традиційна міфологія як основа художньої концепції Валерія Шевчука: Автореф. дис... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2008. 19 с.
2. *Барт Р.* От произведения к тексту // *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с фр. Москва: Прогресс, 1989. С. 413—423.
3. *Белімова Т.* «Стежка в траві. Житомирська сага» Валерія Шевчука та «Сага про Форсайтів» Джона Голсуорсі: спільні та відмінні риси поетики // «Волинь-Житомирщина»: Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. № 20. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2010. С. 28—31.
4. *Беляєва Н.* Історична проза Валерія Шевчука в інтертекстуальному аспекті // Слово і Час. 2001. № 4. С. 58—64.
5. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. Українське Біблійне товариство, 1993. 959 с.
6. *Білоцерківець Н.* Інтелектуальні візерунки в душі Умберто Еко // Березіль. 1997. № 5—6. С. 188—189.
7. Валерій Шевчук: «Бути митцем, а не його тінню...» // *Тарнашинська Л.* Закон піраміди: Діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї. Київ: «Пульсари», 2001. С. 92—96.
8. *Городнюк Н.* Знаки неobarокової культури Валерія Шевчука: компаративні аспекти. Київ: Твім інтер, 2006. 216 с.
9. *Еко У.* Поетика відкритого твору // *Еко У.* Роль читача. Дослідження з семиотики текстів / Пер. з англ. Львів: Літопис, 2004. С. 80—106.
10. *Євхан Н.* Фольклорно-міфологічні моделі у прозі Валерія Шевчука (типологічний аспект) // Слово і Час. 2003. № 5. С. 70—76.
11. *Ильин И.* Стилистика интертекстуальности: Теоретические аспекты // Проблемы современной стилистики: Сб. научно-аналитических обзоров. Москва: АН СССР, 1989. С. 186—207.
12. *Кристева Ю.* Текст романа // *Кристева Ю.* Избранные труды: Разрушение поэтики / Пер. с фр. Москва: РОССПЭН, 2004. С. 395—593.
13. *Кристева Ю.* Σημειωτική. Исследования по семанализу // *Кристева Ю.* Избранные труды: Разрушение поэтики / Пер. с фр. Москва: РОССПЭН, 2004. С. 31—394.
14. *Кузьмина Н.* Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка: Монография. Екатеринбург: Изда-во Урал. ун-та. Омск: Омск. гос. ун-т, 1999. 268 с.
15. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 2. / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 624 с.
16. *Лотман Ю.* Внутрі мислящих миров // *Лотман Ю.* Семиосфера. Санкт-Петербург: «Искусство — СПб», 2000. С. 150—390.
17. *Маєвський А.* Ремінісцентна семантика міфопоетичної інтерпретації оповідання Валерія Шевчука «Самсон» // «Волинь-Житомирщина»: Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. № 12. Житомир: Поліграфічний центр ЖДУ, 2004. С. 59—63.
18. *Мироненко А.* Трансформація мотиву «блудного сина» у романі Валерія Шевчука «Темна музика сосон» як засіб творення гіпертексту // «Волинь-Житомирщина»: Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. № 12. Житомир: Поліграфічний центр ЖДУ, 2004. С. 68—74.
19. *Приліпко І.* Інтертекст як структурна модель роману Валерія Шевчука «На полі смиренному» // «Волинь-Житомирщина»: Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. № 12. Житомир: Поліграфічний центр ЖДУ, 2004. С. 228—235.
20. *Приліпко І.* Ремінісценції та алузії у творах Валерія Шевчука // Слово і Час. 2009. № 7. С. 33—37.
21. *Смирнов И.* Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский гос. университет, 1995. 190 с.

22. *Тарнашинська Л.* Художня галактика Валерія Шевчука: Постаць сучасного українсько-го письменника на тлі західноєвропейської літератури. Київ: Видавництво імені Олени Теліги, 2001. 224 с.
23. *Туптало Д.* Житіє преподобного і богоносного отця нашого Симеона Стовпника // *Туптало Д.* Житія Святих (Четві Мінеї). Книга I: Вересень / Пер. з ц.-сл. В. Шевчук. Львів: Свічадо, 2005. С. 46—64.
24. *Турчиновський І.* Моє житіє і страждання мною, Іллею Турчиновським, священиком і намісником березанським, написано у пам'ять дітям своїм, і внукам, і всьому потомству // *Корені та парості: український генеалогікон (упоряд. тексту та іл., авт. вступ. ст. та приміт. В. Шевчук).* Київ: Либідь, 2008. С. 324—333.
25. *Филипович А.* Діяріуш // *Малі українські діярії XVII—XVIII століть / Упоряд. В. Шевчук.* Київ: ТОВ «Видавництво “Кліо”», 2015. С. 51—120.
26. *Франчук М.* Демонологія в романі Валерія Шевчука «Дім на горі» як жанротворчий засіб // «Волинь-Житомирщина»: Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. № 20. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2010. С. 184—193.
27. *Шевчук В.* Закон зла (Загублена в часі) // *Шевчук В.* Біс плоті: Історичні повісті. Київ: Твім інтер, 1999. С. 295—356.
28. *Шевчук В.* Мисленне дерево: Роман-есе про давній Київ. Київ: Молодь, 1989. 360 с.
29. *Шевчук В.* Місячний біль: Фантастична повість // *Шевчук В.* Птахи з невидимого острова: повісті. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2011. С. 103—202.
30. *Шевчук В.* Око Прірви: Роман // *Шевчук В.* Чотири романи: романи і повісті. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2013. С. 239—484.
31. *Шевчук В.* Початок жаху: Повість // *Шевчук В.* Птахи з невидимого острова: повісті. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2011. С. 203—300.
32. *Шевчук В.* Про малі українські діяріуші як історико-літературні пам'ятки // *Малі українські діярії XVII—XVIII століть / Упоряд. В. Шевчук.* Київ: ТОВ «Видавництво “Кліо”», 2015. С. 7—50.
33. *Шевчук В.* Птахи з невидимого острова: Повість // *Шевчук В.* Птахи з невидимого острова: повісті. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2011. С. 5—102.
34. *Шевчук В.* Розсічене коло // *Шевчук В.* Біс плоті: Історичні повісті. Київ: Твім інтер, 1999. С. 5—116.
35. *Шевчук В.* Сад житейський думок, трудів та почуттів: Автобіографічні замітки // *Шевчук В.* Темна музика сосон: Роман. Сад житейський думок, трудів та почуттів: Автобіографічні замітки. Київ: Акцент, 2003. С. 333—444.
36. *Шевчук В.* Срібне молоко. Роман. Львів: Кальварія; Київ: Книжник, 2002. 192 с.
37. *Шевчук В.* Темна музика сосон: Роман // *Шевчук В.* Темна музика сосон: Роман. Сад житейський думок, трудів та почуттів: Автобіографічні замітки. Київ: Акцент, 2003. С. 5—331.
38. *Шевчук В.* Тіні зникомі. Сімейна хроніка: Роман. Київ: Темпора, 2002. 304 с.
39. *Шевчук В.* Три листки за вікном: роман. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2011. 702 с.
40. *Шевчук В.* У пашу Дракона // *Шевчук В.* Біс плоті: Історичні повісті. Київ: Твім інтер, 1999. С. 117—212.
41. *Шевчук В.* У череві апокаліптичного звіра // *Шевчук В.* У череві апокаліптичного звіра: Історичні повісті та оповідання. Київ: Укр. письменник, 1995. С. 171—187.

Отримано 5 листопада 2019 р.

REFERENCES

1. Adamchuk, N. (2008). *Tradytsiina mifolohiia yak osnova khudozhnoi kontseptsii Valerii Shevchuka*: Avtoref. dys.... kand. filol. nauk: spets. 10.01.01 "Ukrainska literatura / Kyivskiy natsionalnyi universytet imeni Tarasa Shevchenka. Kyiv. [in Ukrainian]
2. Bart, R. (1989). *От прозведеня к тексту*. In Bart, R. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* (Trans.) Moscow: Progress, 413-423. [In Russian]

3. Belimova, T. (2010). "Stezhka v travi. Zhytomyrska saha" Valerii Shevchuka ta "Saha pro Forsaitiv" Dzhona Holsuorsi: spilni ta vidminni rysy poetyky. *"Volyn-Zhytomyrshchyna": Istoryko-filolohichniy zbirnyk z rehionalnykh problem*. 20, 28-31. Zhytomyr: Vyd-vo ZHDU im. I. Franka. [in Ukrainian]
4. Bieliaieva, N. (2001). Istorychna proza Valerii Shevchuka v intertekstualnomu aspekti. *Slovo i Chas*. 4, 58-64. [in Ukrainian]
5. *Bibliia abo Knyhy Sviatoho Pysma Staroho y Novoho Zapovitu*. (1993). Ukrainske Bibliine tovarystvo. [in Ukrainian]
6. Bilotserkivets, N. (1997). Intelektualni vizerunki v dusi Umberto Eko. *Berezil*. 5-6, 188-189. [in Ukrainian]
7. Valerii Shevchuk: "Buty myttsem, a ne yoho tinniu...". (2001). *Tarnashynska, L. Zakon piramidy: Dialohy pro literaturu ta sotsiokulturnyi klimat dovkola nei*. Kyiv: "Pulsary", 92-96. [in Ukrainian]
8. Horodniuk, N. (2006). *Znaky neobarokovoi kultury Valerii Shevchuka: komparatyvni aspekty*. Kyiv: Tvim inter. [in Ukrainian]
9. Eko, U. (2004). Poetyka vidkrytoho tvoriv. In Eko, U. *Rol chytacha. Doslidzhennia z semiotyky rektiv, V 80-106*. (Trans.) Lviv: Litopys. [in Ukrainian]
10. Ievkhan, N. (2003). Folklorno-mifolohichni modeli u prozi Valerii Shevchuka (typolohichniy aspekt). *Slovo i Chas*. 5, 70-76. [in Ukrainian]
11. Ilin, I. (1989). Stilistika intertekstualnosti: Teoreticheskie aspekty. *Problemy sovremennoj stilistiki: Sb. nauchno-analiticheskyykh obzorov*. Moscow: AN SSR, 186-207. [in Russian]
12. Kristeva, Yu. (2004). Tekst romana. In Kristeva, Yu. *Izbrannye trudy: Razrushenie poetiki, V. 80-106*. (Trans.) Moscow: ROSSPEN. [in Russian]
13. Kristeva, Yu. (2004). Σημειωτική. Issledovaniya po semanalizu. In Kristeva, Yu. *Izbrannye trudy: Razrushenie poetiki, 31-394*. (Trans.) Moscow: ROSSPEN. [in Russian]
14. Kuzmina, N. (1999). *Intertekst i ego rol' v processakh evolyucii poeticheskogo yazyka: Monografiya*. Ekaterinburg: Izd-vo Ural. un-ta. Omsk: Omsk. gos. Un-t. [in Russian]
15. *Literaturoznavcha entsyklopediia (Vols. 1-2. Vol. 2.) / Avt.-uklad. Yu. I. Kovaliv*. (2007). Kyiv: VTS "Akademiia". [in Ukrainian]
16. Lotman, Yu. (2000). Vnutri myslyashchikh mirov. In Lotman, Yu. *Semiosfera, p 150-390*. Saint Petersburg: "Iskusstvo — SPB". [in Russian]
17. Maievskiy, A. (2004). Reministsentna semantika mifopoetychnoi interpretatsii opovidannia Valerii Shevchuka "Samson". *"Volyn-Zhytomyrshchyna": Istoryko-filolohichniy zbirnyk z rehionalnykh problem*, 12, 59-63. Zhytomyr: Polihrafichniy tsentr ZHDU. [in Ukrainian]
18. Myronenko, A. (2004). Transformatsiia motyvu "bludnogo syna" u romani Valerii Shevchuka "Temna muzyka sosen" yak zasib tvorennia hipertekstu. *"Volyn-Zhytomyrshchyna": Istoryko-filolohichniy zbirnyk z rehionalnykh problem*, 68-74. 12. Zhytomyr: Polihrafichniy tsentr ZHDU. [in Ukrainian]
19. Prylipko, I. (2004). Intertekst yak strukturna model romanu Valerii Shevchuka "Na poli smyrennomu". *"Volyn-Zhytomyrshchyna": Istoryko-filolohichniy zbirnyk z rehionalnykh problem*, 12, 228-235. Zhytomyr: Polihrafichniy tsentr ZHDU. [in Ukrainian]
20. Prylipko, I. (2009). Reministsentsii ta aliuzii u tvorakh Valerii Shevchuka. *Slovo i Chas*, 7, 33-37. [in Ukrainian]
21. Smirnov, I. (1995). *Porozhdenie interteksta. Elementy intertekstualnogo analiza s primerami iz tvorchestva B. L. Pasternaka*. Sankt-Peterburg: Saint Petersburg gos. Universitet. [in Russian]
22. Tarnashynska, L. (2001). *Khudozhnia halaktyka Valerii Shevchuka: Postat suchasnoho ukrainskoho pysmennyka na tli zakhidnoievropeiskoi literatury*. Kyiv: Vydavnytstvo imeni Oleny Telihy. [in Ukrainian]
23. Tuptalo, D. (2005). Zhytitiie prepodobnoho i bohonosnoho ottsia nashoho Symeona Stovpnyka. In Tuptalo, D. *Zhytitiia Sviatykh (Cheti Minei). Knyha I: Veresen*, 46-64. V. Shevchuk. (Trans.) Lviv: Svichado. [in Ukrainian]
24. Turchynovskiy, I. (2008). Moie zhytitiie i strazhdannia mnoiu, Illeiu Turchynovskym, sviashchenykom i namisnykom berezanskym, napysane u pamiat ditiam svoim, i vnukam,

- i vsomu potomstvu. In V. Shevchuk (Ed.). *Koreni ta parosti: ukrainskyi benealobikon*, pp. 324-333. Kyiv: Lybid. [in Ukrainian]
25. Fylypovych, A. (2015). Diariush. In V. Shevchuk (Ed.). *Mali ukrainski diarii XVII—XVIII stolit*. pp. 51-120. Kyiv: TOV "Vydavnytstvo "Klio", 51-120. [in Ukrainian]
26. Franchuk, M. (2010). Demonolohiia v romani Valerii Shevchuka "Dim na hori" yak zhanrotvorchyi zasib. *"Volyn-Zhytomyrshchyna": Istoryko-filolohichniy zbirnyk z rebionalnykh problem*, 20, 184-193. Zhytomyr: Vyd-vo ZHDU im. I. Franka. [in Ukrainian]
27. Shevchuk, V. (1999). Zakon zla (Zahublena v chasi). In Shevchuk, V. *Bis ploti: Istorychni povisti*, pp. 295-356. Kyiv: Tvim inter. [in Ukrainian]
28. Shevchuk, V. (1989) *Myslenne derevo: Roman-ese pro davnii Kyiv*. Kyiv: Molod. [in Ukrainian]
29. Shevchuk, V. (2011). Misiachnyi bil: Fantastychna povist. In Shevchuk, V. *Ptakhly z nevydymoho ostrova: povisti*, pp. 103-202. Kyiv: A-BA-BA-HA-LA-MA-HA. [in Ukrainian]
30. Shevchuk, V. (2013). Oko Prirvy. In Shevchuk, V. *Chotyry romany: romany i povisti*, pp. 239-484. Kyiv: A-BA-BA-HA-LA-MA-HA. [in Ukrainian]
31. Shevchuk, V. (2011). Pochatok zhakhu. In Shevchuk, V. *Ptakhly z nevydymoho ostrova: povisti*, pp. 203-300. Kyiv: A-BA-BA-HA-LA-MA-HA. [in Ukrainian]
32. Shevchuk, V. (2015). Pro mali ukrainski diariushi yak istoryko-literaturni pamiatky. In Shevchuk, V. (Ed.). *Mali ukrainski diarii XVII-XVIII stolit*, pp. 7-50. Kyiv: TOV "Vydavnytstvo "Klio". [in Ukrainian]
33. Shevchuk, V. (2011). Ptakhly z nevydymoho ostrova. In Shevchuk, V. *Ptakhly z nevydymoho ostrova: povisti*, pp. 5-102. Kyiv: A-BA-BA-HA-LA-MA-HA. [in Ukrainian]
34. Shevchuk, V. (1999). Rozsichene kolo. In Shevchuk, V. *Bis ploti: Istorychni povisti*, pp. 5-116. Kyiv: Tvim inter. [in Ukrainian]
35. Shevchuk, V. (2003). Sad zhyteiskyi dumok, trudev ta pochuttiv: Avtobiografichni zamitky. Shevchuk, V. *Temna muzyka soson: Roman. Sad zhyteiskyi dumok, trudev ta pochuttiv: Avtobiografichni zamitky*, pp. 333-444. Kyiv: Aktsent. [in Ukrainian]
36. Shevchuk, V. (2002). *Sribne moloko. Roman*. Lviv: Kalvariia; Kyiv: Knyzhnyk. [in Ukrainian]
37. Shevchuk, V. (2003). *Temna muzyka soson: Roman*. In Shevchuk, V. *Temna muzyka soson: Roman. Sad zhyteiskyi dumok, trudev ta pochuttiv: Avtobiografichni zamitky*, pp. 5-331. Kyiv: Aktsent. [in Ukrainian]
38. Shevchuk, V. (2002). *Tini znykomi. Simeina khronika: Roman*. Kyiv: Tempora. [in Ukrainian]
39. Shevchuk, V. (2011). *Try lystky za viknom: roman*. Kyiv: A-BA-BA-HA-LA-MA-HA. [in Ukrainian]
40. Shevchuk, V. (1999). U pashchu Drakona. In Shevchuk, V. *Bis ploti: Istorychni povisti*, pp. 117-212. Kyiv: Tvim inter. [in Ukrainian]
41. Shevchuk, V. (1995). U cherevi apokaliptychnoho zvira. In Shevchuk, V. *U cherevi apokaliptychnoho zvira: Istorychni povisti ta opovidannia*, pp. 171-187. Kyiv: Ukr. pismennyk. [in Ukrainian]

Received 5 November 2019

Iryna Prylipko, doctor of philology, docent
Taras Shevchenko National University of Kyiv
60 Volodymyrska st., Kyiv 01033
e-mail: iprylipko@ukr.net
ORCID: 0000-0001-8743-7851

‘TEXT AS CONDENSER OF CULTURAL MEMORY’:
INTERTEXTUAL SPACE OF VALERII SHEVCHUK’S PROSE

The paper considers the demonstrative aspects of intertext in the prose by Valerii Shevchuk and focuses on the peculiarities of the works’ interaction with the Bible, mythology, and literature, which takes place at the level of different forms and types of intertext. Particular attention is paid to revealing the specific ‘dialogue’ of V. Shevchuk’s works with their

pretexths — hagiography, autobiographical and diary's literature of Baroque. The examples discussed testify to the depth and ramifications of the intertextual dialogue in the writer's prose, reveal the intellectual, philosophical, and elitist nature of his texts. A dialogue with the Bible, mythology, world and Ukrainian literature in the works by V. Shevchuk unfolds in the form of open and hidden quotations, allusions, reminiscences. These details aim at deepening the representation of ideas and themes, forming the subtexts, interpreting images. The writer creates a new artistic form — metatext — mainly through the reinterpretation of the pretexths, among which the works of the Baroque period (poetic, autobiographical, diary genres) and hagiography dominate. Transforming the pretexths at the level of contents, plot, genre, time and space, narrative, V. Shevchuk expands them with monologues, dialogues, descriptions, and details. In the process of interpreting prototexths, the writer resorts to modeling original images, in the context of which he actualizes some worldview points, reveals important moral, ethical, and philosophical problems. Allowing the perception of his work as a 'textual game', the writer, at the same time, does not reduce the role of intertext to the level of intellectual play. Intertext becomes a peculiar way of continuing the literary discourses of the past in a dialogue with them. They become re-read, 'supplemented' and thus brought once again into the continuous process of forming culture.

Keywords: *intertext, pretext, quotation, reminiscence, dialogue, image, idea, plot.*



Черкас О. Маскулінне в поезії Тараса Шевченка: монографія.
Київ: ВЦ «Академія», 2020. 128 с. (Серія «Монограф»).

Автор звертається до методу гендерного аналізу тексту. Він розглядає історію появи гендерного літературознавства, зокрема й у шевченкознавстві, на підставі психоаналізу й гендерної критики окреслює тріадну типологію чоловічих архетипів у поезії Тараса Шевченка, виявляє змістово-функційну специфіку маскулінного начала та його художню репрезентацію у творчості поета, заторкує проблему психологічних та біографічних чинників, що вплинули на формування чоловічих образів митця. У праці подано авторське визначення маскулінності як літературознавчої категорії. Монографія накреслює перспективи для подальшого теоретичного осмислення творчої спадщини Тараса Шевченка у вимірах гендерної проблематики.

Наші
презентації

DOI: 10.33608/0236-1477.2020.02.55-67

УДК 821.161.2-3.09

Ніна ГЕРАСИМЕНКО, кандидат філологічних наук,
старший науковий співробітник
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
вул. М. Грушевського, 4, м. Київ 01001
e-mail: n-gerasimenko@ukr.net
ORCID: 0000-0003-3095-9434

НОВИЙ ГЕРОЙ СУЧАСНОЇ ВОЄННОЇ ПРОЗИ (на матеріалі книжок про Майдан та війну на Донбасі)

У статті розглянуто нові твори з карколомними сюжетами й несподіваними розв'язками, присвячені подіям Революції гідності й російсько-українській війні на Сході України. Окрім спільної теми, книжки, що вийшли друком у 2014—2018 рр., засвідчили появу нового героя — освіченого молодого чоловіка з міцною проукраїнською позицією. Зараз він зі зброєю в руках боронить на Донбасі свою Батьківщину, свій вибір і майбутнє.

Ключові слова: війна, воєнна проза, конфлікт, новий герой, перемога

У сучасній літературі з'явився великий масив творів про події Майдану 2013—2014 рр. та російсько-українську війну на Сході. Спершу цю тему репрезентували збірки нотаток у Фейсбуку, спогади безпосередніх учасників, репортажні видання, так звані зразки нон-фікшн прози. Пізніше вийшли друком художні твори, а за ними й низка змістовних оглядів літератури про АТО, зокрема І. Бондаря-Терещенка [1], О. Коцарева [12; 13], М. Петрашука [14] та інших [4; 20]. Журналісти «Громадського радіо» одними з перших порушили проблему майданно-воєнної літератури під час дискусії «Чи є в Україні свій Хемінгу-

Цитування: Герасименко Н. Новий герой сучасної воєнної прози (на матеріалі книжок про Майдан та війну на Донбасі) // Слово і Час. 2020. № 2 (710). С. 55—67. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2020.02.55-67>

ей? Нові книжки про війну» [28] 15 вересня 2015 р., у якій узяли участь М. Семенченко, Л. Денисенко, Г. Вдовиченко, І. Славінська, А. Бондар, Н. Сняданко. Майже одночасно з'явилися рецензії, присвячені окремим книжкам про АТО, зокрібно С. Філоненко [27], Н. Головченко [6], К. Воздвиженського [2] та ін. Однак усі ці огляди не були комплексними дослідженнями майданно-воєнної літератури, радше авторським списком творів для прочитання й осмислення швидкоплинних поточних подій.

Мета цієї статті — дослідити й систематизувати найяскравіші романи сучасних українських письменників про Майдан і російсько-українську війну на Донбасі. Передусім ідеться про «Інтернат» С. Жадана, «Аеропорт» С. Лойка, «Чорне Сонце» В. Шкляра, «Іловайськ» Є. Положія, «Укри» Б. Жолдака, «Брати» В. Іваніни, «Рокада» Г. Цимбалука, «Маріупольський процес» Г. Вдовиченко, «Ти зробив усе, що міг» Л. Орляк, «Оголений нерв», «Повернутися дощем», «Ракурс» С. Талан, «У степах під Авдіївкою» О. Вільчинського, «Позивний “Бандерас”» С. Дзюби та А. Кірсанова, «За спиною» Г. Шиян, «Східний синдром» Ю. Ілюхи, «Доця» Тамари Горіха Зерня та ін. Завдання розвідки — виокремити й проаналізувати основні концепти майданно-воєнної прози, осмислити ідеї, проблемно-тематичні пріоритети, визначити особливості нарації та стильову манеру. Загалом для дослідження залучено близько двадцяти романів сучасних авторів, персонажі яких засвідчують появу нового українця в буремні революційно-воєнні роки. Така кількість творів дає змогу розглянути типологію нових явищ, що виразилися впродовж 2014—2019 рр.

С. Жадан у романі «Інтернат» зображує народження нового українця. Пашка (ім'я перегукується з Пашком — героєм «Кляси» Павла Вольвача) — учитель української мови у пристанційному селищі, на перервах спілкується з учнями російською та всіляко намагається уникнути відповіді на уточнювальне запитання, який саме предмет він викладає. Однак із воєнним лихоліттям Пашка змінюється, уперше бере на себе відповідальність: допомагає кільком жінкам вибратися з вокзалу, забирає з інтернату небожа-епілептика, заносить пораненого бійця до лікарні й навіть трохи асистує хірургові на операції. Згодом герой усвідомлює: свої — це не ті, хто нагодує кашею (в «Інтернаті» це роблять бойовики), а ті, чий прапор зображений у твоєму паспорті (так принаймні це розуміє Пашка). Щойно Паша посміливішав, як навколо з'являються добровільні помічники, скажімо, дідусь із села, що наважився підкинути вчителя і його небожа до траси. Але всі ці морально-дидактичні елементи заховані за кадром, бо Жадан-письменник не зраджує себе, не моралізує й нікого не виховує; читач сам помічає еволюцію персонажа. Наприкінці вже зовсім хоробрий Пашка, що вертається на свою станцію, усю злість та агресію виплескує на репортера-іноземця, який вирішив пожартува-

ти: мовляв, викладати в цих краях українську — це все одно що вчити латини (себто йдеться про мертву мову). Саме це в'їдливе зауваження пробуджує в учителів і професійну, і національну гордість. Твір написано від імені жителів Донбасу, які засинають і прокидаються з одним і тим самим запитанням: «Коли все це врешті-решт закінчиться?». Вони не думають, на чиєму боці бути в цій війні. Головне для більшості, аби не стріляли, була робота і вчасно виплачували зароблене.

«Інтернат» С. Жадана — це роман про відповідальність, як пафосно б це не звучало» [2], — зазначає літературний критик К. Воздвиженський. Адже все починається з майже буденного епізоду: сестра здала хворого на епілепсію сина в інтернат, бо злякалась. Батька в хлопця немає, брат і дід не схотіли взяти відповідальність за його виховання на себе. Підліток залишається в державному закладі, аж доки по інтернату не почали бити з важкої зброї. У певному сенсі це рудимент «радянської людини», котра боїться брати на себе суспільну та національну відповідальність, не вірить у свої сили і здібності, покладаючись на месію, що виведе її у світле майбутнє. «За цією дрібною побутовою сюжетною лінією, — вважає К. Воздвиженський, — неважко побачити і всю решту магістральних суспільних конфліктів, в яких живе Донбас і вся сучасна Україна. І вибір простий: будеш усе життя тікати від відповідальності — чи все ж візьмеш на себе бодай децицю?» [2].

У романі С. Жадана не зображено бої чи запеклі сутички, хитромудрі операції, не рвуться снаряди й не вкривають вогнем «Гради». Бойові дії тут присутні радше як історичне тло, каталізатор соціальних реакцій, що відкривають усі накопичені проблеми в окремій країні, регіоні, родині. Водночас головний герой веде найтяжчу у світі війну із самим собою, а разом із ним — тисячі таких пашок. «Інтернат» оповідає про мільйони людських доль на Сході України, і всі вони різні: місцевий «мажор» попри всі застереження йде в «ополчення» й почувается королем блокпосту, а шахтар воює в лавах ЗСУ й рятує з місцевого музею шмат вугілля з відбитком реліктової папороті.

Про пізнання себе й пробудження національної свідомості так само йдеться й у романі «Маріупольський процес» Г. Вдовиченко. У його основу лягла історія, яку авторка почула від поранених бійців у Львівському госпіталі, про кохання між так званою сепаратисткою й українським захисником, батьки котрого після загибелі сина забрали вагітну дівчину до Львова. Цікаво, що про цю історію згадує й Гаська Шиян у романі «За спиною» [23]. Героїня твору Ольга, не вступивши до вишу, живе сама із хворою бабусею і братом Вітьком; той пішов до незаконних збройних формувань, і Ольга погоджується готувати обіди для сепаратистів. Поранений Роман, зазнавши контузії, потрапляє до бойовиків у полон. Його віддають Ользі в рабство: з колодкою на нозі, щоб не втік, бранець мусять виконувати господарські роботи в обійсті дівчини. Передусім має

відремонтувати хату, яку нищить грибок. Із часом Ольга розуміє, що розмовляючи щодня з «укром», змінилася й уже інакше сприймає своє оточення й події воєнного часу. Роман полонив дівоче серце, бо не такий, як її дотеперішні знайомі. «Справа не в нашивці на рукаві, не в тому, що чужий. У чомусь іншому. Для брата та його хлопців він ворог. А для мене хто?» [3, 76] — міркує Ольга. Кульмінація твору — це Романова втеча, до якої причетна дівчина-сепаратистка. Герой повертається до своїх побратимів на передову, а Ольга вже вагітною приїжджає до Львова на гостину до Романових батьків. Саме тоді відбувається остаточне визнання помилковості свого колишнього світогляду, сформованого під впливом пропаганди місцевих і російських ЗМІ.

Герой майже всіх романів про російську-українську неоголошену війну — це активний учасник Революції гідності. З початком військового протистояння на Донбасі вчорашні активісти Майдану вирушають захищати Батьківщину на Схід України. «Ми, поки ви колупалися в носі, їхали туди безоглядно, хоч багато хто з нас не мав навіть зброї. Так, були мисливські рушниці, дехто мав пістолет, а більшість була озброєна звичайною арматурою, ми навіть серце мали одне на всіх, але дуже велике серце...» [24, 72]. Був на Майдані й герой «Братів» художник Назар Бульбенко, пізніше воював на Сході й потрапив у полон до бойовиків: «Нараз Андрій [російський офіцер, інструктор бойовиків, рідний брат Назара. — *Н. Г.*] відчуває, як заздрість і водночас гордість сплелися в ньому в один тугий клубок... Заздрість, що йому не стаєє братового стержня... І водночас проривається з потаємин душі сором'язлива гордість, що Бульбенки, зокрема, його рідний брат такої цілющої закваски. Міцнющої породи» [10, 32]. Геннадій Агафонов, герой романної дилогії С. Талан («Оголений нерв» та «Повернутися дощем»), також був поранений на Майдані, а далі пішов добровольцем до українського війська. На донецькому Майдані стояла Ельф, героїня «Доці» Тамари Горіха Зерня: «На завтра ми запланували сюрприз — розгортання гігантського прапора України. Його пошила Марія Олексіївна, шахтарська вдова, у своїй мікроскопічній квартирі на звичайній побутовій машинці. <...> Коли полотно склали на ковдрі, виявилось, що воно не проходить у двері, і його ледве винесли з під'їзду. На рекордний прапор збиралися сім'ями, з дітьми. <...> У новинах потім передали, що нас зійшлося до десяти тисяч... Знаю, що це було людське море, що ми обнімалися, тиснули руки, що голова паморочилася від полегшення. Нас було так багато, ми ось тут, всі разом, не боїмося подати голос, не боїмося заспівати свій гімн. Молоді мами і пенсіонери, студенти, глави сімейств, футбольні фанати і школярі, дядьки з села і модні донецькі «штучки» стали раптом рідними і своїми, хоч ніколи не перетиналися у минулому житті. Ми всі зробилися українцями, і несли свою Україну, як атлет несе свій олімпійський вогонь, вище неба <...>» [7, 54].

Запеклий опір українців на Донбасі став несподіванкою для росіян, котрі були поінформовані про майже цілковиту втрату боєздатності українського війська. Про воїнські звияти наших бійців зі здивуванням розмірковує ефесбешник Мураєв: «<...> запевняли його [Мураєва. — *Н. Г.*], що за два тижні голими руками візьмуть цей край і підуть далі, до Дніпра. Крим надихав на такий оптимізм. Армії в них чортма, зброя застаріла, ще радянська, воювати не вміють і не хочуть. Але прогулянка не вдалась <...> Укропи виявилися не такими, як їх уявляли, дають такого жару, що сторопіти можна. Де і коли вони навчилися стріляти з гармат, водити танки і БМП не гірше наших, вишколених? І б'ються до останнього патрона, як озвірілі. І що їх спонукало до таких подвигів, ще ж учора лежали на печі й жували сало, а сьогодні трощать доблесну армію, аж гай шумить...» [10, 73].

У нового українського героя складні взаємини із центральною владою. Простіше кажучи, він їй не довіряє. Особливо низький рівень довіри до інститутів влади, уряду, президента, судів, Верховної Ради, політичних партій. Найдокладніше риси нового характеру українця описав В. Шкляр, змальовуючи Маляра, оповідач «Чорного Сонця»: «Кажуть, герої не вмирають, але я хотів би, дуже хотів би, щоб вони замість бути героями жили. Тут, на землі, вони потрібніші, ніж на небі. Тут є багато такого, чого без них не зробить ніхто. Нам не подобається те, що відбувається в Києві, хоча ми того Києва не бачимо. Але ми знаємо, що коли в столиці готується якась серйозна протестна акція, тут, у нас, починаються скажені обстріли. Таке враження, що хтось прямим дротом дзвонить до Путіна і просить посилити вогонь, аби відволікти увагу людей. Аби вони потерпіли, поки закінчиться війна. Ми не любимо тих, що в Києві. Ми знаємо, що до дня звільнення Маріуполя вже підписані укази про нагородження орденами “За мужність” чи якими там ще, не пам'ятаю, але наших хлопців у тому списку немає <...> Ми ж не за нагороди воюємо і навіть не знали б, що такі існують, якби їх не роздавали б тим, кого ми тут зроду не бачили <...>» [24, 99]. Із героєм В. Шкляра Маляром солідаризується оповідач роману «Вальгала-експрес» (позивний — «Воланд»), він же головний герой твору, боєць українського війська: «Так все і йде — повільно, плавно <...> Обстріли як під замовлення перемир'я. Ніхто нікуди не рухається, всі по місцях. Ми як гладіатори на арені робимо для когось шоу. В потрібні моменти нас підганяють, а коли сильно премо, то зупиняють. У противника те ж саме. Нагадує театр, виставу для когось» [11].

Новий герой уже не сподівається на державу й не перекладає на неї вину за всі свої проблеми. Він готовий брати відповідальність на себе, спершу — за своє життя, а потім — і за життя країни. За кілька років дозволяє собі кепкувати з недолугості сучасного політикуму, який досі не може осмислити процеси, що відбулися в суспільстві, і далі годує його

заялженими багаторічними штампами й кліше. Новий українець не зачарований і не розчарований у владі, навчився тверезо її оцінювати. Він уже не вірить популістам, вимагаючи простих і швидких відповідей на складні питання. Волонтер Андрій Штепа сортує політиків і всяких урядників, що миготять на екрані телевізора, на два типи — чмошників і бариг: «Якщо в чоловіка масний писок, вологі губи, тоненький голос, очиці бігають, наче і я не я, і хата не моя, то це типовий чмошник, який краде спідтишка і може залісти до тебе в кишеню. Це такий собі гібридний різновид наперсточника. А якщо лице грубе, нахраписте, щелепи широкі, якщо він бреше й оком не змигне, то це, звичайно, справдешній барига. Бариги, за Штепою, не такі підступні, як чмошники, вони відвертіші у своїх зазіханнях та апетитах. Беруть відразу багато завдяки своїм давно відпрацьованим схемам, але коливати курсом долара, різко підвищувати тарифи на комуналку, нищпорити по чужих кишенях їм запахло» [24, 56]. «Азовці» дістають заряд позитиву, коли разом зі Штепою дивляться популярну програму відомого журналіста, звісно, з коментарями Андрія: «Шустер запрошує до мікрофона товстого, але з тонким голосочком чоловічину і так, знаєте, цілком серйозно запитує в нього, чому не рухаються реформи в правоохоронних органах <...> — О, слухайте! — вигукує Штепа, потягнувши добрий ковток уманського “жигулівського”. — Зараз цей чмошник скаже, що треба міняти систему! — Потому что нада менять систему, — цілком серйозно каже товстун. — Пока ми не паменяем систему, нічево у нас не палучіцца. — Ну да! — вигукує Штепа. — Ніхто, бля, не винен, тільки система! Ні Яник не винен, ні Рижий, ні Ахметка, ні Пшонька, ні Кровосісі, ні Чикатило, ніякий поц не винен, тільки одна система. І Гнат не винуват, і Килина не винна, тільки хата винувата, що пустила на ніч Гната <...> Шустер запитує, чому досі немає ясності в газовій сфері, чому з людей луплять три шкури за газ? — О! — вигукує Штепа. Зараз цей барига скаже, що в усьому винна Юлька, яка підписала кабальну угоду <...> Давай, вали на папередніков! — Ну, ви ж знаєте, — каже бриластий чолов’яга, котрого довбнею не завалиш, — що в цю кабалу ми потрапили ще тоді, коли Юлія Володимирівна підписала <...> Ми вже далі не слухаємо, ми іржемо, як жеребці, аж пиво йде носом, і з нетерпінням чекаємо, коли мікрофон візьме наступна Штепина жертва. І вона, ця пузата жертва з вологими губами і пухкенькими щічками, нарешті отримує від Шустера запитання, дуже складне запитання, треба сказати, а саме: якою ж врешті-решт має бути ота всіма омріяна, всіма вистраждана, всіма очікувана система влади? — Прозорою! — кричить Штепа. — Система, бля, повинна бути прозорою і відкритою! — Тут є два головні критерії, — каже черевань із пухкенькими щічками. — Прозорість і відкритість... — Авжеж, система повинна бути прозора і відкрита, як горілчана вітрина, — додає Штепа. — А ти, чмо, скажи ще про європейські стандарти! — входячи в раж, кричить Андрій, і черевань

слухняно повторює: — Нам не треба винаходити велосипед, є ж європейські стандарти <...>» [24, 57].

Новий герой сучасної прози болісно реагує на проблеми культури, зокрема й мовне питання: «Україна в цьому справді унікальна країна, яких більше немає у світі. Тут націоналістами називають людей тільки за те, що вони розмовляють своєю мовою. А якщо ці самолюбці ще й хочуть, щоб із ними також говорили по-їхньому, тоді бери вище — це вже нацисти, расисти чи щонайменше фашисти» [24, 25]. Водночас герой-неофіт пишається своєю україномовністю: «Сіроманець зовсім недавно перейшов на рідну мову і думає, що правильно треба казати “неня”, бо “мама” кажуть і кацапи. По мобільному Сіроманець розмовляє з батьками теж українською, і ті здивовано запитують у нього, що сталося. Сіроманець пояснює, що він живе у Києві, де всі інтелігентні люди розмовляють українською, тому він так звик. “Гібридною російською тут цвенькає лише непритомна чернь”, — натхненно мудрує Сіроманець зі своїм приглушенням смішком: х-га-га <...>» [24, 13].

Новий герой відмовляється від традиційного «моя хата скраю». Йому під силу й вибудувати стратегію розвитку країни, і запропонувати гідний склад уряду, і розробити успішну тактику завтрашнього бою. Він не боїться відповідальності, він активний, наділений неабиякою витримкою й силою волі. Перетворення пересічного мешканця на громадянина-патріота почалося з відмови толерувати несправедливість на побутовому рівні, а завершилося готовністю захищати свою державу. Новий українець добре знає історію (тому й дивується, чому новобранці не беруть за позивні Байду, Гонтю, Залізняка чи Нечая), вихований на книжках, а в бою йому на думку спадають Симоненкові рядки (Василь Симоненко разом із чотою Маляра йде у бій): «<...> За ним пішли Гризло. Єгер, Сіроманець, а ген пішов Шухевич, Хунта, Палій, Мілан, Солдат, пішли Гал, Змій і тінню пішов Тінь, пішов я, а зі мною пішов мій ровесник двадцятивосьмилітній Василь Симоненко, а з ним пішли верби і тополі, верби і тополі, верби і тополі, а горою за нами нога в ногу йшло околяса розпечене до білого сонце <...>» [24, 42].

Сашко з повісті Л. Орляк «Ти зробив усе, що міг» близький до Маляра, особливо у протистоянні позицій патріотичний українець — «совкова» армія. За жанром цей твір тяжіє до сповідальної материнської прози. Справжній драматизм і висока трагедійність звучать у словах героя, коли він твердо говорить матері, що піде боронити Україну, бо військовозобов'язаний і присягав на вірність її народові. Сашко, як і десятки тисяч українців, що штурмували в той час військомати, узяв зброю до рук і пішов захищати свою землю. І тут з'ясується, що всюди, а насамперед в армії, віч-на-віч постали один перед одним два непримиренних абсолюти: Україна живої віри й полум'яної жертвності і мертва субстанція досі невідворотно «совецької» владної ієрархії, яка стискає на горлі

країни холодні пальці. Цей «совок» може вбиратися в мундир із «тризубами», носити вишиванку, може навчитися демонстративно ходити до церкви й гучно проголошувати «Героям слава», але його засаднича несумісність із автентичним українським буттям засвідчує себе повсюдно: у військкоматі, де до хлопців, що не сховалися від повісток, ставляться не як до майбутніх захисників Української держави, а як до арештантів; на полігоні, в Ужгороді, де у вік глобальної кібернетики та новітніх технологій той-таки український боєць має спати «на солом'яному матраці та вкриватися солом'яною ковдрою, причому сирою» (вочевидь, кошти на справжні матраци й ковдри давно освоєні в замських маєтках генералів та чиновників); у військовому таборі під Дебальцевим, де відразу ж після прибуття підкріплення починається шквальний «сепарський» артобстріл, бо, як подекують між собою українські солдати, «хтось з високого начальства тоді їх здав — за великі гроші» (теж варіант освоєння коштів, тільки вже із кривавим контекстом). Проте найбільша біда навіть не в тому, що «високе начальство» таке, а в тому, що ця гнилизна самим фактом свого існування отруює простір довкола себе. Приміром, заможна українка-заробітчанка, виїхавши з родиною до Праги, переконана, що треба жити «вже і зараз», і повчає подругу, чий чоловік пішов добровольцем на фронт. А київський міліціонер, спочатку злякавшись АТО, ліг у лікарню, а пізніше, переконавшись, що міліцію не відряджають на передову, задрить «пацанам», які «через півтора місяці повернулися звідтіля, пільги отримали, землю». Можна навести безліч таких прикладів.

Повість Л. Орляк засвідчує з разючою силою переконливості: хай би якими чіпкими були пазурі мертвого «совка», проте українське майбутнє належить іншим. Прийдешнє за тернополянином Святославом Метлинським, котрий у вже захопленій «зеленими чоловічками» українській військовій частині в Криму відважився підняти український прапор й увімкнути через колонки гімн «Ще не вмерла...» саме тоді, коли там урочисто чіпляли триколон; тендітній волонтерці, котра через усю країну везе на передову «особливий вантаж — дрон»; доброзичливому танкістові з Краматорська, який, пригощаючи бійців чаєм, розмірковує про захист рідної землі від окупантів. Майбутнє належить сержантові Олександру Орлякові, командиру гармати 128-ї гірсько-піхотної бригади, і його побратимам. Вони під Дебальцевим у короткі хвилини перепочинку між обстрілами тулять наскрізь промоклий одяг до теплих буржуйок, зливають воду з радіаторів автомобілів, аби відварити макарони, бо іншої придатної для людини води в Дебальцівському котлі вже не знайти. І оборону тримають, коли вже оточені, коли повертає назад колона Нацгвардії, яка повинна була їх деблокувати, коли немає підвозу боєприпасів, коли гармати розбиті, і лишається тільки стрілецька зброя проти «сепарських» «Градів» і танків. Їх можуть зрадити люди з великими зірками на погонах, їх можуть убити раби московського царя, бо

їм тільки-но підвезли з Росії «гуманітарну», де «вместа абещаних пра-дуктав для данецкава народа случайна аказалісь снаряди», проте ніхто й ніколи не зможе їх перемогти.

Прикметно, що повість «Ти зробив усе, що зміг» Л. Орляк типологічно й світоглядно перегукується із «Життям Р. С.» В. Бурлакової: у першому випадку мати розповідає про загиблого сина, у другому — молода жінка про полеглого коханого, так само реальну особу зі справжнім ім'ям і долею та невигадалим героїзмом. Бо лише найрідніші, «всупереч всім законам фізики», здатні розмовляти із сином чи коханим уже після їхньої загибелі, здатні почути лише до них звернені слова «Мій блокпост тепер там, де рукою подати до неба»; «Більш мені не дзвони — я лишив на землі свій мобільний», і жоден найталановитіший письменник не здатен такого вигадати.

Книжка «Позивний “Бандерас”» С. Дзюби та А. Кірсанова — роман із великим потенціалом у розкритті образу нового українця. Жанр цього твору поєднує елементи бойовика, детективу і драми. Сюжет обертається навколо військового контррозвідника, капітана Антона Саєнка. У вересні 2014 р. в зоні АТО за «наводкою» диверсанта скоєно теракт: сепаратисти знищили маршрутку, що виїхала із села Веселого, загинуло дванадцятьоро дорослих і дитина. Відомо, що інформатор ворога — боєць української армії, до того ж завдяки радіоперехопленню з'ясовується, що в цьому регіоні чекають на прибуття полковника російського ГРУ. На пошук та знешкодження диверсанта, який інфільтрувався в український підрозділ і планує зірвати перемир'я, командування посилає групу військових розвідників під керівництвом капітана Саєнка, колишнього слідчого СБУ й у минулому мешканця Веселого. Саєнко добре знайомий із місцевими реаліями й жителями, своїми колишніми односельцями, отже, виявити та знешкодити «крота» йому буде легше. До групи «Бандераса» входять ще три бійці — західняк із Верховини, рядовий Сергій Коржук із позивним «Говерла», його побратим, веселун і заводій, рядовий Максим Горшков із позивним «Мореман» та сержант Андрій Башков із позивним «Індіанець», інтелігент із доглянутими сильними руками київського бармена. Кожному з бійців «Бандераса» у книжці присвячений розділ, а розповідь про події розгортається по черзі від імені «Індіанця», «Говерли» та «Моремана». Сам Саєнко переживає подеколи неприємні чи щемливі спогади-флешбеки. Загалом, герой С. Дзюби та А. Кірсанова — справжній «міцний горішок», сильний, хоробрий патріот, безкомпромісний воїн, який гідно проходить усі випробування й перемагає. Запам'ятовується також «Індіанець», що розміновує «сюрпризи» від бойовиків і врешті жертвовно накриває собою гранату в імпровізованому шпиталі. Російський агент «Ходок», який сипле шаблонними фразами про «єдиний народ», не видається серйозним суперником для українських військових: це пересічний російський

офіцер, ущерть набитий пафосними заявами, уламок «совка» із заялженими радянськими цінностями.

Героїня роману «Доця» Тамари Горіха Зерня так само змальована «міцним горішком». Ельф виросла в Донецьку, там її застала війна. Дівчина спершу волонтерить, разом із друзями готує й розвозить обіди для українських військових, виконує їхні розвідзавдання, а коли її знайомий, який працює на СБУ, потрапляє в підвал до бойовиків, разом з іншими донецькими патріотами бере участь у спецоперації: викрадає автомобіль швидкої допомоги, перевдягається в лікаря, їде до бойовиків і рятує побратима Комара.

Чинить опір російським забродам та місцевим колаборантам і Еліна, героїня роману С. Талан «Ракурс». Героїня — проукраїнська мешканка Луганська — залишається в окупації і працює під прикриттям СБУ так само, як і її молодша сестра-скрипалька. За якийсь час Еліна йде добровольцем до батальйону «Айдар».

Б. Жолдак в «Украх» додає ще кілька рис до образу нового героя, зокрема, кмітливість, уміння з гумором шукати вихід із найскладніших ситуацій, людяність і вірність військовій присязі за будь-яких обставин. Так, домуровує пічку для діда боєць Влад, попри те, що пенсіонер свідомо заманив арміяця в пастку: «<...> лишилося пару цеглин, і коли Влад потягся по них — врятував політилен, — мутна його поверхня заломилася швидкими боковими людськими тінями. Влад кинувся під вікно, хапнувши “калаша”, просунув униз й дав чергу туди, куди й тіні — і тут же зворотні кулі цьвохнули по розтрощеній фрамuzі, Влад перекотився до порога, штовхнув стволем двері — й зустрічні кулі розчахнули одвірок <...>» [8, 38]. Та після стрілянини військовий завершує свою роботу: «Потім озирнувся, подумавши, ляпнув кельмою глини на припічок і доклав останні дві цеглини. — Грійся, сука, — не одводячи од нього очей, спиною посунув за поріг» [8, 39].

Отже, дослідивши найяскравіші твори майданно-воєнної тематики 2014—2019 рр., підсумовуємо: нові тексти засвідчили появу двох явищ: народження нового героя та становлення сучасної Української держави: «<...> Спляча красуня піднялася зі столітнього сну, зняла павутиння з очей, зі скрипом і стогоном розім’яла ший і озирнулася довкруги. “Та то капець!” — просипіла вона, перевзуваючись на ходу і витягаючи із купи лахів, поточених мишами меблів та трухлявих балок хоч щось замашне, хоч дрючок, аби тільки відбитися від вовків, які вже ось тут, підбираються до горла, вже капають на груди голодною слиною <...> Бо правда на твоєму боці. Бо рід і коріння на твоєму боці. Бо твої мертві на твоєму боці, і твої ненароджені теж тут, на правому плечі. Хай би кожен побачив, як спадає мана, як вирує і підіймається сила, яку більше не стримують давні закляття. Як тут, у легендарних степах Донбасу, які насправді є зовсім не степами, а полями, ярами та лісосмугами, між трубами та териконами пройшла то-

ненька фігура. Як вона невпевнено ставила ногу на початку шляху, і яким гучним та переповненим став її крок у кінці. Як вона торкнулася неба й засміялася в азартному передчутті, і від того сміху земля репнула і вивернулася нутром, зриваючи розтяжки і випльовуючи наконечники скіфських стріл... Не чекали? Тим гірше для вас» [7, 78—79].

Спільна риса всіх творів про російсько-українську війну на Сході України — відкритий фінал. Бойові дії на Донбасі тривають, і хочеться вірити у щасливе завершення цієї історії і для нас, і для нових героїв вітчизняної воєнної прози.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бондар-Терещенко І.* За спиною — 5 книг про АТО і довкола. URL: https://espresso.tv/article/2019/04/18/za_spyouy_5_knyg_pro_ato_i_dovkola
2. *Воздвиженський К.* «Інтернат»: війна тхне мокрою псятиною. Новий роман нарешті дорослого Жадана. URL: http://texty.org.ua/pg/article/editorial/read/79859/Internat_vijna_tkhne_mokroju_psatynoj_u_Novuj_roman
3. *Вдовиченко Г.* Маріупольський процес: роман. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2015. 288 с.
4. Військові хроніки: 10 найкращих українських книг про АТО. URL: <http://vsviti.com.ua/interesting/society/46196>
5. Галина Вдовиченко представила роман про любов бійця АТО та сепаратистки. URL: <https://goo.gl/zJRv9o>
6. *Головченко Н.* «Блокпост» або Формула успіху Бориса Гуменюка. URL: <https://www.ukrainka.org.ua/node/6655>
7. *Горіха Зерня Т.* Доця: Роман. Київ: Білка. 2019. 284 с.
8. *Жолдак Б.* Укри. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2015. 224 с.
9. *Іванина В.* Брати. Київ: Український письменник, 2016. 192 с.
10. *Ілляха Ю.* Східний синдром: роман. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2019. 240 с.
11. Історія, що твориться на очах: добірка найсильніших книг про війну на Донбасі. URL: <https://uk.etsetera.media/istoriya-shho-tvoritsya-na-ochah-dobirka-naysilnishih-knig-pro-vijnu-na-donbasi.html>
12. *Коцарев О.* Сім книг про Майдан і Війну. Ще не осмислення, але ретельна фіксація реальності: огляд. URL: http://texty.org.ua/pg/article/editorial/read/62544/Sim_knyg_pro_Majdan_i_Vijnu_Shhe
13. *Коцарев О.* Література війни. Дев'ять книг про фронт 2016 року: огляд. URL: http://texty.org.ua/pg/article/textynewseditor/read/73500/Literatura_vijny_Devjat_knyg_pro_front_2016
14. *Петращук М.* 10 книг про свою війну. URL: <http://archive.chytomo.com/issued/10-knig-pro-svoju-vijnu>
15. *Положій Є.* Іловайськ: розповіді про справжніх людей. Харків: Фоліо, 2015. С. 376.
16. *Роздубудько І.* Гудзик-2. Десять років по тому. Київ: Нора-Друк, 2015. С. 235.
17. *Талан С.* Оголений нерв: роман. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля». 2015. 544 с.
18. *Талан С.* Повернутися дощем: роман. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля». 2016. 448 с.
19. *Талан С.* Ракурс: роман. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля». 2017. 320 с.
20. Топ 10 книг про АТО. URL: <https://www.armyfm.com.ua/top-10-knig-pro-ato/>
21. *Філоненко С.* Маріупольський процес Галини Вдовиченко в контексті сучасної літератури про АТО // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету

- ту. Сер.: Філологічні науки. 2015. Вип. 8. С. 135—140. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/nzbdpufn_2015_8_20
22. Чи є в Україні свій Хемінгвей? Нові книжки про війну. URL: <https://hromadskeradio.org/programs/hromadska-hvylya/chy-ye-v-ukrayini-sviy-heminguey-novi-knyzhky-pro-viynu>
23. Шиян Г. За спиною. Харків: Видавництво Фабула, 2019. 350 с.
24. Шкляр В. Чорне Сонце: збірка. Харків: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2015. 304 с.

Отримано 19 травня 2019 р.

REFERENCES

1. Bondar-Tereshchenko, I. (2019) *Za spynoyu — 5 knykh pro ATO i dovkola*. Retrieved from https://espresso.tv/article/2019/04/18/za_spynoyu_5_knyg_pro_ato_i_dovkola. [in Ukrainian]
2. Vozdvyzhenskyi, K. (2017) “*Internat*”: *viyna tkhne mokroyu psyatynoyu. Novyy roman nareshiti doroslobo Zhadana*. Retrieved from http://texty.org.ua/pg/article/editorial/read/79859/Internat_vijna_tkhne_mokroju_psatynoyu_Novyj_roman. [in Ukrainian]
3. Vdovychenko, H. (2015). *Mariupolskyi protses: roman*. Kharkiv: Knyzhkovyy Klub “Klub simeynoho dozvillya”. [in Ukrainian]
4. *Viysskovi khroniky: 10 naykrashchyykh ukrayinskykh knykh pro ATO*. (2016). Retrieved from <http://vsviti.com.ua/interesting/society/46196>. [in Ukrainian]
5. *Halyna Vdovychenko predstavyla roman pro lyubov biytsya ATO ta separatystky*. (2015). Retrieved from <https://goo.gl/zJRv9o>. [in Ukrainian]
6. Holovchenko, N. (2016). “*Blokpost*” *abo Formula uspihku Borysa Humenyuka*. Retrieved from <https://www.ukrainka.org.ua/node/6655>. [in Ukrainian]
7. Horikha Zernya, T. (2019). *Dotsya*. Kyiv: Bilka. [in Ukrainian]
8. Zholdak, B. (2015). *Ukry*. Kyiv: A-BA-BA-HA-LA-MA-HA. [in Ukrainian]
9. Ilyukha, Y. (2019) *Skhidnyi syndrom: roman*. Kharkiv: Knyzhkovyy Klub “Klub Simeynoho Dozvillya”. [in Ukrainian]
10. Ivanuna, V. (2016). *Braty*. Kyiv: Ukrayins’kuy pustumennuk. [in Ukrainian]
11. *Istoriya, scho tvorytsya na ochakh: dobirka naysylnishykh knykh pro viynu na Donbasi*. (2018). Retrieved from <https://uk.etcetera.media/istoriya-shho-tvoritsya-na-ochah-dobirka-naysilnishih-knig-pro-viynu-na-donbasi.html>. [in Ukrainian]
12. Kotsarev, O. (2015) *Sim knuh pro Maydan i Viynu. Sche ne osmyslennyya, ale retelna fiksatsiya realnosti: oblyad*. Retrieved from http://texty.org.ua/pg/article/editorial/read/62544/Sim_knyg_pro_Majdan_i_Vijnu_Shhe. [in Ukrainian]
13. Kotsarev, O. (2016). *Literatura viyny. Devyat knykh pro front 2016 roku: oblyad*. Retrieved from http://texty.org.ua/pg/article/textynewseditor/read/73500/Literatura_vijny_Devyat_knyg_pro_front_2016. [in Ukrainian]
14. Petrashchuk, M. (2015). *10 knykh pro svoyu viynu*. Retrieved from <http://archive.chytomo.com/issued/10-knig-pro-svoyu-vijnu>. [in Ukrainian]
15. Polozhiy, Y. (2015). *Ilovaysk: Rozpovidi pro spravzhnikh lyudey*. Kharkiv: Folio. [in Ukrainian]
16. Rozdobudko, I. (2015). *Gydzuk-2. Desyat rokiv potomy*. Kyiv: Nora-Druk. [in Ukrainian]
17. Talan, S. (2015). *Obolenyy nerv: roman*. Kharkiv: Knyzhkovyy Klub «Klub Simeynoho Dozvillya». [in Ukrainian]
18. Talan, S. (2016). *Povernutysya doshchem: roman*. Kharkiv: Knyzhkovyy Klub «Klub Simeynoho Dozvillya». [in Ukrainian]
19. Talan, S. (2017). *Rakurs: roman*. Kharkiv: Knyzhkovyy Klub «Klub Simeynoho Dozvillya». [in Ukrainian]
20. *Top 10 knykh pro ATO*. (2017). Retrieved from <https://www.armyfm.com.ua/top-10-knig-pro-ato->. [in Ukrainian]

21. Filonenko, S. (2015). «Mariupolskyy protses» Halyny Vdovychenko v konteksti suchasnoyi literatury pro ATO. *Naukovi zapysky Berdyanskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu. Ser.: Filolohichni nauky*, 8, 135-140. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/nzbdpufn_2015_8_2019. [in Ukrainian]
22. *Chy ye v Ukraini sviy Kheminbuey? Novi knyzhky pro viynu.* (2015). Retrieved from <https://hromadskeradio.org/programs/hromadska-hvylya/chy-ye-v-ukrayini-sviy-heminguely-noviknyzhky-pro-viynu>. [in Ukrainian]
23. Shiyan, G. (2019). *Za spynoyu*. Kharkiv: Fabula Publishing House. [in Ukrainian]
24. Shklyar V. (2015). *Chorne sontse: zbirka*. Kharkiv: Knyzhkovuy Klub «Klub Simeynoho Dozvillya». [in Ukrainian]

Received 19 May 2019

Nina Herasymenko, PhD
Shevchenko Institute of Literature
4 M. Hrushevskoho st., Kyiv 01001
e-mail: n-gerasimrnko@ukr.net
ORCID: 0000-0003-3095-9434

NEW HERO IN WAR PROSE OF PRESENT TIME (BASED ON BOOKS ABOUT WAR IN DONBAS)

The events on Maidan, the Russian-Ukrainian war in the East of Ukraine became a particular challenge not only for the novice writers but also for the famous masters of the word. Some of them took part in the defense of the country; others were strictly focused on the contemporary situation and talked with the soldiers who returned from the front. New works with scary stories and unexpected solutions aroused. In addition to the common theme, these books, published in 2014–2018, showed another common longed-for phenomenon – the emergence of a new hero. He is a patriot who, with weapons in hands, defends the homeland in Donbas, his own choice and future. He is a well-educated young man with a strong pro-Ukrainian position who is proud of his nationality. He has the power to design and successfully conduct a military special operation. Now he is ready for changes within society, he is savvy in questions of politics and course of Ukraine in the international arena. He is characterized by determination and perseverance, he is ready to fight. The new hero does not trust the central government since during all the years of independence it demonstrated to its own people only political weakness and double standards.

An ordinary Ukrainian might be used to adjust himself to all the authorities without exception. However, the events of Maidan, and then the war woke up the society and swept its apathy. The desire to defend oneself, one's family and friends, and the whole country gave strength to the people. Thus a new, self-confident and strong Ukrainian became typical. He is a leader able to motivate his comrades for being active in the battlefield and politics. The new hero may have even some messianic features corresponding to the people's expectations.

Keywords: *war prose, conflict, new hero, victory.*



AD FONTES!

DOI: 10.33608/0236-1477.2020.02.68-79
УДК 821.161.2 82-992Щоденник7Шевченко

Євгенія ЛЕБІДЬ-ГРЕБЕНЮК, кандидат філологічних наук
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України,
вул. М. Грушевського, 4, Київ, 01001,
e-mail: ljs@ukr.net
ORCID: 0000-0002-0010-8316

БІОГРАФІЧНИЙ НАРАТИВ У ЩОДЕННИКАХ ДМИТРА ТУПТАЛА І ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

У статті досліджуються жанрові особливості щоденників Д. Туптала і Т. Шевченка. Докладно розглядаються особливості авторських наративних стратегій у текстах, орієнтація на конкретного реципієнта. Осмислюються погляди письменників на долю, творчу працю, релігію тощо. Аналіз текстів дозволив виокремити такі спільні моменти в біографічних наративах обох письменників: переосмислення власного життєвого шляху, інтерпретація окремих фактів біографії у життєвому ключі, глибокі екзистенційні роздуми над долею і людським призначенням.

Ключові слова: щоденник, жанр, наративна стратегія, реципієнт, авторська інтенція.

Щоденник за своєю природою — монологічний жанр, однак, як і будь-якому літературному твору, йому притаманна внутрішня діалогічність, зверненість до тексту-попередника, оскільки «текст живе, лише дотикаючись до іншого тексту (контексту). Лише у точці цього контакту текстів спалахує світло, що освітлює і минуле, і майбутнє, долучаючи даний текст до діалогу» [5, 364]. Як вважає М. Мругальський, діалогізм не є результатом рішення автора, «він співіснує з глибокими структурами тексту» [13, 368],

Цитування: Лебідь-Гребенюк Є. Біографічний наратив у щоденниках Дмитра Туптала і Тараса Шевченка // Слово і Час. 2020. № 2 (710). С. 68—79. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2020.02.68-79>

а сам текст містить більшу або меншу кількість анонімних цитат, «оскільки кожен текст постає як поглинання і трансформація іншого тексту» [13, 368—369]; усі разом вони творять загальний текст певної літератури. І хоча «Журнал» Т. Шевченка стоїть осібно від зразків жанру в українській літературі, проте, як зауважує І. Айзеншток, «типові особливості Шевченкових записів якнайскравіше устають перед нами, коли зіставити їх з аналогічними <...> замітками у щоденниках інших осіб» [2, 112].

Порівняння щоденника Д. Туптала з «Журналом» Т. Шевченка лише доволі обмеженою можливістю впливів, проте ці тексти близькі «у сфері логіки потенційних літературних зустрічей» [18, 82]. Їх зіставлення відкриває певну спорідненість між ними — «у душі (якщо говорити дещо розмито) або у типі (якщо дотримуватися більш формальних визначень)» [18, 83]. Достеменно відомо, що Шевченко знав «Книгу житій святих» (Четьї-Мінеї) (про що сам поет згадує у поемі «Гайдамаки») [21, 507] — відому працю Туптала, однак документальних свідчень, що він читав його щоденник, немає. Аналіз текстів обох щоденників не зводиться до пошуку безпосередніх запозичень, точних цитат, конкретних «документальних» відсилань до передтексту, а відкриває інший рівень інтерпретаційних можливостей. Попри жанрову спільність цих текстів, порівняння априорі містить певний набір відмінностей, залежно від епохи та індивідуальності кожного автора. Навіть якщо зосереджуватися лише на відмінностях, то «на певному етапі їх колекціонування і розгляду починає проявлятися спільне підґрунтя, немов єдиний стертий текст, на якому, як на палімпсесті, пишуться інші тексти — відмінні» [18, 83], і при порівнянні «головним стає почергово то спільне у відмінному, то відмінне у спільному» [18, 86—87]. Зіставлення таких несхожих текстів «передбачає виокремлення певного спільного субстрату, характерного для <...> щоденника взагалі, незалежно від часової і культурної дистанції» [19, 30]. Тому назагал тексти, об'єднані лише жанровим чинником, можуть «співвизначати сенс та співокреслювати цінність один одного», а часова чи просторова дистанція між ними долається у межах порівняння й «перетворюється на синкретичну одночасність» [9, 523—524].

Видатний діяч Української Церкви та української культури Дмитро Туптало (Димитрій Ростовський) жив і творив в оточенні таких церковних та політичних діячів, як гетьмани Іван Самойлович та Іван Мазепа, ректор Києво-Могилянської академії Мелетій Дзик, митрополити Стефан Яворський, Варлаам Ясинський та ін. Впливовий покровитель Туптала — гетьман Іван Мазепа, учень Лазаря Барановича, за його сприяння видана друга книга «Четьї-Мінеї» (1695); він надав обителі, де перебував Димитрій, земельні володіння, а також сприяв передачі частини мощів святої Варвари, чим Туптало був надзвичайно втішений (запис у його

щоденнику від 12 січня 1691 р.) [16, 49]. Із гетьманом Мазепою Туптало їздив до Москви на аудієнцію до царя Іоанна та патріарха Іоакима, щоб отримати дозвіл продовжувати писати «Книгу житій святих» (запис під 1689 р.). Наставником Туптала був Лазар Баранович, Чернігівський архієпископ. Баранович виступав за збереження прав українського духівництва, був «рішучим противником втручання Московського патріархату у справи Київської митрополії» [14, 89]. Протоієрей Симеон Адамович у своєму доносі на гетьмана Дем'яна Многогрішного від січня 1669 р. згадав і Барановича, приписавши йому такі слова: «І я, государю, чув своїми вухами від преосвященного єпископа Лазаря, він говорив такі речі: “Треба нам того, щоб у нас, у Малій Росії, й нога московська не постояла, а коли великий государ не виведе своїх ратних людей із міст, гетьман хоча й сам пропаде, та й Московське царство погубить, як вогонь: і запалену річ спалить, і сам вигасне”» [17, 17]. Туптало у своєму діаріуші шанобливо відгукується про нього, зазначаючи принагідно, що Владика благословив його на ігуменство «як батько рідного сина» [16, 33]. Зрозуміло, що Туптало цілком поділяв настрої свого учителя, виступав проти підкорення української церкви Московському патріархату. Однак спротив було подолано, і 1685 р. Київський митрополит Гедеон Четвертинський був висвячений уже не в Константинополі, а в Москві.

Щоденник Д. Туптала знайшов М. Бантиш-Каменський, уперше опублікував М. Новиков у виданні «Древняя российская вифлиофика» за 1774 р. під назвою «Денні записки Святого Димитрія, митрополита Ростовського...» [16, 12]. Текст у XVIII ст. видавався сім разів під різними назвами з додатками у вигляді листів та інших творів, у складі різних видань, а в 1781 р. — як окрема книжка. Туптало вів щоденник із 1681 р. по 1703 р. Навесні 1681 р. Димитрію було 29 років, а він уже став ігуменом Максаківського Спасо-Преображенського монастиря. Його діаріуш на початку — це щось проміжне між щоденником, мемуарами та автобіографією, із відомостями про рік та місце народження, про батька й матір. До 1677 р. він пише фактично автобіографію, і лише подальші записи мають щоденниковий характер із вибірковою фіксацією поточних подій.

Звернення Туптала до жанру щоденника, швидше за все, було зумовлене особистими причинами, пов'язаними з «психологічною потребою зміни діяльності, потребою бути на самоті або ж з бажанням займатися письмом, коли виникає внутрішня необхідність у породженні писемних текстів» [15, 140]. Сам автор називає свої записи «діаріушом», «пам'ятною книгою». Він не планував їх друкувати, але цілком був свідомий такої можливості. Шевченко теж, хоч і не мав конкретної мети видати свій «Журнал», усе ж писав його не лише для себе, а й «для милых искренних друзей» [22, 12]. Пізніше в щоденниковому записі від

22 липня 1857 р. поет назве їх конкретніше: «Лазаревському вместо письма pošлю эти две тетради моего журнала, пускай читает с Семеном» [22, 65]. Тому обидва тексти є й приватними, інтимними, і водночас відкритими для читача, тобто різною мірою позначені «публічною інтимністю» [12, 162].

Не можна оминати увагою той факт, що саме Туптало започаткував в українській літературі традицію письменницьких щоденників, яку Шевченко продовжив. Авторська самопрезентація в щоденниках Туптала і Шевченка відбувається через різні варіанти подачі біографічного матеріалу (спогад, сон, метаопис). Оскільки більшість записів письменники роблять постфактум, то їхні щоденники — це своєрідне пригадування пережитого. Автори не просто обирають факти для записування, вони їх вибудовують і моделюють у потрібну їм структуру. Автобіографічний наратив у текстах Туптала і Шевченка (ця риса є спільною для усіх письменницьких щоденників) не просто «описує реальні життєві ситуації», а й «конструє життя» оповідача, надаючи його розповіді «той сенс, який заданий цією формою біографії, тією послідовністю, яку вибрав автор і яка відповідним чином пов'язала факти» [1, 113]. Послідовність оповіді в щоденниках письменників забезпечується саме наративом як розповіддю про будні автора, що «випрямляє» життєвий шлях до ступеня долі й призначення, і звідки видалені всі «непотрібні» відхилення», увага зосереджується на конкретних життєвих подіях, прискіпливо обраних деталях, образах [1, 112]. Туптало через спогади і сни-видіння передає читачеві історію свого покликання на служіння церкві й народу, до праці над «Книгою житій святих». У Шевченка теж одним із провідних є мотив покликання, він повертається до Петербурга, щоб займатися малярством, згадуючи на сторінках «Журналу», як прийшов до улюбленої справи. Обидва автори-письменники залишають поза увагою безліч подій, які не важливі для щоденника або, навпаки, можуть суттєво вплинути на його характер. Вони свідомо впорядковують окремі події в певну часову послідовність, цілість, вибудовуючи сюжет із причинно-наслідковими зв'язками, на відміну від простого хронологічного перерахування подій у звичайному щоденнику. Саме завдяки активній письменницькій позиції, не просто написанню, а часто вдумливій роботі над текстом щоденника, індивідуальне життя автора на його сторінках постає як єдиний і цілісний феномен.

Мета щоденника Туптала — зафіксувати й відрефлексувати пережите («я за потрібне розмислив у цю мою пам'ятну книжку внести те, що давно робилося для незабуття мені, бо маю вже слабку пам'ять» [16, 43]); він нотує для пам'яті, для того, щоб потім використати ці спогади в інших текстах. Наприклад, до пізнішого твору «Літописець келейний», що його автор надсилав Стефану Яворському для прочитання

й видання, вміщено й записи діаріуша. В. Соболь слушно розмірковує про призначення щоденника Туптала: «<...> був розпочатий його автором із практичних потреб, для фіксації і осмислення важливих подій власного життя, але згодом був доопрацьований, щоб <...> передати в спадок прийдешнім не стільки напрацьований життєвий досвід, як понадчасову істину про сенс людського призначення» [16, 134]. Шевченко, який теж був свідомий значення своєї постаті, нотує події свого життя не лише для себе, а й для сучасників, нащадків. У «Журналі», як і в діаріуші Туптала, також є місце рефлексіям, самозаглибленню — поету треба подолати психологічну травму 10-річного ув'язнення, коли він був позбавлений можливості нормально жити, займатися улюбленою справою, відірваний від друзів і знайомих.

Обом щоденникам властива автокомунікація — зосередженість автора за несприятливих особистих обставин на власних переживаннях. Самоаналіз, авторефлексія на сторінках щоденника з'являються тоді, коли Шевченко намагається зрозуміти свої душевні настрої, емоційний стан, зумовлені драматичними поворотами долі: «Что, если не привезет он мне так долго ожидаемой свободы? Что я тогда буду делать?» [22, 29] або «Опять тоска и бесконечное ожидание. <...> Холодные, равнодушные тираны! Вечером возвратился я в укрепление и получил приказание от фельдфебеля готовиться к смотру. Это результат давно ожидаемой почты и с таким трепетом ожидаемой Свободы. Тяжело, невыразимо тяжело! Я одурею, наконец, от этого бесконечного ожидания» [22, 18]. Ще розлогішими стають рефлексії, коли Шевченко починає розмірковувати про роки заслання: «Странно еще вот что. Все это неисповедимое горе, все роды унижения и поругания прошли, как будто не касаясь меня. Малейшего следа не оставили по себе. Опыт, говорят, есть лучший наш учитель. Но горький опыт прошел мимо меня невидимкою. Мне кажется, что я точно тот же, что был и десять лет тому назад. Ни одна черта в моем внутреннем образе не изменилась. Хорошо ли это? Хорошо. По крайней мере, мне так кажется. И я от глубины души благодарю моего Всемогущего Создателя, что он не допустил ужасному опыту коснуться своими железными когтями моих убеждений, моих младенчески светлых верований» [22, 22]. Саме в таких записях автор цілком свідомо використовує психокомпенсаторну та психотерапевтичну дію тексту. Щоденниковий жанр дозволяє поету відрефлексувати свої страждання, абстрагуватися у слові від дійсності, за важких умов існування по-новому виразити самого себе поза межами наявної реальності, тобто зробити себе об'єктом для іншого і для себе самого.

Туптало в щоденнику вміщує багато листів до інших осіб, у яких теж виявляє схильність до роздумів над власним призначенням, творчістю, станом здоров'я: «<...> яка мені потреба вправлятися у писанні, моя

справа, суть якої всім відома, — проповідувати. Моєму сану (його ж я недостойний) належить слово Боже проповідувати не тільки язиком, але і пишучою рукою. То моя справа, то моє покликання, то моя посада» [16, 65—66], або: «<...> неможливо скоро писати, не тільки через трудність справи, але і через мою неміч, часто знесилююсь, і Бог зна, чи зможу започатковане зробити, оскільки часті мої недуги перо від руки пишучої віднімають, а писця на одри валять, труну ж очам являють, про смерть думати змушують» [16, 66].

Часопросторова модель обох щоденників — синтез двох основних хронотопів: реального (зовнішнього) і психологічного (внутрішнього). Реальний часопростір — це щоденне датування записів, коли автор маркує свою присутність на сторінках тексту тут-і-тепер. Відчуття часу в тексті Туптала тяжіє до літописного (хронікального) з елементами подорожніх нарисів. У щоденнику Шевченка, як і у тексті Туптала, реальний час лінійний, а простір (завдяки тревелогі у структурі «Журналу») відкритий, із конкретними топосами (Астрахань, Чебоксари, Нижній Новгород, Владимир). Внутрішній (або психологічний) хронотоп — це спогади, сни, плани і фантазії. У свій діаріуш Туптало вносить яскравий сон-спогад про митрополита Барановича, плани-сподівання, пов'язані із творчістю, супроводжуючи їх смиренними репліками, на зразок: «О Боже мій! Влаштуй мої справи по твоїй преблагій та премилосердній волі на спасіння душі моєї грішної» [16, 44]. На сторінках щоденника Шевченка (особливо в частині, написаній у Новопетровському укріпленні) багато спогадів і мрій, у них переплелися Петербург, Орська фортеця, Москва й Україна, минуле й майбутнє. Автор у своїй уяві долає кордони часу і простору: «Несмотря, однако ж, на эти точные сведения, я уже успел (разумеется, в воображении) устроить свое путешествие по Волге уютно, спокойно и, главное, дешево. Пароход буксирует (единственное верное сведение) несколько барок, или, как их называют, подчалками, до Нижнего Новгорода с разным грузом. На одной из таких барок я думаю устроить свою временную квартиру и пролежать в ней до нижегородского дилижанса. Потом в Москву, а из Москвы, помолившись Богу за Фультонovu душу, через 22 часа и в Питер. Не правда ли, яркая фантазия? Но на сегодня довольно» [22, 13]. Залежно від психологічного стану автора, його мрій або спогадів, внутрішній час у тексті «Журналу» може пришвидшуватися або уповільнюватися, а просторові відстані легко скорочуються. В обох щоденниках є «метатекстова дата запису» [8], що відповідає саме моменту запису, а не часу зображених подій. Так на сторінках текстів з'являються спогади-пригадування пережитого; автори вводять їх у основний текст короткими репліками, вступними поясненнями. Спогади — як маркери пам'яті — у тексті щоденника розширюють часопросторові межі оповіді.

Хронотоп дороги [4, 392] спільний для текстів Туптала й Шевченка. За різних обставин Туптало змінив чимало монастирів — він був знаним духовним авторитетом і доволі популярним управлінцем, тому братія охоче запрошувала його бути зверхником. Часті переїзди відбулися й у тексті діаріуша, життя своє Туптало сприймає як подорож, яка невідомо де скінчиться: «Бог відає, де й мені судиться голову скласти» [16, 36]. Часопростір травелогу Шевченка із Новопетровського до Петербурга, хронотоп дороги, як і в діаріуші Туптала, має два виміри: горизонтальний — це звичайна подорож у реальному часі через відомі міста тогочасної Росії (Астрахань, Нижній Новгород, Владимир) та вертикальний — метафоричне повернення поета з неволі до нормального життя, свободи, трансгресія, перехід із одного статусу в інший, як він сам позначить це у підписі до листа: не «рядовой Т. Шевченко», а «художник Т. Шевченко» [22, 69]. На цьому шляху поет долає і цілком матеріальні перешкоди (очікування наказу про відставку, фінансові труднощі), й душевні терзання, спокуси (візити до madame Гільде), особисті психологічні травми (невдале сватання).

Своєрідність жанрової природи обох щоденників — їх гетерогенність, «поліморфний діапазон»: синтез кількох жанрів, що утворюють у тексті складне структурне ціле. У текстах Туптала і Шевченка виразно простежуються неоднорідність змісту, різноманітність, мозаїчність записів. Щоденник Туптала — синтез жанрів автобіографічної прози, це й спогади, і мемуари, і автобіографія, визначити, що превалює, складно, тим більше, сам жанр щоденника, ще лабільний, переживав процес становлення. Вставні тексти (видіння, сни, спогади, листи — свої й чужі, навіть грамота від Патріарха — запис від 1 листопада 1690 р.) у діаріуші виступають як оригінальне доповнення основного матеріалу. Зокрема, слід наголосити на важливості снів та їх пророчості. Скажімо, у 1689 р., перед поїздкою із гетьманом Мазепою до Москви Туптало вміщує спогад про сон-видіння 1676 р. Сенс сну у словах архієпископа Лазаря Барановича, звернених до Туптала — «Чи не я тебе обрав»; далі автор наголошує: «і досьогодні ці слова твердо пам'ятаю» [16, 43]. Туптало свідчить про обраність, покликаність до служіння своїй церкві й Батьківщині саме словами Барановича, через якого, на думку автора, говорить Бог: «через особу Преосвященного отця Архієпископа сам Творитель наказував мені» [16, 43]. У Шевченковому «Журналі» сни теж відіграють важливу роль, часто це сни-спогади (про друзів, знайомих, життя до заслання, Орську фортецю) або пророчі сни (як у випадку із К. Піуновою); їх функції — композиційна організація тексту, підсвідоме заміщення неприйнятної дійсності, альтернативна можливість автокомунікації [20, 112].

Потрібно зауважити, що в текстах щоденників Туптала і Шевченка значне місце посідають міркування про написання інших творів, характеристика

власної письменницької праці. Зі сторінок діаріуша пильний читач дізнається про всі перипетії написання головної праці Туптала — «Книг житій святих». Шевченко записує до «Журналу» власні вірші, розмірковує про написання поеми «Сатрап и Дервиш», докладно розповідає про редагування повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали» (у щоденнику — «Матрос»).

Визначальними рисами оповідної манери в щоденнику Туптала є уривчастість, неповнота, стислість. Окрім зовнішніх причин (несприятливі політичні обставини, за яких потрібно було приховувати проукраїнські погляди, а також побутові умови — потреба виконання прямих обов'язків священика), така стильова манера була зумовлена ще й вдачею автора, сам він зауважить: «<...> у мене коротка і рідка молитва» [16, 37]. Схожий стиль записів з'являється у щоденнику Шевченка в Петербурзі, коли на рефлексії майже не лишається часу. Для текстів щоденників Туптала і Шевченка властиве поєднання двох планів — особистого і суспільного, обидва автори влучно описують тогочасну політичну ситуацію, стан церкви тощо. Автор у цих текстах — дієвий учасник, свідок епохи. Але Туптало висловлюється коротко, стисло й обережно. Авторська оцінка виявляється найчастіше вже у відборі подій для фіксації, хоча й часто без коментування. Більшість думок Туптала вгадується-читається між рядків. Наприклад, ставлення до всіх духовних осіб (навіть до московських зверхників) нейтрально-шанобливе, але в підтексті почуття дуже різняться, навіть «повідомлення про їх смерть не є однотипними» [16, 135]. Порівняймо записи про смерть Ф. Прокоповича: «<...> упокоївся блаженної пам'яті отець Феофан Прокопович, муж важний і знатний, який Церкві Божій добре послужив, проповідник солодкомовний, мій люб'язний брат <...> Вічна йому пам'ять» [16, 42], і московського патріарха — «Березня 17 дня, Святійший Патріарх Московський Іоаким переставився» [16, 45]. Вичерпно. У діаріуші майже ніякої реакції чи опису вражень від побаченого-пережитого 1689 р. в Москві, лише зафіксована страшна подія: «Коли були ми в Троїцькому монастирі, страчено трьох знатних осіб за якийсь бунт, голови відсічені, а інших батою січено, іншим язика відрізано, іншим вуха, і до заслання розіслані» [16, 45], яка, певно, сильно вразила автора. У наступному абзаці радість від'їзду ясно прочитується у кожному слові скупого запису: «Вересня 22, у день недільний, у неділю 18 по Святому Духу, з Царствующого града Москви в путь, до хати своєї, з Божим благословенням збираємося. Господи поспіши!» [16, 45]. Перед нами, по суті, «скелет» щоденника — лише короткі, дуже часто беземоційні нотатки; багато інформації читач додумує самостійно. Щоденник Туптала «мовчить» про весь жах і розпач, тілесні й духовні страждання, коли автор царським указом 1701 р. був «поставлений у Архіереї до Сибіру» [16, 53], і лише тривала хвороба врятувала його від такої «милості».

Мовчання спостерігається на сторінках щоденника Шевченка. У «Журналі» поета, який він вів майже рік, нотаток немає лише за 43 дні, це «мовчання» у буквальному сенсі слова, задокументоване «“пробілом”, пропуском тексту (blanc у термінології Ж. Дерріди)» [6, 77]; «та й то мало не всюди поет зазначає причину тому, подаючи запис проминутого в найближчий день або даючи слово іншим людям, як це було в Астрахані» [7, 257]. Основні причини пропущених записів: ще у Новопетровському укріпленні — солдатська повинність; потім переїзди (до Астрахані, Нижнього Новгороду, Москви), подорожні незручності; зустрічі, спілкування з друзями, знайомими, їхні дописи; перерви на творчість (зокрема, написання поеми «Неофіти»); інші особисті причини. Як зазначає С. Єфремов, якщо «з проминутих днів виключимо ті, де записи зроблено чужою рукою, то число їх ще зменшиться» [7, 257].

Ідея того, що про важливе краще мовчати, буде неодноразово виникати на сторінках щоденника. Наприклад, у захопливому записі про своє ставлення до К. Піунової: «В заключение спектаклей дана была драма “Парижские нищие”. Роль Антуанетты исполнила она, и исполнила лучше, нежели в первый раз, но я не аплодировал. А почему, и сам не знаю. Мне казалось, она выше всяких аплодисментов. Но я этого никому не сказал» [22, 147—148]. Вдячне мовчання-про-голове панує під час першої зустрічі поета із своїми благодійниками — графом і графінею Толстими (запис від 28 березня 1858 р.): «Сердечнее и радостнее не встречал меня никто и я никого, как встретились мы с моей святой заступницей и с графом Федором Петровичем. Эта встреча была душевнее всякой родственной встречи. Много хотелось мне пересказать ей, и я ничего не сказал» [22, 167]. Своєрідність цього типу мовчання (або замовчування) полягає в тому, що воно залучається до загального контексту ситуації, «забезпечуючи тим самим її комунікативну “щільність”»: адже дуже часто за простими етикетними фразами слідує певні “лакуни”, про наявність яких співбесідники однаково обізнані, і роз’яснення цих “лакун” не входить у прагматичний малюнок даної комунікативної ситуації» [11, 27].

Отже, можемо дійти висновку, що попри значні відмінності, зумовлені історичними обставинами, епохою написання та життєвими обставинами, цих двох письменників єднає патріотична проукраїнська позиція, духовна спорідненість, ментальність — спільні духовні потенціали та способи осягнення світу, «зв’язок, що його неможливо нічим заперечити» [16, 8]. В українському літературознавстві ще від І. Франка і до сучасних дослідників збереглося уявлення про безперервність українського літературного процесу. Проте науковці, констатуючи тривалість літературної традиції, з різних причин не робили спроби її унаочнення, лише час від часу вдаючись до компаративістичного зіставлення текстів

митців різних культурних епох у розвитку української літератури. Порівняння текстів Туптала і Шевченка дає можливість простежити зародження, формування, утвердження в українській літературі такого різновиду щоденника, як письменницький, та визначити інновації Шевченка: зміна характеру діалогу автора і реципієнта; використання прийому мовчання (замість опису конкретних ситуацій), що залучає реципієнта до співпраці у просторі художнього твору та ін. Для обох авторів щоденник — це можливість самоусвідомлення, позиціонування себе як одного з багатьох чи, навпаки, одного із небагатьох; «автовизначення власного внеску» [16, 136]; відбувається осмислення історії не лише як «священної», але й як приватної, особистої» [10, 289]. Для свого часу діаріуш Туптала відповідає призначенню щоденника як тексту-свідчення індивідуального буття автора. Обидва щоденники цілком виконують дві провідні функції текстів означеного жанру — фіксують для себе та свідчать для інших.

ЛІТЕРАТУРА

1. Афанасьев А. Биографический метод: нарратив и интерпретация // *Δόξα* / Докса. 2015. Вип. 2 (24). С. 111—120.
2. Айзеншток І. Академічний Шевченко // Червоний шлях. 1928. № 4 (61). Квітень. С. 110—114.
3. Архитова М. Психологические свойства и представления, связанные с практикой ведения личного дневника // Проблемы педагогики и психологии. Вестник Русской христианской гуманитарной академии. Т. 13. Вып. 3. Санкт-Петербург, 2012. С. 197—207.
4. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва: Художественная литература, 1975. С. 234—408.
5. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1979. С. 364.
6. Богданов К. Очерки по антропологии молчания. Homo tacens. Санкт-Петербург: РХГИ, 1997. 350 с.
7. Єфремов С. Літературно-критичні статті. Київ: Дніпро, 1993. 351 с.
8. Зализняк А. Дневник: к определению жанра // URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/106/za14-pr.html>
9. Касперський Е. Про теорію компаративістики // Література. Теорія. Методологія: [зб. ст. / пер. з польськ. С. Яковенка, упор. і наук. ред. Д. Уліцької]. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 518—540.
10. Кобрин К. Похвала дневнику // Новое литературное обозрение. № 61 (2003). С. 288—295.
11. Корнилова Н. Онтология молчания: На примере ранней прозы Леонида Андреева: дисс.... канд. филол. наук. Ярославль, 2002. 164 с.
12. Кронгауз М. Публичная интимность // Знамя. 2009. № 12. С. 162—167.
13. Мругальський М. Деконструкція — постструктуралізм — деконструктивізм // Література. Теорія. Методологія: [зб. ст. / пер. з польськ. С. Яковенка, упор. і наук. ред. Д. Уліцької]. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 333—371.
14. Павленко С. Іван Мазепа як будівничий української культури. — Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2005. 304 с.
15. Радзівєвська Т. Щоденникові записи і наративізація особистого досвіду // Стил (Белград). 2008. № 7. С. 139—150.
16. Соболев В. Пам'ятна книга Дмитра Туптала. Варшава, 2004. 217 с.

17. *Тисяча років української суспільно-політичної думки: У 9 т. Т. 3. Кн. 2: Остання чверть XVII — початок XVIII ст. / Упор., резюме, приміт. В. Шевчука. Київ: Дніпро, 2001. 576 с.*
18. *Топоров В. Два дневника (Андрей Тургенев и Исаика Такубоку) // Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации. Вып. 4. Москва: Наука, 1989. С. 78—100.*
19. *Троицкий Ю. Историческая компаративистика: эпистемология и наррация // Narratorium: междисциплинарный журнал. 2011. № 1—2. URL: <http://ecsocman.hse.ru/data/2012/11/20/1251380674/3.pdf>.*
20. *Харченко А. Опис снів як вербалізація «несвідомого» в текстовій структурі «Журналу» Т. Шевченка // Шевченкознавчі студії: зб. наук. пр. Вип. 10. Київ: ВПЦ Університет, 2008. С. 111—117.*
21. *Шевченко Т. Повне зібрання творів: у 12 т. Київ: Наукова думка, 2001. Т. 1: Поезія 1837—1847. 784 с.*
22. *Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 т. Т. 5: Щоденник. Автобіографія. Статті. Археологічні нотатки. «Букварь южнорусский», записи народної творчості. Київ: Наукова думка, 2001. 496 с.*

Отримано 23 вересня 2019 р.

REFERENCES

1. Afanas'ev, A. (2015). Biograficheskii metod: narrativ i interpretatsiya. *Doksa*, 2 (24), 111-120. [in Russian]
2. Aizenshtok, I. (1928). Akademichnyi Shevchenko. *Chervonyi shliakh*, 4 (61), 110-114. [in Ukrainian]
3. Arkhipova, M. (2012). Psikhologicheskie svoystva i predstavleniya, svyazannye s praktikoi vedeniya lichnogo dnevnika. *Problemy pedagogiki i psikhologii. Vestnik Russkoi khrystyanskoï gumanitarnoi akademii*. Vol. 13. Vyp. 3. Saint Petersburg, 197-207. [in Russian]
4. Bakhtin, M. (1975). *Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. [in Russian]
5. Bakhtin, M. (1979). *Estetika slovesnogo tvorchestva*. Moscow: Iskusstvo. [in Russian]
6. Bogdanov, K. (1997). *Ocherki po antropologii molchaniya. Homo tacens*. Saint Petersburg: RKhGI. [in Russian]
7. Yefremov, S. (1993). *Literaturno-krytychni statti*. Kyiv: Dnipro. [in Ukrainian]
8. Zalyzniak, A. Dnevnyk: k opredeleniyu zhanra. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/106/za14-pr.html> [in Russian]
9. Kasperskyi, E. Pro teoriiu komparatyvistyky. In: *Literatura. Teoriia. Metodolohiia : zb. st.* (2006). (pp. 518-540). Kyiv: Vyd. dim "Kyievo-Mohylianska akademiia". [in Ukrainian]
10. Kobrin, K. (2003). Pokhvala dnevniku. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 61, 288-295. [in Russian]
11. Kornilova, N. (2019). *Ontologiya molchaniya: Na primere rannei prozy Leonida Andreeva*. Extended abstract of Candidate's thesis. Yaroslavl. [in Russian]
12. Krongauz, M. (2009). Publichnaya intimnost'. *Znamya*, 12, 162—167. [in Russian]
13. Mrugalskyi, M. Dekonstruktssiia — poststrukturalizm — dekonstruktyvizm. In: *Literatura. Teoriia. Metodolohiia: zb. st.* (2006). (pp. 333-371). Kyiv: Vyd. dim "Kyievo-Mohylianska akademiia". [in Ukrainian]
14. Pavlenko, S. (2005). *Ivan Mazepa yak budivnychyï ukrainskoi kultury*. Kyiv: Vyd. dim "Kyievo-Mohylianska akademiia". [in Ukrainian]
15. Radziivska, T. (2008). Shchodennykovi zapysy i naratyvizatsiia osobystoho dosvidu. *Styl*, 7, 139-150. [in Ukrainian]
16. Sobol, V. (2004). *Pamiatna knyha Dmytra Tuptala*. Warsaw. [in Ukrainian]
17. *Tysiacha rokiv ukrainskoi suspilno-politychnoi dumky* (Vol. 1-9; Vol. 3). (2001). Kyiv: Dnipro. [in Ukrainian]
18. Toporov, V. (1989). Dva dnevnika (Andrei Turgenev i Isikava Takuboku). *Vostok — Zapad. Issledovaniya. Perevody. Publikatsii*, 4, 78-100. Moscow: Nauka. [in Russian]

19. Troitskii, Yu. Istoricheskaya komparativistika: epistemologiya i narratsiya. URL: <http://ecsocman.hse.ru/data/2012/11/20/1251380674/3.pdf>. [in Russian]
20. Kharchenko, A. (2008). Opys sniv yak verbalizatsiia "nesvidomoho" v tekstovii strukturi "Zhurnalu" T. Shevchenka. *Shevchenkoznavchi studii: zb. nauk. pr.* 10, 111—117. Kyiv: VPTs Universytet. [in Ukrainian]
21. Shevchenko, T. (2001). *Povne zibrannia tvoriv* (Vol. 1-12; Vol. 1). Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
22. Shevchenko, T. (2001). *Povne zibrannia tvoriv* (Vol. 1-12; Vol. 5). Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]

Received 23 September 2019

Yevheniia Lebid-Hrebeniuk, PhD
Shevchenko Institute of Literature
4 M. Hrushevskoho st., Kyiv, 01001, Ukraine
e-mail: ljs@ukr.net
ORCID: 0000-0002-0010-8316

BIOGRAPHICAL NARRATIVE IN DIARIES OF DYMYTRII TUPTALO AND TARAS SHEVCHENKO

The paper deals with a specific genre of diary in the heritage of D. Tuptalo and T. Shevchenko. The comparative analysis allowed the researcher to clarify the nature of the genre and define its basic characteristics. Special attention has been paid to the general features in both diaries, such as language, orientation towards a future reader, the atmosphere of 'expectation'. In both diaries, the authors present themselves as a part of the action and even heroes of the stories. Thus a description of all events is typically given from the author's perspective; the author and the narrator merge in a first-person narrative. The communicative techniques in the structure of the text are described briefly; these are comparison, evaluative judgments, the image of the Other, speaking to the reader, etc. The researcher interprets some theses about writers' views concerning religion, friendship, and the phenomenon of silence. The character of such silence in the text is multidimensional: the varieties of literary pause/silence may be found throughout the diaries; the figures expressing silence belong to several types. The meaning of silence shifts according to the context. Some specific discoveries are based on such common features in both diaries as critical thinking, engaging the reader in the text, deep existential thoughts, digression (a partial retreat from the main theme in the text). The comparison of Tuptalo's and Shevchenko's texts allows seeing how the genre of a writer's diary was shaped in Ukrainian literature.

Keywords: *diary prose, genre, narrative strategy, recipient, author's intention, 'other', literary pause/silence, communicative function.*



ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА

Фелікс ШТЕЙНБУК

«ДЗВІНКИ ГОЛОСИ ВЖЕ НАПІВОЖІНОЧЕНИХ МАВОК», АБО «СОНЯЧНІ ПИСЬМЕНА» МАРИНИ БРАЦИЛО

Брацило М. А. Зоряна криця. Вибране. Лірика.
Запоріжжя: Запорізький національний
університет, 2019. 162 с.

...Співаю собі, сміюся,
Закручую сонце в банки...

Марина Брацило

Хоч би з якої фрази — чи то найвишуканішої, чи то, навпаки, найкарколомнішої — розпочати допис про Поезію, та все одно буде видаватися, що це формулювання якимось мізерне, нище й поготів украй непереконливе.

Можливо, такі відчуття бентежать мене тому, що я ще жодного разу не писав про поетичну творчість? А може, річ у тому, що йдеться про ліричну спадщину передчасно померлої авторки? У будь-якому разі почну, як і належить неофітові, либонь, з офіціозу, а саме: «Одинадцятого грудня [2019 р.] в Запорізькому національному університеті відбулася презентація дев'ятої збірки лірики “Зоряна криця” відомої української поетеси та піснярки, випускниці філологічного факультету ЗНУ Марини Брацило. До книги увійшли поезії різних періодів творчості <...>. Цей захід провели в рамках підбиття підсумків VI Всеукраїнського конкурсу молоді української поезії та авторської пісні імені Марини Брацило “Хортицькі дзвони”» [3]. До цієї інформації необхідно також додати, що друк збірки було здійснено за сприяння Запорізької міської ради «у рамках виконання “Програми функціонування і розвитку української мови в м. Запоріжжі на 2016—2020 рр.”, а потому передано до шкільних бібліотек у місті та області, завдяки чому «поезії Марини Брацило вчителі змо-



жуть використовувати на уроках української літератури під час вивчення творчості письменників рідного краю, а також під час позаурочних занять» [3].

Відтак коли в розмові про Поезію необхідно брати до уваги щось подібне, то, очевидно, відчуття шизофренічності посилюється аж до зашпорів у мізках!

Ну бо, з одного боку, складно утриматися від радості з приводу того, що міська рада зросійщеного міста козацької слави не тільки затверджує таку програму, а й не обмежується обіцянками та виділяє на це реальні кошти.

З другого, варто втішатися з того, що у школах малої, так би мовити, батьківщини поетеси вчителі й учні матимуть змогу принаймні ознайомитися з її спадщиною. Натомість у контексті розмови власне про Поезію ці зовнішні перипетії надають усій історії навіть не мізерного, а якогось абсурдно-карнавального, чи то пак пародійного виміру.

Звісно, з такою колізією — і не тільки в Україні — немає іншої ради, через те що або Поезія просто зникає як явище чи за найкращої перспективи животіє на маргінесах усесвітньої й водночас усесвітньої Мережі, або держава в особі своєї бюрократії піклується про розвиток Поезії, і останню — під акомпанемент ходульних промов представників різноманітних міських рад, муніципалітетів, префектур або що — душать в обіймах «хрестоматійного глянцю» всі до цих найширших здебільшого оповивань причетні.

Зрештою, у цьому найнеідеальнішому з усіх неідеальних світів світі хай буде хоч так, бо завдяки цій адміністративно-екзистенційній пародії часточка творчості поетки, що пішла у Вічність, — як і належить, далєбі, справжнім поетам, серед яких і Пушкін, і Байрон, і Рембо, і Маяковський, — на 37-му році свого земного життя, — часточка ця житиме далі на полицях шкільних бібліотек під гордою назвою «Зоряна криця», принаймні формально до того моменту, поки будуть існувати ці шляхетні інституції!

А от питання про те, чи стане снаги віршам Марини Брацило позбутися такого почесного ув'язнення, залишається, як завжди, відкритим. Бо з тією Поезією, як із Жінкою, ніколи не відомо, куди воно поверне і що з того буде?

Мені, проте, дуже хотілось би сподіватися, що художній здобуток поетки невдовзі звільниться з-під варті суворо-домашніх загальноосвітньо-бібліотечних полиць і рушить назустріч вільним людям, спраглим рідного слова, яке уклала талановита мисткиня. Тому я зобов'язаний бодай спробувати пояснити, на чому ґрунтуються мої надії.

Отже, укладачі поділили збірку на чотири цілком традиційні розділи; перший із тоготною назвою «Зоряна криця» відведено патріотичній ліриці, себто темі України, другий під назвою «Роде мій» — теж фактично тій самій темі, тільки звуженій до родини, третій, як про це недвозначно свідчить назва «Брами любові», — інтимним переживанням, і, нарешті, зміст четвертого розділу, позначеного пафосним гаслом «Слово — вогонь», зосереджено на сенсі поезії, ну і, звичайно він стосується місця поета і його творчості.

Сказати б інакше, ідеться про цілком хрестоматійну композицію, щоправда, більш домірну до тих часів, коли поети, а не недолугі президенти з їхньою ганебною політикою збирали майдани, і коли так звані майстри слова несли на своїх стомлених компартійною опікою плечах більш ніж приемний тягар звання народних улюбленців та кумирів переважно сумирного радянського поспільства.

Свою чергою, у цьому контексті необхідно вказати й на засадничу відмінність уже рецептивного ґатунку. Адже натоді на обов'язкові, як щоденний намаз мусульманина, або програмові, за тодішнім сленгом, патріотичні просторікування ніхто не зважав і відразу переходив до інтимної, так би мовити, частини будь-яких поетичних антологій.

Я, чесно кажучи, не знаю, які преференції панують сьогодні серед радше вузького читачького загалу, зацікавленого поетичною творчістю, але мені особисто аж ніяк не завадила ознайомитися з усіма розділами «Зоряної кричі» громадянська проблематика, що принаймні кількісно виразно переважає в цій збірці.

І річ навряд чи лишень у тому, що сьогодні бути українцем — означає бути патріотом. Адже хіба колись було інакше? Утім для мене читання віршів Марини Брацило, зокрема й тих, які вміщено в першій і другий розділи, це передусім — читання віршів саме тому, що мене вже точно не треба виховувати на українського патріота!

А надто — з переважною кількістю ідей, які спромоглася висловити в цих поезіях лірична героїня, мені важко не погодитися, мабуть, через те, що ми з нею міркуємо в подібних, себто патріотичних, категоріях. Наприклад, коли вона, ніби перебуваючи тут і зараз у сьогоденні, застановляється над риторичним питанням, мовляв, «що з тобою, моя Україно?» А потому «наче голос скорботний благає: / — Оживи, зачарований краю!» [2, 24] — то в цій зажурі я виразно чую й обертони свого баритона.

І коли авторка визнає, що Батьківщину нашу «так коха[є], / Що зно[сить] сором, мов свій», позаяк їй «здається, [що] сама [вона] винна / У проклятій долі» [2, 25] України, то мені вкрай важко позбутися враження, за яким лірична героїня Марини Брацило в дивовижний спосіб підслухала й відтворила мої найглибші відчуття, бідкання та сумніви.

Зрештою, цей перелік внутрішніх драматично-патріотичних збігів можна було би продовжувати до безкінечності, та все одно завершити більш ніж стриманою, а проте надією на краще. Бо

...знаєш, ми і це переживем.

Ми й не таке іще переживали —

Байдуже. Вогнепальне. Ножове.

Усі на світі орди і навали.

Усіх героїв, богів — і своїх,

І у чуже торовану байдужість... [2, 48].

Утім, як на мене, найголовніше полягає все ж таки не в цій бодай схвальній суголосності, а в невірогідній і неповторній естетичній вправності та оригінальності таланту поетки.

Звісно, не кожний вірш, а тим паче рядок можуть претендувати на статус шедевра. Та коли я бачу-чую, як «На ранок вип'ють морок синій / Ставків захриплі голоси» [2, 74], як «Над пам'яттю чужої прощі / Вітри регочуть в димарях» [2, 74], як «Вже крига застиглим криком / Прикрила калюжам очі» [2, 62] «І вже на відстані руки / Незримі тіні проростають. / І прокидаються свічки / Очима тих, кого не стало» [2, 49], — отже, коли я все це бачу-чую, то в мене не залишається жодних питань стосовно того, як так може бути, коли «І сардонічний сміх ковтає фатум» [2, 52], «І вогник тягнеться до скла — / Минулим, нинішнім, майбутнім» [2, 49].

Але водночас мені важко стримати захват через те, як ось ця несамовита й самотня образність поєднується з глибоким філософським змістом численних карколомних метафор, якими вщерть просякнуто вірші Марини Брацило. Адже «сардонічний сміх», що «ковтає фатум», ґрунтується на очевидній діалектичній буцімто аберації, за умов якої фатум і можна здолати тільки сміхом, і то сміхом не абияким, а бажано «сардонічним».

Та й вогник свічки і справді здатен репрезентувати не лише тепло, прихисток і затишок, а й, за Полем Валері, безпосереднє втілення моменту, бо вогонь функціонує як пам'ять, що зникає у просторі та часі [5, 143]. Так діється тому, що «кожен

фрагмент його невлотимого тіла є значущим лише тією мірою, якою він народився під час знищення тіла і якою він несе пам'ять про це знищення. Але ця "пам'ять", — як пише Михайло Ямпольський, — є не просто чимось таким, що зникає, а, як і належить пам'яті, вона є становленням, що постійно відновлюється, що воістину маніфестується» [4, 302].

І, отже, за окресленої перспективи вогник свічки через заперечення часу і простору в діалектичний знову ж таки спосіб поєднує в собі «минуле, нинішнє, майбутнє».

Здається, проте, що це філософсько-діалектичне о-сміслення образів становить чи не один із наріжних каменів ідейно-художнього підґрунтя віршів Марини Брацило навіть і в любовній ліриці. Наприклад, уже у другому вірші третього розділу «Брама любові» лірична героїня звертається до чільного персонажа Нового Завіту, удаючись на цій підставі до риторичних запитань:

Ти згадуєш ночі, що пахли сандалом.

Ти згадуєш ніжні оті перелови...

У чому ти винна, Маріє з Магдали?

В любові до того, хто сам був Любов'ю? [2, 96].

І діалектично перевертає зміст християнської піднесеної любові до людини на грішну і плотську любов жінки до чоловіка.

Або вишукано грається словами й сенсами, стверджуючи, що «Всі розлуки були стежками, / Що до зустрічі нас вели» [2, 114], ставлячи, сказати б, дивні запитання, мовляв, «Як сталося, що мій притулок — ти?» [2, 126], або вдаючись до формул у стилі чи не Мартіна Гайдеггера, коли «Твої вагання... І мої вагання...», а в результаті — «...одна на двох уже-не-самота» [2, 126].

Варто зауважити, що, крім діалектичних витівок, лірична героїня Марини Брацило виявляє неабияку сміливість не тільки тоді, коли вона утверджує патріотичні чи громадянські первні, а й у справах особистих і навіть інтимних. І йдеться не лише про метафоричні ескерсиси, коли лірична героїня визнає, що, «Втім, співати вм[і]є <...> так — / Мов носить воду із криниці / І кричати тужно, наче птах / На прицілі чорної рушниці» [2, 108].

Героїня натомість здатна на нелукаві визнання і стосовно виру пристрасті, у який вона потрапила й через який «Вогонь свічі вмирав безсило. / Здавалось, ніч не промине», а вона «...в знемозі шепотіла: / Люби мене! Люби мене!» [2, 104]. І також стосовно своєї звабливої жіночої вдачі, унаслідок чого, хто її «голос спробував на смак — / Вже чужим напитися не зможе» [2, 108]. Але необхідно зважити й на те, що вона крихка й тендітна, а тому, закликаючи коханого: «Випий мене!» — вона водночас благає його, мовляв: «Тільки... келих / об землю / не бий» [2, 100].

Зрештою, лірична героїня Марини Брацило всі ці крайнощі й буцімто нерозв'язні суперечності пояснює «Легко. Зникомо. Прозоро... Діагноз: жінка...» [2, 125]. Водночас лірична героїня, попри певну недоречність моралізаторства в контексті любовних переживань, удається й до пафосних вигуків у стилі відвертих казань, відповідно до яких «Коханий! Які ми величні в любові! / Коханий! Які ми мізерні у зраді» [2, 110].

Проте, на мою думку, набагато більше важать неперевірені метафори, коли, наприклад, «Певно, в сад лисиця-осінь / прокрадається дощами» [2, 124]. Чи «...бризками море / цілує опівночі шкіру» [2, 120]. «І горошина / по горошині / Зорі скапують у жнива» [2, 123].

Або коли ліричну героїню захоплює «такий нестримний лет / такої порожнечі / і вихори віддунь, / задивлені услід...», що вона вже не знає — «це подорож / чи втеча / чи просто силует / самотності на склі» [2, 113].

Утім стосовно одного почуття вона не має жодних сумнівів, адже «Ейфорія ми-нає. А те, що по ній / лишилось, / Називайте, як хочте. / А [вона] таки зна[є]», що це «любов» [2, 112].

Парадокс, натомість, полягає в тому, що хоч би як я чи хтось інший намагався пояснити таємницю Поезії, проте жодному з нас це не до снаги. Не становить винятку із цього правила і сам(-а) поет(-ка).

Ще сто років тому німецький поет-експресіоніст Готтфрід Бенн у доповіді під невибагливою назвою «Проблеми лірики» докладно пояснив, ким є насправді той, хто приречений на версифікаційну (не-)долю, і чим є власне той феномен, який традиційно позначено словом «лірика». Але ще більшою дивовижею є те, що, аж ніяк не змовившись, лірична героїня Марини Брацило унаочнює, ілюструє і втворює теоретичним розмислам свого віддаленого в часі та просторі собрата за поетичним прокляттям.

Отже, спочатку німецький автор описує традиційний погляд на поезію, відповідно до якого існують такі «глибоко вкорінені та широко розповсюджені в суспільстві уявлення про вірші: широке поле або вечірне небо, і ось дивиться на них молода людина або дівчина, перебуваючи в меланхолічному настрої, і тут виникає вірш» [1]. Але поет заперечує подібні уявлення. «Ні, — говорить Готтфрід Бенн, — так вірш не виникає. Вірш взагалі виникає вкрай рідко — вірш створюється. Приберіть із римованого потоку всі “настрої”, і тоді те, що залишиться — якщо взагалі щось залишиться, — ось це, можливо, і буде віршем» [1].

А у вірші «Ти пальцями вrostав у чорну ніч...» Марина Брацило вустами своєї ліричної героїні промовляє, здається, про те ж — про те, що

Час болю і чекання врешті збіг.
Ти й не збагнув — усе було буденно —
Що Слово підкорилося тобі,
Як лінія скорилася Родену [2, 145].

Своєю чергою, Готтфрід Бенн переконаний, що в основі такої несамовитої діяльності лежить «артистизм», тобто «спроба мистецтва в умовах загальної кризи змісту відчути себе саме як зміст, і з цього відчуття створити новий стиль; це спроба висунути на противагу загальному нігілізму нову трансцендентальну цінність: творчу пристрась. У такому розумінні артистизм включає всю проблематику експресіонізму, абстракціонізму, антигуманізму, атеїзму, антиісторизму, циклізму, “порожніх людей” — словом, усю проблематику “світу вираження”» [1].

А у випадку з Мариною Брацило поетка, либонь, не вдовольнившись поезією як такою, вдалася до опанування її співаної форми, поширивши «артистизм», про який згадає Готтфрід Бенн, за межі слова, або, навпаки, повертаючи слову його автентичний, себто *ліричний*, вимір і сенс.

Зрештою, не бракувало шуканого «артистизму» й безпосередньо віршованим досвідам — і згадуваним уже вище, і таким, як-от, наприклад, у вірші «Мій друже Валько!», у якому йдеться про те, що

В усіх словах
є правда і облуда:
Ми є сьогодні —
Завтра нас не буде
Від нас тіней
немає на стіні, —
Хіба що вірші. Вірші — і пісні [2, 143].

Є у збірці Марини Брацило вже й зовсім іронічно-грайливі рядки, у яких «Шерхтих рудий волохатий день, / Місто гуде, мов гігантська пасіка...», а ліричній героїні «...так хочеться створити шедевр, / Аби прижиттєво вважатися класиком!» [2, 139].

І справді, наголошує Готтфрід Бенн, лірику передусім характеризує така сутнісна, але водночас трагічна для поета властивість, яка полягає в тому, що «жоден, навіть найвидатніший лірик нашого часу не може залишити після себе більше шести-восьми досконалих (завершених) віршів; інші [вірші] можуть становити інтерес із погляду біографії автора або його внутрішнього розвитку, але самодостатніх, таких, які випромінювали б вічне світло та чарівність — таких мало: і заради цих шести віршів — від тридцяти до п'ятдесяти років аскези, страждань, боротьби» [1].

Отож ніде правди діти, бо з наведеною тезою маститого метра цілком суголосно звучить думка 16-річної (я не помилився — шістнадцятирічної!) поетки, лірична героїня якої у вірші «Я — квітка в полоні криги...» провидницьки ствердила, що, мовляв,

І буде хрестом і криком

По скалу босоногий путь.

А прийдеш — брутально і дико

На болю твоїм розіпнуть [2, 132].

А в іншому вірші «Опливає свіча» вона зізналася, що «В жовтих латах плаща...» вона «ста[є] до щоденного герця / Із собою і світом, який зневажає...» [2, 151] її.

Утім і на цьому збіги та перегуки не закінчуються, бо далі Готтфрід Бенн характеризує слово, зазначаючи, по-перше, що «кольори і звуки існують у природі, [а] слова — ні», по-друге, що «відчуття слова є вродженим, його не можна навчитися. Ви можете навчитися еквілібристики, танцювати на канаті, стояти на руках, бігати по цвяхах, але поставити слова в чарівному порядку — це або дано, або ні. Слово — це фалос духу, вкорінений у самому його центрі. До того ж у центрі національного духу. Картини, скульптури, сонати, симфонії — інтернаціональні, вірші — ні. Вірш можна визначити як щось неперекладне. Свідомість проростає у слові, свідомість трансцендує у слові» [1].

Тому, певно, і не випадково, що ще й із цієї рації, а не тільки з національно-патріотичних міркувань, пов'язаних із ухваленням у Верховній Раді України сумнозвісного закону «Про засади державної мовної політики», Марина Брацило влітку 2012 р. у вірші з вимовною назвою «Хай вам трясця!» голосно вигукнула:

Я КОХАЮСЬ

цією мовою.

Не діждетесь,

воріженьки!!! [2, 141].

На думку Готтфріда Бенна, «слово наділене власною прихованою сутністю, яка за певних обставин діє як диво, і це диво здатне тривати. Схоже, слово — остання таємниця, що перед нею змушена зупинитися наша вічно бадьора, тотально аналітична і лише зрідка схильна до трансу свідомість, [бо] тут вона відчуває свою межу» [1].

І на такому тлі — «вірш, у якому цей розірваний на шматки час, можливо, набуде цілісності — абсолютний вірш, вірш без віри, без надії, вірш, звернений до Нікого, вірш зі слів, що випромінюють чарівність <...> — він трансцендентний, він, говорячи словами одного французького мислителя, є “здійсненням людиною нею обмеженого і водночас такого, що її перевершує, становлення”» [1]. А за словами української поетки у вірші з емблематичною назвою «Післямова», «Чи з тобою, чи без / Відлітають вітри і тумани. / *Світ ще пише тебе*» (курсив мій. — *Ф. III*). І хоч «По тобі вже лягли океани. / Сплеск тремтіння і змах... / Не зважай, відлітай, повертайся. / Лиш міцніше тримай / Скалку неба, затиснуту в пальцях» [2, 156].

Тож мені здається, що принаймні один такий, за визначенням Готтфріда Бенна, «абсолютний вірш» у збірці «Зоряна криця» є. Ось він:

Ти на мить дослухаєшся: чим позначається день —
Опливанням снігів, що позаздрили меду й вощинам?
Білим розсипом сміху останніх крижин де-не-де?
Чи твоїм прокиданням у казці — ось так, без причини?
Застигаєш, упіймана: бачать тебе береги
Ручаїв і річок, не перейдених бродом босоніж.
Знаєш: прийде минання і значень, і слів, і ваги.
І залишиться — знак, що протанув он там, на осонні.
Ти відчуєш — пощо. І про що. І — нащо. І — за чим.
Прокловтнеш засихання остиглого звуку в гортані.
Ти увійдеш у русло. І знатимеш: ось він, зачин
До якого зірвалися влет ті два слова — останні [2, 146].

До цього залишається тільки додати, що про поетичний дар, із яким, безумовно, народилася Марина Брацило, свідчить також те, що немає жодного значення, коли було написано той чи той вірш, бо кожного разу, незалежно від хронології, це завжди доторк до «сонячних письмен», викладених «дзвінким голосом напівжіночної мавки», яка «умістила в жменю Стеблину. Життя. І голос» [2, 89].

ЛІТЕРАТУРА

1. Бенн Г. Проблемы лирики. URL: <http://magazines.russ.ru/kreschatik/2006/3/be34.html> (20.01.2020).
2. Брацило М. А. Зоряна криця. Вибране. Лірика. Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2019. 162 с.
3. У ЗНУ презентували збірку вибраних творів Марини Брацило «Зоряна криця» URL: https://www.znu.edu.ua/cms/index.php?action=news/view_details&news_id=49550&lang=ukr&news_code=u-znu-presentuvali-zbirku-vibranih-tvoriv-marini-bratsilo-zoryana-kritsyu
4. Ямпольский М. Демон и Лабиринт. Москва: Новое литературное обозрение, 1996. 336 с.
5. Valery P. Eupalinos, L'Ame et la danse, Dialogue de l'arbre. Paris: Gallimard, 1970. 674 p.

Отримано 21 січня 2020 р.
м. Братислава (Словацька Республіка)



ШТРИХИ

Михайло НАЄНКО

ОСНОВНІ Й ДОДАТКОВІ «СВІДЧЕННЯ» МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО В «ОПЕРІ СВУ»

Народ, як відомо, не без гумору: судовий процес 1930 року за сфабрикованою справою СВУ («Спілки вивольнення України») він називав лаконічно, але дуже промовисто: «Опера СВУ — музика ДПУ». Дійовою особою (але «другого плану») в цій «опері» був і Максим Рильський.

Проблема ця ніби за давня, та обговорювати її слід. Бо це — історія не тільки судових фальсифікацій у тоталітарній радянській державі, а й літератури та окремого літератора. У так званих «головному» й «додаткових» свідченнях у справі «СВУ» М. Рильський переконує в тому, що вона (та історія) дуже сумна. Важко сказати, хто б із нас як повівся в подібній ситуації (це вже я кажу від себе); Максим Тадейович став на шлях самообмови. Вона набувала часом одвертого характеру й переходила межу можливого. У «свідченнях» 1 квітня 1931 р. він, наприклад, написав: «...Моя провина перш за все негативна, тобто я винен не так у тому, що робив, як у тому, чого не робив, хоч і повинен був робити» [2, 271]. Згадується сумний випадок, коли мого дідуся арештовано й замордовано в радянських концтаборах тільки за те, що він «не доніс», а «мав би донести» на сусіда, який нібито вкрав на колгоспному току мішок зерна і привіз до себе додому. «Ти, діду, не міг цього не бачити і мав би доповісти, куди треба», — говорили дідусяві стражі сільського порядку й запроторили його в ГУЛАГ на видиму загибель.

Упродовж п'яти місяців, коли М. Рильського допитували у справі «СВУ», він власноручно написав одне «го-

ловне» й вісім «додаткових» свідчень. Від 1931 р. вони зберігалися в архівах радянського Комітету державної безпеки, а 1995 р. Володимир Пристайко і Юрій Шаповал оприлюднили їх у книжці «Справа “Спілки визволення України”» (див.: [2]). В. Пристайко працював слідчим у тому Комітеті й із мемуарів деяких дисидентів відома одна його майже афористична фраза. Коли допитуваний хотів уточнити свої права, то чув у відповідь: «Ви маєте право відповідати на мої запитання». Співавтор згаданої книжки Ю. Шаповал за фахом історик, доктор історичних наук, і про його причетність до органів КДБ документальних відомостей в Інтернеті немає. Відповідальним редактором книжки значиться Іван Ілленко. Він за освітою український філолог, через певний час після закінчення філологічного факультету Київського державного університету імені Т. Г. Шевченка став аспірантом-заочником кафедри історії української літератури цього факультету, але через рік був відрахований за власним бажанням. Насамперед тому, що відчув насторожене ставлення до себе колег-кафедралів. У приватних розмовах зі мною й іншими однокурсниками він не приховував, що строкову службу відбував у війську, підпорядкованому КДБ, після чого йому запропонували роботу в цьому Комітеті й він працював у його протокольному відділі. Відрахувавшись із аспірантури, почав працювати в Літературно-меморіальному музеї Максима Рильського, через що автори науково-документального видання про справу «СВУ» й запросили його бути літературним редактором. Йому ж належить у книжці й післямова: «Оскаржує історія. Слово від редактора» [2, 409—428].

Написано цю післямову сумлінно, переважно про розвінчання судилища над СВУ, вирок якого майже через 60 років був переглянутий і ухвалою Пленуму Верховного Суду УРСР від 11 серпня 1989 р. справу було припинено через відсутність складу злочину в діях засуджених осіб. Таких було 45, а Максим Рильський проходив у цій «справі», нагадаю, як свідок. Його свідчення Іван Ілленко називає самообмовою, спаленням мостів, що єдали його ще з дитинства з українством. Унаслідок цієї обмови поета було випущено на так звану волю, хоча спроби фізичної ліквідації його з'являлися й після 1931 р., тобто після завершення справи «СВУ». «У травні-червні 1945 р., — цитує І. Ілленко дослідження І. Біласа, — каральні органи планували розправу над М. Рильським за схемою, яку пізніше застосували при вбивстві Я. Галана. Поета ж урятувала пильність служби безпеки ОУН, крайовий провід якої в Луцьку розкрив задуману криваву провокацію» [2, 425].

Щоби схилити М. Рильського до самообмов, слідчі вимагали й зізнань про його знайомство з підсудними в цій «справі». Засуджених було, нагадаю, 45, хоча поет знайомий був лише з кількома з них. Найбільш негативно він відгукувався про С. Єфремова, якому припи-

сувалось керівництво СВУ, та про його «заступника» в цій міфічній організації А. Ніковського. Обоє їх автор «свідчень», на його думку, знав недостатньо. Називав він їх «махровими українцями» в лапках, хоча не виключено, що таке означення писалось під диктовку. Переконливіші для нас міркування М. Рильського про тих письменників, із котрими поет був ближче знайомим і про яких слідчі намагалися «вибити» з нього якнайбільше негативних відомостей. М. Рильський, проте, намагався дати їм найзагальнішу характеристику, зокрема членам групи неокласиків (М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Хмара й ін.), об'єднання «Ланка» (Гр. Косинка, В. Підмогильний, Б. Антоненко-Давидович, Є. Плужник) чи літорганізації ВАПЛІТЕ (П. Тичина, М. Хвильовий). Щодо неокласиків, то цікавим видається «свідчення» М. Рильського про появу цієї літгрупи. «Назва виникла випадково, — писав “підслідний”. — Була якась літвечірка в Академії, де читались вірші названих (Зерова, Рильського, Филиповича. — *М. Н.*) та ще декількох поетів (я тоді ще вчителював на селі, мої твори читав хтось, здається, Зеров) і треба ж було якось назвати групу, що виступала! Хтось і пустив слово: неоклясики. З російськими “неоклясиками”, як називали себе кілька другорядних російських поетів, група не мала нічого спільного» [2, 306]. М. Рильський дав ґрунтовну характеристику художнім настановам неокласиків («шанувати і вивчати культурне надбання попередніх поколінь; заклик до суворой довершеності форми, до пильного виношування і оброблення своїх речей» [2, 306—307]), але в кінці дописав і те, за що звинувачувала цих поетів і вчених вульгаризаторська критика 20-х років і чого найбільше вимагали слідчі: «<...>ми, “неоклясики”, справді стояли осторонь живого життя і актуальних проблем, ми справді затримували рух уперед» [2, 307].

Павло Тичина (за «свідченнями» М. Рильського) був «особисто дуже оригінальний, замкнений у собі, нерішучий і навіть “конфузливий”», тому він «мало міг вплинути на мене, і тільки літературна його практика, рішучий, хоч і не легкий, мабуть, розрив його з колишніми релігійними та національними мотивами не раз примушували мене глибоко задуматись: а куди ж іти мені? <...> Зате знайомство з Хвильовим — хоч я з ним стрічався дуже рідко — велике має для мене значення, особливо одна розмова у нього в Харкові, сам-на-сам. Ентузіаст комунізму (хоч, як відомо, з великими в свій час хитаннями, помилками, які він сам визнав), він казав, що він перш за все — слуга революції, що постать Леніна — найвища для нього постать у світі і т. д. Я відповів на те, що ладен цілком прийняти революцію, стримує мене особисто лише одно: “кров”. Цей вияв “мяккотелости” викликав у Хвильового якусь іронічну і дуже ущипливу репліку. В кожному разі, та розмова — один з етапів у моїм внутрішнім житті» [2, 278]. Нагадаю, що це писалось ще до самогубства

прозаїка й публіциста й до тотального пізніше нищення його імені та літературної спадщини. Ставлення М. Рильського до всього того не входить у тему цих міркувань, але його «зізнання», що Хвильовий своєю відданістю революції та розумінням Леніна як найвищої постаті у світі мали для «підслідного» велике значення, було ще одним штрихом його самообмови.

Зі ставленням до групи «Ланка», зокрема до творчості й особи Григорія Косинки, справи трохи складніші. Максим Тадейович у своїх «додаткових свідченнях» писав, що з «ланківцями» в нього були спочатку естетично-ідеологічні розходження. «...Літератори, які ввійшли до “Ланки”, закидали “неоклясикам” (мені, Зерову, Филиповичу) відсутність твердої національної лінії, “русофільство”» [2, 277]. Іншого разу «піддослідний» наголошував на тому, що «селянську» (дрібнобуржуазну) психологію та націоналістичні ухили появляв Косинка, Антоненко-Давидович, колишній член УКП, так само був одним із поклонників «національної ідеї» [2, 308]. Або: «Літератори мали певні функції: проведення (в більш чи менш захованій формі) націоналістично-народницьких ідей (Косинка, Осьмачка, Івченко)» [2, 300]. Не виключено, що й у цьому випадку «свідчення» Рильського писалося під тиском-диктовкою самих слідчих. Бо ставлення його, наприклад, до Григорія Косинки було інакшим, сказати б, навіть протилежним. Коли прозаїка разом із іншими 27-ма письменниками й культурниками було розстріляно 15 грудня 1934 р., то М. Рильський запросив знайомих пом'янути загиблих саме до свого помешкання. Був серед запрошених, зокрема, М. Зеров, якого також допитували у «Справі СБУ» і тоді він навіть сказав, що поруч із 45-ма звинуваченими він міг бути сорок шостим. А на поминальному зібранні на квартирі Максима Рильського говорив, очевидно, якісь «контрреволюційні» чи «терористичні» (у лапках) слова. 1935 року його, як відомо, було заарештовано й на «звинувачення» в «тероризмі» він зреагував так: «С моей стороны был только один раз сделан призыв к террору — в форме прочтения стихотворения Кулиша на собрании у Рильского». Ідеться тут, як зазначає В. Брюховецький, про читання Зеровим вірша П. Куліша «До кобзи» на квартирі Рильського 26 грудня 1935 р., де два неокласики і молодий письменник Сергій Жигалко пом'янули розстріляних по звинуваченню в приналежності до міфічного «об'єднання українських націоналістів» О. Влизька, К. Буревія, Д. Фальківського, Г. Косинку та ін.» [1, 197].

Але про Григорія Косинку літературний побратим думав інакше, ніж написано у «свідченнях» 1931 р.; це видно з його клопотань про реабілітацію творчої спадщини митця в часи «хрущовської відлиги». Тоді було видано книжку прозаїка «Новели», передмову до якої написав саме він — Максим Рильський. Автора поет називав «трепетним,

як життя» й показав, що його творчість розвивала кращі традиції української прози поетичного реалізму В. Стефаника, М. Коцюбинського, С. Васильченка, Марка Черемшини [3, 6].

Цитовані т. зв. свідчення М. Рильський писав упродовж 23 березня — 28 квітня 1931 року. Закінчувалися вони тим, чого вимагали від поета слідчі-держиморди: «Мені тяжко писати це, але думаю, проте, що це моє страждання — заслужене» [2, 287]. «Спалити всі кораблі половинчатого — чи й реакційного світогляду і всі зв'язки з його представниками — ось яке принадне завдання малюється мені тепер» [2, 284]. «Я вірю в справедливість установи, що розглядає мою справу, засуджую свої помилки й хитання, <...> присягаюся чесно й послідовно присвятити все дальше життя моє праці на користь республіки трудящих, на користь їхнього — хочу тепер сказати: нашого — будівництва і прошу дати мені змогу все це довести живою працею» [2, 315]. Якесь коментарі тут, мабуть, зайві. Хіба що такі: берегти слід своє фізично-духовне життя за будь-яких обставин, бо воно дається людині Богом лише один раз. І ще згадуються слова Неофіта-раба, звернені до Єпископа в драматичній поемі Лесі Українки «В катакомбах»: «Я маю жаль до вас, великий жаль» [4, 258]. І вислів самого Єпископа в цій поемі: «Хто по неволі согрішив, той чистий» [4, 254].

ЛІТЕРАТУРА

1. *Брюховецький В.* Микола Зеров // З порога смерті. Письменники України — жертви сталінських репресій. Київ: Радянський письменник, 1991. 496 с.
2. *Пристайко В., Шаповал Ю.* Справа «Спілки визволення України». Невідомі документи і факти. Науково-документальне видання / Відп. ред. І. Ільєнко. Київ: INTEL, 1995. 448 с.
3. *Рильський М.* Вступне слово // *Косинка Григорій.* Новели. Київ: Радянський письменник, 1962. 226 с.
4. *Українка Лєся.* Твори: У 10 т. Київ: Держлітвидав України, 1964. Т. 3. 288 с.



НАПИСАНЕ ЛИШАЄТЬСЯ

ІЗ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТА ЕПІСТОЛЯРНОЇ СПАДЩИНИ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО

Художня спадщина Максима Рильського майже з вичерпною повнотою репрезентована в двадцятитомному зібранні його творів. Шість років тому в «Літературній Україні» був надрукований невідомий вірш Рильського (див.: Літературна Україна. 2014. 11 верес.). Два публіковані нижче вірші доповнюють наше уявлення про поетичний доробок письменника.

Уміщена у двох останніх томах двадцятитомника епістолярна спадщина Рильського охоплює лише 1469 позицій, що набагато менше за справжній обсяг його листування. Певною мірою це зумовлено типом видання, тому упорядники могли подати далеко не все.

Два листи Рильського до Олексія Кручоних періоду Другої світової війни зберігаються в Російському державному архіві літератури і мистецтва (далі — РДАЛМ). Надіслано їх з Уфи, де Рильський із сім'єю перебував в евакуації з літа 1941 р. до середини серпня 1943 р. Як можна припустити на основі опублікованого епістолярію Рильського, спілкування його з Кручоних було тривалішим. Уперше він згадує про свого кореспондента в листі до сім'ї Розанових від 25 жовтня 1942 р. з Уфи: «Есть в Москве человек, который мог бы ей [Агнесі Розановій. — *Б. Ц.*] найти необходимый для диссертации минимум литературы. Этот человек — бывшая звезда футуризма, Алексей Елисеевич Крученых (Москва, центр, ул. Кирова, 21, кв. 51). Обратитесь к нему, Агнесса Анатольевна, спросите его, *сославшись на меня* (он мне достал и выслал некоторые книжки)». На ще одну згадку натрапляємо в листі Рильського до Юрія Яновського від 2 червня 1943 р. з Москви, куди письменник приїхав у відрядження: «Кручених[у] замовлення на Ваші книжки дав — шукає».

Із поданих нижче листів Рильського до Михайла Рудницького два ввійшли до Зібрання творів у двадцяти томах. Про-

те тут їх републіковано й доповнено листами-відповідями Рудницького для більш-менш цілісного збереження епістолярного діалогу письменників. Крім опублікованих листів, у фонді М. Рудницького у відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (далі — ІЛ) зберігся один конверт без листа від М. Рильського, надісланий Рудницькому в липні 1957 р. до Косова. Можливо, у процесі дальшого опрацювання фонду лист буде виявлений.

За консультації з питань бібліографії М. Рудницького висловляю щирю вдячність Софії Когут.

Скорочені слова розкриті у квадратних дужках; закреслені слова подані в літерних примітках після тексту листа, де авторський текст переданий світлим прямим шрифтом, редакторські пояснення — світлим курсивом; авторські підкреслення у тексті — розрядкою. У листах збережено авторську дату й підпис. Коментарі публікатора пронумеровані арабськими цифрами. При публікації матеріалів із фондів що перебувають в опрацюванні, вказую лише номер фонду. Покликання на видання: *Рильський М.* Зібрання творів: У 20 т. / Редкол.: Л. М. Новиченко (голова) та ін. Київ: Наукова думка, 1983—1990 у квадратних дужках у тексті вказую: [*Рильський М.*, том (римською), сторінка (арабською)].

В і р ш і

М. К. Зерову
П о с л а н і є

Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы...¹

Веселий критику, поете чистих ліній,
Що пахощі цитрин та італійських піній
І Теокрытові троянди запашні
Приніс у бідний край, де тубальці сумні
Хоча кобил уже не доять ніби скити,
І славлять у піснях електрику й магніти,
Але, з одвагою спаливши кораблі,
У сутінках ідуть до но́вої землі, —
Тобі мої слова нехай дзвенять ясою!
Одно ми любимо і гріємо з тобою!

Нехай традиції та супокійний труд
На кпини підійма зневажливий панфут²,
Хай бідний пасинок ковадла із паперу
Гартянин³ в пелюшках, одкинувши химеру
З нас вимагає страв для шлунків кам'яних, —
Т и н а в и с о к и й л а д н е п е р е с т р о ї ш і х.

Розважний і ясний, ти хочеш быть єдиним, —
Ученим, критиком, співцем, громадянином
Без фальшу модного та куплених прикрас,
Які живуть, на жаль, і в нас великий час.

Із темних берегів могутнє вийшло море
І буревісники в задимлені простори
Летять обпалені жагою, як вогнем,
За ними берегом, оманливим бігцем
Підтюпують малки: і ми, і ми за Вами!
Поете! Чей же нам не личить быть малка́ми?
Нехай засмалена у кузні життьовій,
Нова громада йде — хвала і слава їй! —
Хай наші молоти (метафора до діла!)
Для справи спільної слугують вірно й сміло,
Не розбиваючи кують, рівняють путь
Ведуть у глибину, якої й не збагнуть
Але з міняйлами фальшованого краму
Не по дорозі нам. Г а н и ї х н а п с ю м а м у!

1924

Подається за рукописною копією (автограф Миколи Зерова): ІЛ. Ф. 182 (Айзеншток І. Я.).

¹ Епіграф — перший рядок вірша О. Пушкіна «Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы?..», написаного 1829 р. з приводу виходу «Стихотворений барона Дельвига».

² Українські футуристи, з 1922 р. об'єднані в Асоціацію панфутуристів, у прагненні дати мистецтво, спрямоване в майбутнє, заперечували культурні традиції, проголошували деструкцію і навіть смерть мистецтва. У літературних і мистецьких дискусіях 1920-х років вони неодмінно виступали опонентами неокласиків, які, зі свого боку, не приймали нігілістичний пафос і поетичні експерименти панфутуристів. У контексті цих полемік слід згадати статті Я. Савченка, на той час члена Асоціації панфутуристів, спрямовані проти неокласиків: «Українська неокласика», «Контрабандисти “чистої краси”» (див.: Більшовик. 1923. 12 верес., 16 верес.; 1924. 3 лип.). Більше про протистояння неокласиків і панфутуристів див.: *Панченко В.* Повесть про Миколу Зерова. Київ: Дух і Літера, 2018. С. 342—351.

³ Мається на увазі зорганізована щойно 1923 р. Спілка пролетарських письменників «Гарт», яка ставила своїм завданням створення єдиної інтернаціональної комуністичної культури, поширення комуністичної та переборювання буржуазної і міщанської ідеології. Представниками останньої пролетарські письменники з «Гарту» і вважали неокласиків.

9 (22) травня 1927 року

Сьогодні глянув я у календар
І з радістю великою побачив
Два імені: Микола і Ікар...
Це ж сам Юпітер, певне, так призначив!

І ти, як син Дедалів молодий
(Овідій це списав у Вороного)¹, —
Залюблений у прістір золотий
У світлу гру проміння світового.

Та тільки не розтопить хижий диск
Одважних крил, як то було з Ікаром:
На них пішло не пір'я і не віск,
І працював над ними ти не даром.

Вони міцні, немов латинська мідь
З узорами чітких, суворих знаків...
Тому то їх не в силі надломить
Ні простий Загул², ні учений Сяків*.

Ширяй же! На письменних розбишак
Згори дивись... Висміюй плем'я враже...
А решту вже нехай тобі коньяк
Словами виразнішими докаже.

* Сяків Явченко зам. Яків Савченко — жарт іще музагетовських часів, між іншим, використаний в одному з фейлетонів Вишні³. — *Прим. М. Зерова (?)*.

Подається за рукописною копією (автограф Миколи Зерова): ІЛ. Ф. 182 (Айзеншток І. Я.).

¹ Імовірно, алюзія на вірш Миколи Вороного «Ікар» (1902), див.: *Вороний, М. К. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / Упоряд. і приміт. Т. І. Гундорова; Вступ. стаття і ред. тому Г. Д. Вервес. Київ: Наук. думка, 1996. С. 68—70.*

² Маються на увазі виступи Д. Загула (Література чи літературщина. Київ: Глобус, 1926. 36 с.) і Я. Савченка (Азійський апокаліпсис. Київ: Глобус, 1926. 46 с.; Проти реставрації греко-римського мистецтва. Київ: Маса, 1927. 102 с.; Наступ буржуазної естетики // Шляхи пролетарської літератури. Київ: ДВУ, 1927. С. 14—17), спрямовані проти М. Зерова і яким він опонував (Наші літературознавці і полемісти // Червоний шлях. 1926. № 4. С. 165—177).

³ Про який саме фейлетон Вишні йдеться, не відомо.

Л и с т у в а н н я

Лист № 1

Максим Рильський до Олексія Кручоних

Дорогой Алексей Елисеевич!

Письма В[аши]¹ получил, книг еще нет, во всяком случае большое спасибо... Завтра приму все меры к тому, чтобы Вам были высланы наши украинские издания.

Жму руку

Ваш М. Рильский

Я Вам, вероятно, еще что-то должен — напишите об этом.

7/III 43

Подається за автографом: РДАЛМ. Ф. 1334 (Кручоних О. Є.). Оп. 1. Од. зб. 195. Арк. 1. Листівка: *Москва* / ул. Кирова 21 кв. 51 / Алексею Елисеевичу / Крученых / от М. Ф. Рильского, / Уфа, / гост. Башкирская № 41. Поштовий штампель: 19. 3. 43 Москва

¹ Листів від О. Кручоних в особовому фонді М. Рильського немає, очевидно, вони не збереглися.

Лист № 2

Максим Рильський до Олексія Кручоних

6/IV 43

Дорогой Алексей Елисеевич!

За поздравление и за полного Ушакова¹ — спасибо. Тут, в Союзе писат[елей] Украины подбирают для Вас литературу, на днях вышлют. Я со своей стороны вышлю Вам свою книгу, которая скоро выйdet², это будет дар от экс-неоклассика экс-футуристу. Впрочем, может быть, не вышлю, а привезу — я действительно собираюсь в Москву. Книги очень прошу для меня взять — деньги вышлю.

Здесь в Уфе «живет и работает» Ваш одноклассник — Алексей Алексеевич Шовкуненко³, просил передать В[ам] привет, интересуется, что Вы, где Вы, как Вы и т. п. Я дам ему В[аш] адрес. Он, между пр[очим], работает в Институте нар[одного] творчества и искусств Академии наук Украины, который я... «возглавляю» (?)

Привет.

М. Рильский

Подається за автографом: РДАЛМ. Ф. 1334 (Кручоних О. Є.). Оп. 1. Од. зб. 195. Арк. 2. Листівка: *Москва*, центр / ул. Кирова 21 кв. 51 / Алексею Елисеевичу / Крученых / от М. Ф. Рильского, Уфа, гост. Башкирская / № 41. Поштовий штампель: 17. 4. 43 Москва; 6. 4. 43 <нрзб.>.

¹ Ідеться про видання творів М. Ушакова. У той час вийшла його книжка «Ветер Украины. Сборник стихов и рассказов» (Ташкент: Госиздат УзССР, 1943. 164 с.). У листах Ушакова до Рильського за 1942—1943 рр. згадок про Кручоних немає (див.: ІЛ. Ф. 137 (Рильський М. Т.). Од. зб. 7510—7518).

² Імовірно, йдеться про одне з двох видань Рильського, які з'явилися 1943 р.: Велика година. Поезії 1941—1942 років / Ред. Н. Рибак. [Б. м.]: СРПУ, 1943. 168 с.; Вибрані поезії. 1918—1943 / Ред. Л. Новиченко. Худ. М. Деревус. [Б. м.]: Укрвидав, 1943. 204 с.

³ Український художник О. Шовкуненко і російський письменник О. Кручоних разом навчалися в Одеському художньому училищі. Шовкуненко навчався в 1901—1908 рр., Кручоних закінчив училище 1908 р.

Лист № 3

Максим Рильський до Михайла Рудницького

Дорогий Михайле Івановичу!

Користуюсь нагодою, щоб передати Вам свій переклад «Трістана» (друге видання)¹.

А нагода ось яка: на факультет іноземних мов хоче вступати відома мені дівчина, Сольська Людмила Володимирівна, дочка радянського офіцера, що загинув на фронті Вітчизняної війни. Мати Людмили живе у Львові, отже приміщенням вона забезпечена. Дівчина має безперечний потяг і здатність до іноземних мов. Прошу Вашої ласкавої уваги до неї.

З привітом

М. Рильський

24/VII 957.

Подається за автографом: ІЛ. Ф. 263 (Рудницький М. І.). Додається конверт: Деканові факультету іноземних / мов Львівського державного / університету / Михайлові Івановичу / Рудницькому / Від М. Рильського.

¹ Ідеться про книжку: *Бедве Ж.* Роман про Трістана та Ізольду. 2-ге вид. Київ: Держлітвидав України, 1957. 194 с. Перше видання побачило світ 1928 р. у видавництві «Сяйво».

Лист № 4

Михайло Рудницький до Максима Рильського

Дорогий Максиме Тадейовичу!

Жаль, що не маю змоги почати спогадів про сучасних письменників п[і]д з[а]головком «Письменники здалека», бо в них я негайно присвятив би один розділ Вам, зобразивши Вас як своєрідного Діда Мороза, який нишком не раз на рік, а весь рік робить людям несподіванки всякими дарунками¹.

Дарувавши мою книжку Дейчеві, Ви зробили мені велику приємність, я одержав від нього приємного листа, в якому він стверджує, що мої спогади про Луначарського відтворили «повітря епохи» і прохає мене подати йому деякі нові факти про зовнішній вигляд Анатолія Васильовича з того часу². Роблю це з приємністю і користуюсь нагодою, щоб поплакати перед Вами. Львівське видавництво дає мені на Зій том не більш як 10 аркушів³, а туди треба убгати спогади про Кобилянську, А. Чайковського, Олесья, Яцкова, Карманського, Чарнецького, М. Воронного, А. Крушельницького, В. Щурата, О. Турянського, Тудора, Галана, Гаврилюка і Бобинського⁴. Не знаю, чи зможу дурити себе надією, що при якомусь новому виданню зможу доповнити і ці, і деякі попередні. А залишаються ще люди, які чекають своєї черги, щоб можна їх прилюдно згадувати. Зустрічав я Винниченка і в 1910—11 р. (це він познайомив

мене з Луначарським) і в 1917 у Києві і в 1922 р. у Франції⁵ і був обурений, читаючи минулого року в «Радянській Україні» наклепи, буцімто Л. Цегельський⁶ говорив, що Винниченко підтримував ідею Шептицького, щоб Радянську Україну окатоличити!

А коли можна вже написати спогади про Зерова?⁷

Може, ще доведеться турбувати Вас колись своїми сумнівами, коли вік і здоров'я дозволять взятись за спогади про польських письменників: Стаффа, Каспровича, Іжиковського, Налковську⁸. Їх зразу надрукували б у Польщі, але раніше треба їх видати у нас, а хто в нас читав твори цих письменників?

Бажаю всіх весняних
променів і усмішок!

Ваш

М. Рудницький

7 III 1960

Подається за автографом: ІЛ. Ф. 137 (Рильський М. Т.). Од. зб. 6664. 2 арк. На арк. 2 зв. помітка рукою М. Рильського: «Арх. Лист від М. Ів. Рудницького із Львова, відповідь я послав МР». Фрагмент листа опубліковано: *Квіт С.* Естетична доктрина Михайла Рудницького // *Визвольний шлях*. 2000. Кн. 2 (лют.). С. 49—50.

¹ Спогади про Рильського М. Рудницький написав уже по смерті поета. Див.: *Рудницький М.* Творче відрядження // *Жовтень*. 1965. № 3. С. 137—140; передрук див.: Незабутній Максим Рильський. Київ: Радянський письменник, 1968. С. 297—299.

² У другій книзі мемуарів «Письменники зблизька» (Львів: Книжково-журнальне видавництво, 1959) окремий розділ М. Рудницький присвятив А. Луначарському (с. 9—34). Була також газетна публікація спогадів про Луначарського «Встречи з А. В. Луначарским» (Львовская правда. 1965. 23 ноя. С. 3). Видання вийшло наприкінці 1959 р. (підписане до друку 10 грудня 1959 р.). Уперше Рильський згадає про М. Рудницького й коротко його характеризує в опублікованому листі до подружжя Є. К. та О. Й. Дейчів від 26 лютого 1960 р.: «Михаил Иванович Рудницкий жив, читает во Львовском университете (западные литературы). Он — журналист, литературовед (автор книги “Вид Мирного до Хвильового”, от которой ныне усиленно откращивается), поэт, писавший любопытные стихи, парадоксалист и бывший бонвиван» [*Рильський М.*, XX, 106]. В особовому фонді Олександра Дейча зберігається 12 листів від М. Рудницького за період від 1 квітня 1960 р. до 7 січня 1970 р. РДАЛМ. Ф. 2837. Оп. 1. Од. зб. 967). Листів Дейча в особовому фонді М. Рудницького в ІЛ на сьогодні не виявлено.

³ Позиція видавництва не змінилася, обсяг третьої частини — 10,15 авт. арк.

⁴ Спогади про всіх названих у листі письменників увійшли до третьої книги мемуарів «Письменники зблизька» (Львів, 1964). Виняток становить лише О. Турянський, до творчості якого М. Рудницький ставився досить критично, див., зокрема, його відгук: «Нескромна комедія і дві скромні збірки» (Діло. 1927. 1 квіт. № 71. С. 2; огляд книжок: О. Турянський. Раби: [комедія]. Рогатин, 1927; Б. Лепкий. От так собі. Львів, 1926; В. Софронів. Грішник. Львів, 1927), рец. на кн.: О. Турянський. Син землі. Ч. I і II. Львів, 1933 (Діло. 1933. 18 листоп. № 305. С. 6. Підпис: м. р.); повідомлення: «Турянський по-англійськи» (Діло. 1934. 6 листоп. № 298. С. 4; про статтю професора А. Микитяка (часопис «Америка») про англійський переклад «Поza межами болю» Турянського: «Повість Турянського могла би найти читачів у чужинному перекладі безпосередньо по війні, коли таких творів було мало. Нині вона... не може зробити ніякого вражіння...»).

⁵ В опублікованих щоденниках В. Винниченка за 1911—1931 рр. згадок про М. Рудницького

немає. На творчість письменника М. Рудницький надрукував кілька відгуків: «Винниченко на крилах уяви» (Діло. 1928. 6 трав. № 99. С. 2—3; рец. на кн.: *В. Винниченко. Соняшна машина: роман у 3 т.* [Київ], 1928); рецензію на театральну постановку п'єси «Гріх»: «Український Театр ім. І. Тобілевича» (Діло. 1931. 25 січ. № 17. С. 5. Підпис: м. р.), репліку «Після відвідин нашого театру» (Діло. 1931. 29 січ. № 20. С. 5. Підпис: м. р.; йдеться про рецензії на п'єси «Гарна Олена» Офенбаха (Діло. 1931. 22 січ. № 14. С. 5. Підпис: м. р.), «Жінка, яка вбила» С. Гаррікса (Діло. 1931. 23 січ. № 15. С. 5—6. Підпис: м. р.), «Володимир Винниченко» (у кн.: *Рудницький М. Від Мирного до Хвильового.* Львів, 1936. С. 307—317).

⁶ Про яку саме статтю йдеться, не відомо.

⁷ Спогад про М. Зерова «Класичний урок» М. Рудницький написав набагато пізніше (*Рудницький М. Непередбачені зустрічі.* Львів: Каменяр, 1969. С. 27—35). Він познайомився із Зеровим 1915 р., коли після окупації Львова Російською імператорською армією його вислали до Києва. У 1920-х рр. М. Рудницький листувався із Зеровим. В особовому фонді Зерова збереглося 14 листів до нього від М. Рудницького за період із 2 травня 1926 р. по 10 вересня 1928 р. (Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Ф. ХХХV (Зеров М. К.). Од. зб. 593—606). Листів М. Зерова до М. Рудницького не збереглося. Про знайомство М. Рудницького із М. Зеровим див. також: *Квіт С. Ор. січ.* С. 43—44.

⁸ Спогади про польських письменників публікувалися і в Україні, і в Польщі. Про Л. Стаффа: «Леопольд Стафф (1878—1957)» (Всесвіт. 1958. № 5. С. 115—116); «Аполлон польської поезії: (Спогади і враження)» (Жовтень. 1966. № 10. С. 128—132). Про Я. Каспровича: «Поет професором поневолі: моя розмова з Каспровичем» (Світ. 1926. 15 серп. № 15/16. С. 14—15). Про І. Франка і Я. Каспровича: «Iwan Franko i Jan Kasprowicz» (*Czerwony Sztandar.* 1946. 28 маја. S. 3). Про І. Франка в оцінці Я. Каспровича і Л. Стаффа: «Непереможний Геркулес» (Літературна Україна. 1966. 26 серп. № 67. С. 2). Про В. Оркана, Я. Каспровича і Л. Стаффа: «Владислав Оркан про себе і про нас» (Літературна Україна. 1962. 20 лип. № 58. С. 3). Про В. Оркана: «Драматург на роздоріжжі» (*Рудницький М. Непередбачені зустрічі.* Львів: Каменяр, 1969. С. 136—146). Про В. Реймонта: «Турботи лауреата» (*Рудницький М. Непередбачені зустрічі.* Львів: Каменяр, 1969. С. 126—135). Про Т. Бой-Желенського: «Тадеуш Бой-Желенський» (*Рудницький М. Письменники зблизька.* Львів: Книжково-журнальне видавництво, 1959. Кн. 2. С. 65—92), про зустріч із Т. Бой-Желенським і О. Толстим у Спілці письменників у Львові: «Tadeusz Boy-Żeleński we Lwowie 1939—1941» (*Życie literackie.* 1961. 16 kwiet. № 16. S. 11. Przekład J. Szymak), «Zachwiany ideał» (Kamena. 1961. № 13/14. S. 5. Z ukr. przeł. K. A. J.[aworski]. Передрук: *Jaworski K. A. Pisma: wydanie jubileuszowe.* Lublin: Wyd-wo Lubelskie, 1974. T. 12: Rzeczy różne wierszem i prozą. S. 289—292). Спогадів про З. Налковського й К. Іжиковського Рудницький так і не написав.

Лист № 5

Максим Рильський до Михайла Рудницького

Дорогий Михайле Івановичу!

Дуже радий, що познайомив Вас (поза очі) з Дейчем. Це — інтерна людина, він добре знав Луначарського і любить згадувати про нього.

Щодо 3-го тома Ваших «Письменників зблизька», то я всіма силами за те, щоб його поширити. 10 аркушів — мало! Прямо скажу, що і в перших двох томах хотілось, щоб спогади були ширші, докладніші. Почувалось, що Ви себе стискаєте на догоду видавничим лімітам. А наша мемуарна література така бідна! А в ній така велика потреба!

Дуже добре буде, коли Ви напишете спомини про польських письменників.

Ці думки мої передайте Львівському видавництву — хай не буде воно скупе на хорошу справу!

Про Зерова. Я в принципі догодився з держлітвидавком, що буде видано книжку його перекладів із римських поетів¹. Цікава була постать!

Стаффа і Каспровича у нас дехто таки читав — до речі, я мрію перекласти дещо із Стаффа і Асника². Не дивуйтесь цьому зіставленню. Я просто назвав двох хороших польських ліриків.

Тепер потроху перекладаю Тувіма³.

З сердечним привітом

М. Рильський

17/III 1960.

Подається за автографом: ІЛ. Ф. 263 (Рудницький М. І.). Додається конверт: *Львів* / вул. Устияновича 6, кв. 9 / професорові / Михайлові Івановичу / Рудницькому / М. Рильський, Київ, / вул. Леніна 68 кв. 70. Поштовий штампель: 18. 3. 60 Київ; 20. 3. 60 Львів.

¹ Очевидно, плановане видання було розширено оригінальними творами М. Зерова та іншими перекладами. Перше посмертне радянське видання творів Зерова вийшло 1966 р. вже по смерті Рильського. Див.: *Зеров М. Вибране* / Редакція і вступна стаття М. Рильського; Упорядкування С. Зерової; Примітки Г. Кочура і В. Петрова. Київ: Дніпро, 1966. 539 с.

² Адам Асник і Леопольд Стафф належали до двох різних поколінь, тому адресант і просить не дивуватися. Перший — позитивіст, другий — модерніст покоління Молодої Польщі. Проте А. Асник — одинокий представник старшої генерації, творчість якого визнавали молодопольяки. З-під пера Рильського з'явилося кілька перекладів творів Л. Стаффа: «Балада про загублений черевичок» (Літературна Україна. 1962. 20 лип.) разом із віршами «Сум золотий поволі», «Спокій серця», «Квітки, що я посадив навесні» та «На вітри осені не скарживсь я» увійшла до поетичної збірки «Зимові записи. Поезії. 1960—1963» (Київ: Радянський письменник, 1964). Творів Асника Рильський не перекладав.

³ До творчості Ю. Тувіма М. Рильський звертався й раніше. Перші переклади віршів з'явилися 1951 р.: «Ех огіенте...» (Дніпро. 1951. № 5. С. 6—7). Пізніше кілька перекладів увійшли до збірки «Орлина сім'я» (Київ: Молодь, 1955) де в розділі «Голоси друзів» надруковано «Лист до всіх дітей в одній дуже важливій справі», «Соловейко запізнився», «Усі для всіх». Також у перекладі Рильського з'явилися вірші «Гілка», «На балконі», «Геліос», «Спогад», «Світанок», «Все б це я покинув», «Доні в Закопаному», «Нема краю», «Легіт», «Прапор», «Буря», (Літературна газета. 1961. 1 серп. № 60. С. 4), уривок із поеми «Квіти Польщі» (Літературна Україна. 1962. 20 лип. № 58. С. 3), «Просьба про пісеньку», «Джерело» (із збірки «Чорноліська річ»), «Молитва» (із поеми «Польські квіти») (Всесвіт. 1962. № 10. С. 6, 7, 10—11), «При округлому столі», «Тема», «Просьба про пісню», «Доні в Закопаному», «Прапор» (Рильський М. Зимові записи. Поезії. 1960—1963. Київ: Радянський письменник, 1964). До окремого видання «Вибраних поезій» Юліана Тувіма (Київ: Держлітвидав України, 1963) у перекладі Рильського, крім частини з названих творів, увійшли також: «Птах (С. 55), «Нема краю» (С. 101—102), «Фантастична прогулянка в лісі Фонтебло» (С. 108), «Чорноліська річ» (С. 114), «Кінь» (С. 121), «Село» (С. 146), «Гілка» (С. 161—162), «Пісенька померлого» (С. 185), «Дощик» (С. 216—217), «Русалочко, вісянський квіте» (С. 219—220), уривки з поеми «Польські квіти» (С. 273—385).

Лист № 6

Максим Рильський до Михайла Рудницького

Дорогий Михайле Івановичу

Спасибі за хороше слово про «Украдене щастя». Ви краще, ніж будь-хто, розумієте, з яким трепетом брався я перекладати прозу Франка на віршовану мову¹. З трепетом думав я й про те, що оперу буде показано не де-небудь, а — у Львові. Коли опера, музику якої я чув тільки в фортеп'яновому виконанні Ю. С. Мейтуса — правда, він і співав усі партії «композиторським» голосом — пройшла, як то кажуть, з успіхом, то цьому надзвичайно раді і Ю. С. Мейтус, і я. Наші інститутські музикознавці дуже хвалять оперу і виставу. Дай-то боже милий, щоб Ваші прогнози про дальшу долю «Щастя» — пробачте незумисний каламбур — здійснились.

З сердечним привітом

М. Рильський

30/IX 1960

Уперше опубліковано: *Рильський М.*, XX, 174—175. Подається за машинописом: ІЛ. Ф. 137 (Рильський М. Т.). Од. зб. 2425. 1 арк.

¹ Ідеться про рецензію М. Рудницького на постановку у Львівському театрі опери й балету опери Ю. Мейтуса «Украдене щастя» за твором І. Франка, лібрето М. Рильського, «Це — справжній успіх! (“Украдене щастя” на сцені Львівського оперного театру)» (Вільна Україна. 1960. 27 верес. № 229. С. 3). Про лібрето Рильського Рудницький писав: «Що спокусливішого може бути для поета, як передати прозовий діалог віршами? Однак М. Рильський не хотів ослабити враження від сильних безпосередніх слів Франкового діалога. Тому до поезії він звертався тільки тоді, коли сама музика вимагала поетичного слова. Драматичний стрижень п'єси не втратив нічого від конденсації: гранично чіткі репліки, збагачені музичними інтонаціями, звучать сильно». Згодом Рудницький опублікував ще один невеликий відгук на пізнішу постановку твору «Опера Франкового подиху», де про лібрето сказав: «Нашому тонкому поетові вдалось не викинути нічого суттєвого з драматичного твору і не додати жодної зайвої прикраси» (Радянська культура. 1962. 1 берез. № 17. С. 2).

Лист № 7

Михайло Рудницький до Максима Рильського

Львів 12. XII 60.

Дорогий Максиме Тадейовичу!

Знаю, який це гріх забирати Ваш дорогий час. Поки ми дізнались про Ваш переліт понад Львовом — уже було пізно спитати Вас ось про що:

Чи не могли б Ви порадити, що можна зробити з великим словником (40 арк.) бойківського діалекту; довго і сумлінно складав його

керівник кафедри слов'янської філології у Львівськ[ому] унів[ерситеті] доц. Онишкевич. Він упевняє, що таке джерело мудрості необхідне і для тих, що хотіли зрозуміти лексику Франка та Стефаника¹.

Друге — майже дрібниця. Перечитуючи у зв'язку з недалекими роковинами Шевченка ще раз «Кобзаря» у «Неофітах», я натрапив на таке місце:

Давно вже я сиджу в неволі
... Слава богу
Й за те що бачу. Ще живуть,
І богу моляться і мруть
Хрещені люди!

А на мою думку в автографі Шевченка — помилка, а треба б:

Й за те що бачу. Що живуть,
І богу моляться...

Коли після слова «бачу» ставити крапку, тоді нове речення каже, нібито Шевченко радіє з того чи тішиться, що люди моляться і мруть²...

«е» часто плутали у свій час з «о», навіть рука могла повернутись так поетові. Таких помилок, починаючи з Шекспіра до наших днів, — безліч, і видавцям не треба б покладатись на мертву букву. Не одну годину вночі не дає мені спати метод, за яким у нас передруковують без змін тексти покійних письменників, посилаючись на те, що «класиків» виправляти не можна. Від того, що ми надрукуємо наявні неграмотні граматичні форми і погану лексику, авторитет письменника не зростає, а читач ще більше спантелечений, як і я досі не можу второпати, чому за нашим правописом³ можна писати «Сардинія», але «сардинка»... Адаже сардинка — дочка Сардинії!

Не знаю, чи наприкінці можу звернутись до Вас з таким проханням: чи не могли б Ви десь при нагоді роздобути для мене книжку «Писатели Советской Украины»⁴, видану «Рад. письменником»? Якб[и] х[т]ос[ь] мені її відступив, я шукав би у своїй бібліотеці за іншою вдсятеро ціннішою, бо той довідник, де можна знайти бібліографію наших письменників, мені дуже потрібний для роботи в університеті.

Бажаю Вам міцного здоров'я,
бо знаю, що все інше, коли Ви
здорові, можете мати сами.
З пошаною і привітом
М. Рудницький

Подається за автографом: ІЛ. Ф. 137 (Рильський М. Т.). Од. зб. 6665, 2 арк.

¹ Зібраний М. Онишкевичем словник вдалося видати лише через двадцять років, див.: *Онишкевич М.* Словник бойківських говірок. Київ: Наукова думка, 1984. Ч. I: А—Н. 495 с.; Ч. II: О—Я. 515 с.

² Пропонована М. Рудницьким кон'єктура ґрунтується на естетичному критерії і не використовується в сучасній едиційній практиці. Текст поеми Т. Шевченка друкується за автографом у «Більшій книжці» (Іл. Ф. I (Шевченко Т. Г.). Од. зб. 67. С. 205—224).

³ На той час чинним був правопис у редакції 1947 р.

⁴ Ідеться про вид.: Писатели Советской Украины. Справочник / Сост. О. Килимник. Киев: Радянський письменник, 1960. 579 с.

Лист № 8

Михайло Рудницький до Максима Рильського

ВШановний

Дорогий Максиме Тадейовичу!

З глибокою увагою стежу за Вашою енергією, якої Ви не жалієте, щоб реагувати на різні прояви нашої літератури та громадського життя. Ніхто не зробив у нас стільки для засвоєння культурної спадщини інших народів, як Ви, невтомний перекладач різних шедеврів. Знаю Ваше чуле серце, яке відгукується на різні листи тих, х[т]о вважають себе покривдженими. Як гарно було б мати в перекладі на нашу мову і Вергілієву «Енеїду»! Проте Ваш заклик надрукувати переклад Білика¹, доцента Львівського університету, подиктований тим, що Ви не мали змоги прочитати у нього кілька сторінок.

Тридцять років тому я дав рецензію на зразки цього перекладу². З того часу Білик, як багато «галичан», не лише не вивчили сучасної літературної мови, але і забули те, що погано знали колись. Наші шановні філологи-класики переконані, що для того, щоб перекладати, досить знати мову оригіналу.

Переклад Білика бездарний, і той літредактор, який захотів би його^а виправити, зазнає більше мук, ніж Ви, коли виправили переклад Карманського «Божественної»³. До речі: якщо Ви проклинали цього поета, мого давнього приятеля, то половина прокльонів повинна впасти на мою голову, бо я намовив його взятись за цю працю в час, коли він не повинен був уже писати віршів⁴. Ви ж добре знаєте, що навіть великий Франко не міг у своїх перекладах визволитись від впливів галицької мови, яка рясніла строкатою лексикою і не знала, що робити з наголосами. Далеко львівським філологам навіть до тих зразків, які дав Франко у перших початках своєї перекладацької діяльності. Вони носяться із своїми недолугими спробами, як єврей з писаною торбою і нарікають на Кривду, заподіяну їм тими, хто не хоче ображати світлу пам'ять Гутенберга.

Користуюсь нагодою, щоб ще до Жовтневих свят побажати Вам
принаймні ще двісті років молодості та творчих досягнень!

Щиро відданий Вам

М. Рудницький

28/X 62

^a далі закреслено переклад

Подається за автографом: ІЛ. Ф. 137 (Рильський М. Т.). Од. зб. 6666. 2 арк.

¹ Мається на увазі публікація: *Рильський М.* Хто ж видасть «Енеїду» Вергілія в українському перекладі? // Літературна Україна. 1962. 26 жовт. № 86. С. 2.

² Ідеться про рецензію М. Рудницького, надруковану в газеті «Діло» (1932. 12 лип. № 151. С. 6. Підпис: м. р.) на вид.: *Публій Вергілій Маро.* Енеїда. В 2000-ліття народин поета з латин. мови пер. Михайло Білик. Стрий, [1932]. Ч. I. 31 с.; Ч. II. 62 с.; Ч. III. 91 с. Присуд рецензента досить суворий, що пояснює його ставлення до перекладацьких здібностей тридцять років по тому: «Таки краще було не віршувати “Енеїди” і зробити гарний поетичний переклад прозою, який можна було дати обтесати та обчистити із вульгаризмів, москалізмів і польонізмів.

Є таких смертельних гріхів у цьому перекладі сила. Наприклад постійно “ту” (!) зам. тут, та зам. тебе, му зам. йому, на ню зам. на неї, мя, ревить (!) віл; москалізмів таких як стільки зусиль то стояло (!), потерявши, помрачив ум, супруга, пир на трапезах (бенкет за столами), обильний (щедрий, достатній), тронутий (зворушений, вражений), розпроділивши (!), — ще більше польонізмів, н[а]пр. завладне, на кпини, богобійний, нім (заки), навзнаки (горілиць), бутний, той потвор, звидять місця, згладив зі світа, грутня (галапасна) громада, грозяче нещастя, піткнувсь, ходить о ворогів, тама (гать), оціліє, страхали, наразити, збриганий кровю.

Усіх не спишеш на одній шпальті. виправити такий ритмічний переклад — даремний труд. Крім ненаших слів, чимало наголосів хибних і самовільних.

Не згадуємо про самі “поетичні” гріхи. Не вільно постійно переносити слів, що творять нерозділну ритмічну цілість з одного рядка у другий так, наче б поділ на рядки зовсім не існував; не вільно постійно вживати “однак”, “відтак”, “щоб” і “а” та “але”... І вже зовсім погано, коли такі “однак” і “отже” стоять у середині речення, згідно з препогоаним впливом польської канцелярщини <...>.

Правил милозвучности перекладчик зовсім не знає. Переклад назагал ближчий до слів оригіналу, ніж до поезії. Учні, що вживатимуть його, засвоять собі з нього на жаль сотні неукраїнських слів і неправильних форм, яких не зможуть позбутись роками, так само, як їхні вчителі».

Хоча видавнича рада Львівського державного університету поставила «Енеїду» Вергілія в перекладі М. Білика у видавничий план на 1963 р., видання зняли за рішенням Міністерства освіти. Зрештою, повний текст перекладу було видано вже по смерті перекладача: *Публій Вергілій Марон.* Енеїда: В 12 кн. / З латини пер. М. Білик. Пер. звірив і зредагував Б. Тен. Передмову написав, коментарі та словник власних імен склав Й. Кобів. Київ: Дніпро, 1972. 355 с.

³ Уперше про переклад «Божественної комедії» Данте М. Рильський згадує в листі від 6 серпня 1947 р. до Петра Карманського [*Рильський М.*, XIX, 259]. Роком пізніше, 8 вересня 1948 р., він сповіщає того самого адресата: «<...> в Держлітвидаві цікавляться Вашим перекладом Данте» [*Рильський М.*, XIX, 288]. Про ставлення майбутнього редактора до наявного перекладу можна здогадуватися на основі його листа до О. Білецького від 4 липня 1949 р.: «Я уже говорив с Вами по телефону о переводе “Божественной комедии”, сделанном Карманским. Буду благодарен, если Вы передадите мне этот злосчастный перевод этого еще более злосчастного переводчика — для ознакомления» [*Рильський М.*, XIX, 300]. Межі своєї роботи М. Рильський коректно сформулював у листі до П. Карманського від 16 березня 1952 р.: «Свою редакторську чи співрекладацьку роботу я роблю (власне, вже почав робити), керуючись лише любов’ю до літератури і бажанням, щоб Данте прийшов до українського народу якнайкраще одягнений. Більшість моїх поправок спричинюється розбіжністю наголосів у наддністрянській та наддніпрянській галузях української мови (а власне ж остання лягла в основу мови загальнолітера-

турної), а також тим, що подекуди Ви вдаєтесь до діалектизмів, незрозумілих широкому читачьому загалові. Отже — прошу не гніватись» [Рильський М., XIX, 335—336]. Дещо інакше М. Рильський писав про свою роботу в листі від 30 листопада 1953 р. до подружжя Дейчів: «Сижу над “Божественной комедией”. Приходится многое делать заново. Думаю, что старик Карманский не будет в обиде, во всяком случае его фамилию я оставлю» [Рильський М., XIX, 364].

Видання побачило світ 1956 р.: *Данте Алігьєрі*. Божественна комедія. Пекло / Переклад П. Карманського та М. Рильського; Вступна стаття О. Білецького. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1956. 221 с.

Більше про роботу М. Рильського над перекладом П. Карманського див.: *Кочур Г.* Данте в українській літературі // Дантовские чтения / Под общ. ред. И. Балзы. Москва: Наука, 1971. С. 196—200; *Стриха М.* Данте й українська література: досвід реценції на тлі «запізнілого націтворення». Київ: Критика, 2003. С. 100—107. Автограф перекладу «Пекла» зберігається у фонді М. Рильського: ІЛ. Ф. 137 (Рильський М. Т.). Од. зб. 9997. 46 арк. Повний текст перекладу П. Карманського зберігається в його особовому фонді: ІЛ. Ф. 254 (Карманський П. Й.). Од. зб. 44 («Пекло»). 394 арк.; Од. зб. 45 («Чистилице»). 517 арк.; Од. зб. 46 («Рай»). 322 арк.; Зредагований М. Рильським переклад «Пекла» зберігається в його особовому фонді: ІЛ. Ф. 137 (Рильський М. Т.). Од. зб. 778 (машинопис із правками). 213 арк.; Од. зб. 779 (розрізнені аркуші чорнового автографа). 10 арк.

⁴ Про це М. Рудницький написав у третій частині своїх спогадів «Письменники зблизка» (Львів: Книжково-журнальне видавництво, 1964. Зокрема див. с. 133).

Лист № 9

Максим Рильський до Михайла Рудницького

Дорогий Михайле Івановичу!

Я читав частину Біликового перекладу «Енеїди» і не вважаю його безнадійним¹. Здавна знаю Вас як борця з «галицькою» мовою, але, їй-Богу, «галицька» небезпека ніяк не більша, як небезпека суцільного калькування з російської мови!

Гексаметричний, неримований переклад Білика було б значно легше правити, ніж терцини Карманського... Я боюсь, що Біликів переклад Ви читали давно, не в теперішній редакції. Звісно, якби можна було^а знайти переклад «Енеїди», що зробив Зеров, то не було б і мови про Білика. Та ба! Переклад той безнадійно утрачений².

Спасибі за увагу. Найкращі побажання!

Ваш М. Рильський

1/XI 1962.

^а можна було виправлено з могли

Уперше опубліковано: *Рильський М.*, XX, 353—354. Подається за автографом: ІЛ. Ф. 137 (Рильський М. Т.). Од. зб. 2426. 1 арк. Додається конверт: *Львів-центр* / вул. Устияновича / д. 6 кв. 9 / Михайлові Івановичу / Рудницькому / М. Рильський, Київ 40, Радянська вул. 7. Поштовий штемпель: 1. 11. 62 Київ; 2. 11. 62 Львів. Фотокопія листа зберігається також: ІЛ. Ф. 263 (Рудницький М. І.).

¹ В особовому фонді М. Рильського зберігся надісланий М. Біликом машинопис фрагментів книги I (вірші 1—33), книги II (вірші 270—298), книги IV (вірші 1—705), книги VI (вірші 848—854, 864—885), книги VII (вірші 285—302), книги IX (вірші 473—502, 598—620), книги XII (вірші

919—952) із правками перекладача (ІЛ. Ф. 137 (Рильський М. Т.). Од. зб. 3098. Арк. 4—41).

² Перші уривки перекладу М. Зеровим «Енеїди» Вергілія (книга V, вірші 835—871) з'явилися в «Антології римської поезії» (Київ, 1920). У 1931 р. Зеров почав працювати над новим перекладом поеми, який завершив уже після арешту 1935 р., відбуваючи термін ув'язнення в Соловечькому таборі спеціального призначення. Повний текст перекладу не розшуканий і вважається втраченим. На сьогодні відомі переклади книги першої, шостої, сьомої, восьмої та фрагменти книги другої (вірші 199—227) і п'ятої (вірші 835—871).

Переднє слово,
підготовка текстів та коментарі
Богдана Цимбала

Отримано 6 лютого 2020 р.

м. Київ



**Щербак Ю. Україна в епоху війномиру.
Книга підсумків і пророцтв.**
Київ: Ярославів Вал, 2020. 353 с.

Нову книжку політичної публіцистики «Україна в епоху війномиру» Юрія Щербака — лікаря за першою з багатьох його професій — можна було б назвати книжкою діагнозів і рецептів. Адже тут і йдеться про найтяжчі наші суспільні хвороби, і водночас автор обмірковує можливі засоби лікування. Усе це підсилено гострою, болісною, але щирою й чесною національною самокритикою. Щербакова художня (він усе ж передусім письменник) публіцистика забарвлена яскравими художніми прийомами — численними метафорами, символами, паралелями тощо. Мав усі підстави В. Скуратівський у стислій передмові написати: «Тут є “все”: і темпераментна публіцистика, і суворя, аж крижана аналітика, і до краю інтимна лірика, і сміховинне, і страшне...» (с. 7).

Авторська ідея, яка пронизує всю цю (серцем написану) книжку, усі протилежні за суттю й настроєм її сюжети та об'єднує багатющі змісти авторських публіцистично-філософських роздумів та гостросюжетних притч-повчань, така: «Час спливає, Україна в смертельній небезпеці, рятуймо націю і державу!» (с. 41). Ще одне (із багатьох) зізнань письменника — про «слова, за якими стоїть мій життєвий досвід, мій біль і сором за Україну <...>, мої ілюзії й розчарування, моя пам'ять минулого з його трагічними сюжетами, і — попри все — моя гордість за свою землю та її героїв. Моя віра в одужання України, в її майбутнє» (с. 45).

Лариса МОРОЗ

Наші
презентації



РЕЦЕНЗІЇ

ЖИТТЯ КНИГИ ТРИВАЄ: РОЗМИСЛИ НАД УКРАЇНСЬКОЮ РЕЦЕПЦІЄЮ «ШАХ-НАМЕ» ФІРДОУСІ

Абулькасим Фірдоусі. Шах-наме. Розділи із поеми:

У 3 кн. / Пер. М. Ільницького. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2017—2019 (Серія «Скарби Сходу»).

Приємною несподіванкою став для читачів ошатно оформлений три томник «Шах-наме» класика перської літератури Фірдоусі. Це переклад семи перших розділів поеми, яка складається з 60 тисяч двовіршів-бейтів. Видання супроводжується додатками чотирьох частин твору, перекладених ще в 1980-ті роки М. Ільницьким і Я. Полотнюком.

Зазначимо, що кожне з видань у заснованій ще 2008 р. серії «Скарби Сходу» (Тернопіль, видавництво «Богдан») було подією в літературно-культурному житті України: наприклад, «Багаристан» Джамі, «Бустан», «Гулістан» Сааді, антологію перського гумору, сатиричні твори Закані. Це перші з часів А. Кримського та В. Мисика твори літератур Близького і Середнього Сходу, переклади яких виконувалися з оригіналу. Справа не лише в іменах перекладачів, кожний із яких репрезентував школу в історії українського перекладу, а в принципах відображення першотвору. Пригадуються слова Г. Кочура: «А. Кримський тримався того погляду, що дотримуватися формальних особливостей оригіналу недоцільно. Треба дбати лише про точне відображення змісту, а форма мусить бути традиційна, звична для читача <...> В. Мисик не просто продовжувач Кримського, він також реформатор, він наблизив нам “східний” переклад до сьогоденних вимог, підніс його на сучасний рівень» [9, 499]. Тобто, уже в 1920—1930-ті роки при перекладі з мов Близького і Середнього Сходу гостро постали питання методологічного характеру. Це пов'язано було не стільки з принципами відбору текстів для перекладання, скільки з концепцією художнього перекладу зі східних мов узагалі. Очевидним стало, що практика брати за основу українського перекладу переважно російський, дублювання іншомовного досвіду попередників після роботи В. Мисика не мали сенсу: з'являлися нові імена, але не було голосів індивідуальностей. «З перекладів В. Мисика, — міркував Г. Кочур, — можна уявити собі, які були насправ-

ді в оригіналі ті вірші, що він їх перекладає» [9, 499]. Примітне й інше. Безумовно, переклад з оригіналу, як це видно з перекладів зі східних мов, має пріоритетне місце. Однак і підрядник (позначений спільною роботою науковця й перекладача, як було при перекладі «Витязя в тигровій шкурі» Ш. Руставелі М. Бажаном) не відхиляється. Відсутність перекладачів, які б знали східні мови, стала, однак, упродовж десятиліть чи не найголовнішою причиною продукування перекладів із перекладів-посередників. І не тільки російськомовних, а й європейських, як наприклад, твори О. Хайяма у виконанні такого яскравого інтерпретатора, як Е. Фітцджеральда [див. 19, 177—179], переклади І. Тхоржевського, О. Румера та ін.

Проте прочитання перекладів Е. Фітцджеральда, зіставлення з оригіналами в суфійському контексті («Хайям-суфійський голос») змушувало констатувати, що перекладацький «рубаят» — «зразок творчості» самого тлумача: «У житті Хайяма, — зауважив Ідріс Шах, відомий учений, знавець епохи, — не було ніколи тих пригод, які випали на його долю в перекладах віршів» [5, 193]. Явище типове для українських перекладів, виконаних через посередництво інших.

Від 1960-х років у практиці українських перекладів зі східних мов відбулися помітні зрушення. Цьому сприяла цільова підготовка обдарованих, здатних перекладати студентів (О. Шокало, Н. Зборовська, Г. Халимоненко, Л. Задорожна, С. Жолоб, В. Марченко, І. Маленький, О. Божко), що позначилося на виборі текстів для перекладу. Твір відбирався не зі списків, складених десь нагорі, що тоді було нормою, а «із середини», зі знання літератури, яку репрезентував цей автор, і самого твору. Робота з оригіналом позначилася і на відображенні національної специфіки першотвору, індивідуальності автора тощо. Дедалі активніше зверталися до перекладів зі східних мов письменники, які освоїли ту чи ту мову, зокрема, І. Дзюб, О. Синиченко, С. Наливайко. В Україні поступово відроджувалися сходознавчі центри, налагоджувалася підготовка перекладачів у Києві, Одесі, Львові.

Український переклад «Шах-наме» Фірдоусі М. Ільницького — дітище цих процесів. «Місто Львів, — міркував Я. Полотнюк, — <...> зв'язане зі Сходом із перших років свого існування» [15, 153]. Уже в XIX ст. тут сформувалася потужна школа арабістики й іраністики: А. Гавронський, М. Шорр. На початку XX ст. її розвивали В. Котвич, З. Смогожевський, М. Агабеков, Т. Левицький. Саме цій школі, сформованій у стінах Львівського університету, український читач завдячує появою згодом таких постатей арабістів та іраністів, як Ф. Махальський, С. Завалинський, О. Прицак, а далі — Я. Полотнюка, Р. Гамади і, як видно із підготовленого до видання «Шах-наме», учениці Р. Гамади Н. Вишневської [17, 208]. Український переклад «Шах-наме» заслуговує на перечитування в різних аспектах. Найперше, оскільки це переклад, — з погляду адекватності / точності відповідника. Зізнаюся, таке прочитання для мене недоступне, адже, на жаль, я не володію мовою першотвору. І виходитиму з того, що переклад — це явище літератури-реципієнта і «перекладацьких конвенцій» літератури чужої / іншої та своєї» [1, 16], об'єкт культурологічного перекладознавства (Г. Сиваченко) [16, 73].

Переклад «Шах-наме» Фірдоусі — твір не новий в українській літературі. Про поширення перських сюжетів «Книги царів» («Шах-наме») ще в доісламський період пише А. Кримський [10, 84]. Записана спершу на пехлевій стародавня книга з'явилася новоперською уже в X—XI ст., стала, на думку вченого, «живою національною епопеєю», як «колись для класичних еллінів Гомерові поеми “Іліада” та “Одісея”» [11, 152]. Відчуваючи «велику силу <...> чисто людського елементу» «Шах-наме», І. Франко не раз звертався до А. Кримського із проханням «стати до перекладу»,

«не баритися». Він мріяв про переклад «Шах-наме», як про «дуже гарний здобуток для нашої перекладної літератури», твір «котрий ніколи не устаріє». «<...> Прошу Вас, — пише І. Франко А. Кримському у листі від 1895 р., — не забувати про скрипт Фірдоусі <...> присилайте по змозі більше, щоб сього року можна було підігнати хоч ще трохи наперед» [18, 40]. І далі, в іншому листі того ж року: «Майже все прислане Вами йде» [18, 40]. Уперше в українському перекладі фрагменти поеми з'явилися 1895 р. у Львові, 1896-го вона була надрукована у скороченому варіанті в серії Франкової літературно-наукової бібліотеки. Це перший в Україні і в усій Росії переклад, виконаний не за європейськими зразками Ж. Моля, фон Шака чи Рюккерта, а з оригіналу: «<...> Українська література, — наголошував А. Кримський, — значно випереджала російську... аж на десятеро літ» [12, 158].

Відомо, що поема «Шах-наме», за словами самого Фірдоусі, «обернулася в радість» для нього. Переклад М. Ільницького з науковою підготовкою тексту Р. Гамадою — не меншою радістю для наших читачів, матеріалом для розмислів літературознавців-орієнталістів, перекладознавців. «Усе про що я повідатиму, — зізнавався Фірдоусі, — не новина, а старі переклади. В моїй книжці немає ані брехні, ані вигадок, може тут була алегорія, дак розумному і те піде на користь» [12, 160].

Новий переклад поеми, виконаний М. Ільницьким, дозволяє дійти певних висновків не лише про особливості рецепції твору, а, що важливо, про розвиток двох типів української орієнталістики — наукового й художнього, репрезентованих плеядою яскравих постатей українських учених і перекладачів: А. Кримського, В. Мисика, Я. Полотнюка, М. Ільницького та Р. Гамади — і стверджувати наявність українського типу орієнталістики та його роль у налагодженні орієнтального художнього дискурсу, ««децентрації» російського цивілізаційного нарративу» [14, 23].

Із часів роботи А. Кримського і до появи перекладу М. Ільницького простежуються спроби адаптувати різні перекладацькі підходи до відображення твору. Так, А. Кримський, приступаючи до перекладання «Шах-наме», змушений був, окрім іншого, звертати увагу на відмінність культур (своєї і перської, мусульманської та зороастрійської), що не могло не позначитися на сприйнятті твору. «Фірдоусі... страшенно розтягнений, — пише він Франкові з Москви 1890 р., — <...> перекладати з нього треба багато, не можна обмежитися розміром звичайної журнальної праці» [11, 14]. Його перекладацький хід зумовлений прагненням зробити твір доступним і зрозумілим для українського читача: «Через те я не перекладаю перших сторінок “Шах-наме” дослівно та віршами, — коментує А. Кримський, — а подаю з них голий конспект прозою» [12, 158—159]. Слушні з погляду сказаного спостереження орієнталіста Д. Княжича, який наголошує на специфічній образності східної поезії, її тісному зв'язку із фольклором: це «поезія шифру», яка прочитується на різних рівнях [8]. Чи не це мав на увазі І. Брагінський, коли писав про поверхню і неосяжний простір океану «Шах-наме», а надто — «величезну глибину його, що приховує інше, невідоме життя» [3, 60].

В. Мисик починає український варіант «Шах-наме» «Похвалою розуму» і, думаю, не випадково: наголос на розумі — прикметна риса епохи раннього Відродження на Сході. Розум — символ віри Рудаки, Фірдоусі, Хайяма, «дар святого неба» за Фірдоусі, «око духу», «сонце в темноті». Визначальною рисою рецепції В. Мисиком «Шах-наме» є прагнення відтворити відібраними для перекладу розділами найголовніші концепти поеми, її кульмінаційні моменти. Це прагнення відчутне і в роботі над уривками з поеми, перекладеними Я. Полотнюком та М. Ільницьким. У ній майстерно реалізована практика співпраці дослідника, знавця мови оригіналу та відомого літера-

турознавця, поета, обізнаного зі Сходом (свідченням цього став уже здійснений ними блискучий переклад поезії класика перської літератури Румі з розгорнутою передмовою, яка розкриває специфіку суфійської поезії Мевляни, природу суфійських образів, розшифрованих кодів тощо [7]).

Тобто, напрацьована А. Кримським методика перекладу — поєднання принципів наукового підходу з художнім реалізується й далі, хоч нові технології багато чого змінюють у принципах відображення оригіналу. Її широко застосовували в перекладах еміграційні перекладачі (зокрема І. Качуровський, І. Костецький). І. Шанковський, працюючи в Мюнхені над перекладом японської антології «Сто поетів — сто пісень», упорядкованої ще 1235 року Фуджіварою, писав: «<...> я вважаю за свій обов'язок скласти признання, науковим працям <...>, англійським перекладам танока Вільяма Н. Портера. Усі автори, до речі, застерігаються, що їхнє насвітлення, погляди, інтерпретації танока правлять за вияв власних переконань» [20, 671].

Передмова М. Ільницького до нового перекладу «Шах-наме» свідчить про ґрунтовне академічне осягнення твору, уміння прочитати його не лише в контексті тогочасної літератури Ірану, з увагою до епічного, фольклорно-героїчного, дидактичного, лірично-сповідального типів наративу [6, 14], «духу епохи», а й у контексті набагато ширшому — європейського Середньовіччя серед п'яти культурних зон якого мусульманський чинник важливий. «Середньовічний символ, — зазначає І. Мегела, — ніколи не був етично нейтральним, ієрархія символів являла собою ієрархію цінностей» [13, 14]. Сам же процес перекладання сприймається як синтез різних перекладацьких підходів (вітчизняних і європейських): А. Кримського — Я. Полотнюка, за яким ще й досвід Т. Нельдке, німецького орієнталіста, знавця ісламської проблематики. І. Дьяконова та М. Москаленка, перекладачі «Гільгамеша», надто, у відтворенні вірша оригіналу мутакарібу, особливостей компонування бейтів, їх архітекtonіки. Фірдоусі, подібно Рудакі, свій «шовковий бейт <...> робив із граніту» (Рудакі). І. Брагінський не випадково наголошував, що традиційна перська поетика оцінювала майстерність творця вірша виходячи із мистецтва складання окремих бейтів [2, 32]. До роботи над новим українським варіантом «Шах-наме» залучене не лише усе, що встиг за життя створити Р. Гамада, а й спостереження польської дослідниці А. Красновольської, ученого із Тегеранського університету Алламе Табатабаї, матеріали колекції Музею Ханенків, учениці Р. Гамади Н. Вишневської.

Подібно до того, як своєю багаторічною роботою над «Витязем у тигровій шкурі» М. Бажан заповнював окремі лакуни в руставелезнавстві, перекладач «Шах-наме» М. Ільницький, послуговуючись новими розвідками, робить уточнення, коментарі, які розширюють поле пізнання пам'ятки. Це стосується, наприклад, прочитання імені богатиря Рустама (перекладач дослухається до міркувань польської іраністки щодо його авестійського походження) [6, 219], тлумачення епізоду одного із подвигів Рустама, який, за висновком перекладача, є канонічним і мусить посісти належне місце в основному тексті [6, 219]. Робота з «рідкісними аркушами» східного відділення Музею Ханенків, вивчення тематичних мініатюр стали для перекладача вагомим підставою для введення епізоду одного з юнацьких подвигів Рустама в український текст. Неподинокі звернення при відображенні першотвору до рукописних фондів Ленінградського музею, коментарного фонду А. Кримського, досвіду А. Старікова, автора російського видання «Шах-наме» 1959 р., довідкових матеріалів Алікбара Дегхода. Тут помітні і неподаючи звернення до «Слов'янської міфології» М. Костомарова, надто у пошуках відповідностей міфологічних понять у слов'ян і персів (зороастрійців).

Уже зазначалося, що в процесі відображення оригіналу перекладач послуговувався різними підходами. Читання перекладу мене найчастіше повертало до прикладу співпраці І. Дьяконова та М. Москаленка над «Гільгамешем». Утрачені рядки / дощечки твору вони, аби не було прогалин у сюжеті, передавали / заповнювали прозовими рядками. Цим шляхом не пішли при перекладанні ні І. Дибко-Филипчак, ні Є. Дудар, ні С. Ліпкін в останньому російському виданні. С. Ліпкін, зазначає В. Іванов, намагався подати твір таким, яким чули його сучасники «Гільгамеша»: завдання перекладу І. Дьяконова та С. Ліпкіна, отже, «були відмінні» [4, 265]. Услід за І. Дьяконовим і М. Москаленком М. Ільницький продовжує традицію «західноєвропейських філологічно точних перекладів із детальними коментарями» [4, 265]. Перекладач не залишив поза увагою також відкриття Тернера Макана, який, опрацювавши низку існуючих рукописів «Шах-наме», уніфікував текст: гарвардський примірник став ще одним цінним матеріалом у відтворенні поеми.

М. Ільницький і в передмові, і в коментарях, і міркуючи над процесом перекладання, не опускає можливості назвати імена колег, які співпрацювали з ним. Особлива роль відведена тут авторові ідеї перекладу Р. Гамаді. Це, як видно, був його задум. «Гамада, — ділиться думками М. Ільницький, — хотів, щоб цей переклад був близький до академічного <...> націлював на народність мови, шукання українських відповідників фразеологізмів та афоризмів і навіть робив виписки слів, з української класики для орієнтації...» [6, 16]. Робота вдалася. Примітки, коментарі, — як у А. Кримського, — окрема ділянка, виконана сумлінно й відповідально. Додатки, подані до твору [6, 193—211], — праця Я. Полотнюка та М. Ільницького — інтригують, вони ще раз наголошують на силі таланту Фірдоусі-поета, який «зернами слів засіяв країну» [6, 210], і відповідальності перекладачів перед автором першотвору, можливостями українського слова, мрією Фірдоусі: «Сховаються цілі століття в імлі, — писав він, — та житиме книга моя на землі» [6, 210].

ЛІТЕРАТУРА

1. *Баснетт С.* Роздуми над літературною компаративістикою ХХІ століття // Захід—Схід: основні тенденції розвитку сучасного порівняльного літературознавства. Антологія. Донецьк: Ландон ХХІ, 2012. 376 с.
2. *Брагинский И.* Абу Абдаллах Джалар Рудаки. Москва: Наука, 1989. 136с.
3. *Брагинский И.* 12 миниатюр. От Рудаки до Джами. Москва: Художественная литература, 1976. 305 с.
4. *Іванов В.* Еще одно рождение Гильгамеша // Иностранная литература. 2000. №10.
5. *Идрис Шах.* Омар Хайям // *Идрис Шах.* Суфизм. Москва: Клышников, Комаров и Ко, 1994. 446 с.
6. *Ільницький М.* Епопея іранського народу. // *Фірдоусі.* Шах-наме. Кн. 1. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан. 2017. 224 с.
7. *Ільницький М., Полотнюк Я.* Співець людяності. // Румі. Поезії. 3 фарсі. Київ: Дніпро, 1983. 112 с.
8. *Княжич Д.* Сяйво Ясного Місяця // Літакцент. 2009. 27 лист. URL: <http://litakcent.com/2009/11/27/sjajvo-jasnoho-misjasja/>
9. *Кочур Г.* Кілька уваг про Василя Мисика та його переклад // *Кочур Г.* Література та переклад. Т. 1. Київ: Смолоскип, 2008. 611 с.
10. *Кримський А.* Коментарі до праці В. Клоустона «Арабська повість про Антара» // *Клоустон В.* Народні казки та вигадки, їх вандрівки та переміни. Київ: Інститут сходознавства НАНУ, 2009. 157 с.
11. *Кримський А.* Твори: В 5 т. Т. 5. Кн. 1. Київ: Наукова думка, 1979. 547 с.
12. *Кримський А.* Твори: В 5 т. Т. 1. Київ: Наукова думка, 1972. 632 с.

13. Мегела І. Література європейського Середньовіччя. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. 409 с.
14. Мейзерська Т. Re-presence. Відлуння Сходу в українській літературі ХІХ ст. Одеса: Астропринт, 2009. 156 с.
15. Полотнюк Я. Сходознавство у Львівському університеті // Мовні та літературні зв'язки України з країнами Сходу. Київ, Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. 472 с.
16. Сиваченко Г. Культурний трансфер — нова компаративістична методологія вивчення взаємодії культур // Слово і Час. 2019, № 3.
17. Фірдоусі. Шах-наме: У 3 кн. Кн. 2. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан. 2018. 224 с.
18. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. Т. 50. Листи. Київ: Наукова думка, 1986. 703 с.
19. Хижняк М. Планета, равная солнцу // Литературная учеба. 1990. № 6.
20. Шанковський І. Сто поетів — сто пісень — сто пісень // Зарубіжна література Матеріали до вивчення літератур Сходу / Упоряд. Л. Грицик. Київ, ВПЦ «Київський університет», 2006. 689 с.

Людмила ГРИЦИК
м. Київ

Отримано 4 лютого 2020 р.



Мудрість передвічна. Афоризми давніх українських мислителів ХІ — поч. ХІХ ст. / Вибрав і впорядкував, написав вступну статтю та примітки В.Шевчук.

Київ: ТОВ «Видавництво «Кліо», 2019. 440 с.

Унікальне найповніше зібрання авторських афоризмів, що творились українськими мислителями впродовж ХІ — поч. ХІХ ст., по суті, книга духовно-інтелектуального буття українського народу за вісім століть. Зібрані під однією обкладинкою концентровані думки давніх українських любомудрів виразно свідчать про багатство та розмаїття культурної спадщини українського народу, глибокі джерела українського інтелектуалізму та його багатовікову залученість у загальноєвропейський контекст. Ці роздуми про світ і людину — її свободу, віру, ідентичність — відіграють важливу роль в усвідомленні українцями своїх духовних вартостей, історичної пам'яті та формуванні модерного співжиття зі світом. Видання відкривається солідною вступною статтю Валерія Шевчука під назвою «Світ, розглянений по частинах. Про жанр афоризму в давній українській літературі».

Наші
презентації

НЕОКЛАСИЧНИЙ ДИСКУРС ЯК ДЗЕРКАЛО ЕВОЛЮЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Демська-Будзуляк Л. Українське літературознавство
від ідеї до тексту: неокласичний дискурс: монографія.
Київ: Смолоскип, 2019. 600 с.



Теоретичне осмислення історії українського літературознавства досі не було предметом цілісного аналізу. Основну увагу науковці (Л. Білецький, О. Білецький, В. Брюховецький, М. Насенко, Г. Александрова) переважно зосереджували лише на питаннях історії дисципліни та літературної критики. Натомість перед нами праця, у якій авторка ставить собі за мету виявити типологічні зв'язки між культурним світоглядом епохи та інтелектуальними практиками вітчизняної філології. У фокусі розгляду — українські

літературні студії кінця ХІХ — першої третини ХХ ст. Дослідниця не випадково вибирає цей період. Його хронологічними межами можемо зазначити появу фахового українського літературознавства (від перших розвідок М. Дашкевича та О. Огоновського) і процес СВУ в підсоветській Україні, коли внаслідок масових репресій наша національна наука втратила інституційну незалежність.

Аналізуючи цей період, Леся Демська-Будзуляк пропонує виокремлювати дві культурні парадигми, у контексті яких еволюціонували українські студії над письменством — традиціоналізм і модерність, і два відповідні їм наукові дискурси — традиціоналістський і модерний. Незважаючи на певну схематичність підходу, дослідниця характеризує тогочасне літературознавство з перспективи його теоретико-методологічних засад. Авторка робить вдалу спробу розглянути відповідну генезу українських пошукових рефлексій у широкому західноєвропейському контексті філософських та інтелектуальних зрушень. Це дає змогу простежити входження вітчизняного набутку до світової наукової парадигми.

Найбільша частина праці висвітлює модерний дискурс українського літературознавства, який, на думку авторки, репрезентовано в доробку вчених із кола неокласиків та близьких до них фахівців: М. Зерова, П. Филиповича, В. Петрова, А. Шамрая, Б. Навроцького, Б. Якубського, В. Державина та ін. Основною рисою модерного дискурсу дослідниця вважає методологічний перехід від історико-позитивістичних до формоцентричних інтерпретаційних моделей. Залишається, однак, запитання: наскільки повно авторка подає картину українського модерного літературознавства? Чи можна вичерпувати його лише неокласичним дискурсом? Водночас поза розглядом залишився вагомий доробок західноукраїнських науковців, зведений у книжці лише до постатей І. Франка й О. Огоновського. Переконані, що уважний аналіз праць хоча б таких відомих учених, як Я. Головацький, С. Смаль-Стоцький, В. Щурат, В. Гнатюк, вдало б доповнив цю концептуальну працю.

Особливу увагу авторки привертає спадщина М. Зерова, бо саме вона, на її думку, якнайповніше репрезентує досягнення модерної вітчизняної філології в обширі історії письменства, теорії літератури, а також літературної критики. Студії українських неокласиків, зазначає Л. Демська-Будзуляк, демонструють перехідний період від традиціоналістської до модерної парадигми, використовують сучасні підходи до теоретичного осмислення традиційної історико-літературної проблематики. Однак, попри намагання дослідниці максимально чітко окреслити коло літературознавців-неокласиків, сам термін залишається не до кінця з'ясований. Постійно присутній наголос на «ближньому колі» та «дальньому колі» М. Зерова, але залишається незрозумілим, за яким принципом ці вчені близькі до згаданої постаті — світоглядним чи лише методологічним?

Структуру книжки зумовляють головні завдання, які ставить перед собою авторка. І тут виникає певна проблема, адже таких базових завдань два. Дослідниця прагнула, з одного боку, проаналізувати ідейно-методологічний розвиток модерного українського літературознавства від його витоків (наукова спадщина І. Франка й В. Перетца) і до початку 1930-х років; а з другого, — охарактеризувати в контексті тогочасної західноєвропейської гуманітаристики наукову спадщину М. Зерова та близьких до нього фахівців. Авторка намагається зв'язати їх воедино, і це викликає труднощі структуризації дуже великого обсягу матеріалу, залученого до роботи. Адже його цілком вистачило б на дві окремі монографії.

У книжці розкрито широкий соціокультурний контекст української спільноти окресленого періоду. Л. Демська-Будзуляк вдало демонструє зв'язки інтелектуальних практик літературних студій, історико-політичних зрушень та культурного світогляду часу; виокремлює перше покоління вітчизняних літературознавців та обґрунтовує його засади; з'ясовує теоретико-методологічні впливи на українських фахівців; визначає теоретичне й культурно-ідеологічне спрямування їхнього доробку. Для такого аналізу залучено не лише розвідки вчених-неокласиків та світоглядно близьких до них дослідників, а й великий обсяг фактичного матеріалу з галузі історії, мистецтвознавства, культурології, соціології тощо. Також важливим для вітчизняної філології стало й уведення в науковий ужиток цілого пласта архівних наукових студій І. Айзенштока, В. Бойка, Б. Навроцького, А. Шамрая, В. Державина та ін., які досі, за незначними винятками, перебували поза увагою українських фахівців.

Виконуючи низку завдань, авторка системно проаналізувала величезний масив праць, щоб виявити основні точки зіткнення традиціоналістських і модерних парадигм на ґрунті історії й теорії літератури, а також літературної критики. Л. Демська-Будзуляк слушно пише, що зміна методологічного підходу до відповідних студій зумо-

вила переорієнтацію з вивчення історичної традиції на культурну. У центрі більшості розвідок неокласиків опиняється культурна «ідеологія доби», що її М. Зеров визначав як історіографії, політичні прагнення, літературні погляди та вподобання й побут. Фокусом, через який дослідники 1920-х років вивчають таку «ідеологію доби», виступає ідея форми, часто ототожнюваної з ідеєю культурного стилю епохи. Саме напрацювання в галузі теорії форми обрано у книжці за точку відліку в розгляді природи модерного літературознавства на прикладі його вітчизняних репрезентацій. Такий підхід дає змогу виокремити низку особливостей української модерної філології, зокрема: 1) у галузі теорії літератури художній твір розглядали як форму вияву культурної свідомості епохи й аналізували його за тричленною схемою на основі єдності ідеології епохи, жанрової системи та формально-стилістичних засобів; 2) у галузі історії літератури запропоновано класифікацію художнього матеріалу на формально-стильовій основі, літературний канон переорієнтовано з авторів на тексти; 3) у галузі літературної критики аналіз художніх, особливо поетичних текстів здійснювали з огляду на вироблення авторами художньої форми та мови.

Водночас увага до ідеї форми у вітчизняних студіях дала змогу по-новому подивитися на дискусію про «зміст і форму» 1922—1923 рр. в українському літературознавстві, а також підстави виокремлювати два напрями теоретичних досліджень. Одні з них були базовані на ідеях психолінгвістики О. Потебні та зближувалися з поглядами російських формалістів. Інші ж були основані на ідеях західної культурної морфології й трактували ідею форми в щільному зв'язку з філософією культури. Дослідниця встановила, що для українського модерного літературознавства характерним був саме другий напрям; тому можемо говорити про наявність морфологічної школи відповідних вітчизняних студій, окремої щодо російського формалізму. Цілком погоджуюся з таким поглядом, хоча й шкода, що поза увагою авторки залишився значний пласт рецензій учених-неокласиків на праці російських формалістів.

Слушним бачиться й висновок про те, що погляд на українське літературознавство як на систему інтелектуальних практик уможлиблює його осмислення у формі діалогу між суспільством і літературою. У такому діалозі фахові студії постають медіумом, що виявляє цінності та приховані інтенції наукових текстів, які урухомлюють різноманітні культурні пласти, формують центральні наративи, а за їх допомогою суспільство інтерпретує та репрезентує себе. Водночас такий підхід відкриває перед науковцями широкий спектр можливих тлумачень українського літературознавства не лише як наукового феномену, а і як культурного явища.

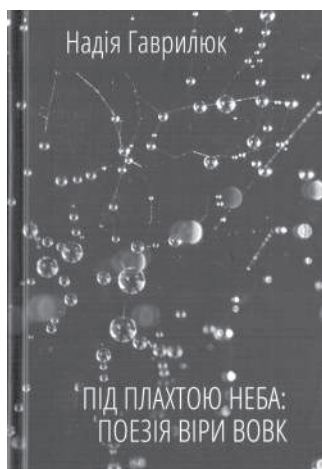
Праця Л. Демської-Будзулак накреслює нові шляхи розгляду об'єкта в загальносвітовому інтелектуальному й соціокультурному контексті, уможлиблює подальше поглиблене перепрочитання наукових текстів вітчизняних філологів кінця ХІХ — першої третини ХХ ст. Дослідниця не боїться ставити перед собою складні запитання філософського й методологічного плану та шукати на них відповіді. Розуміємо, що обмежений обсяг книжки не дає змоги вповні зосередитися на всіх актуалізованих аспектах розгляду та максимально залучити присутній матеріал. Монографія розкриває авторську візію проблеми й засвідчує фаховий підхід у вирішенні поставлених завдань.

*Ігор НАБИТОВИЧ
м. Люблін (Польща)*

Отримано 30 листопада 2019 р.

НОВА КНИЖКА ПРО ПОЕЗІЮ ВІРИ ВОВК

Гаврилюк Н. Під плахтою неба: поезія Віри Вовк.
Дрогобич: Коло, 2019. 168 с.



Добре знама читацькому загалу Надія Гаврилюк, яка успішно виступає в амплу поетеси й літературознавиці, видала нову книжку. В анотації працю анонсовано як «науково-популярне видання», присвячене «вивченню поезії Віри Вовк 2000-х років із погляду символізму». Варто одразу зазначити, що книжка позбавлена нудного й напханого цитатами академізму, хоча посилення в ній є, та міри не перейде. Крім того, дослідниця прагнула до синтезу, шлях до якого проклав іще Віктор Шкловський, пишучи свої «повісті про прозу». Авторка об'єднала

дванадцять розділів-образків, що за жанровою природою тяжіють до малюнків (картинок), цим самим натякаючи на інтердисциплінарний підхід, співпрацю на перетині кількох галузей знань.

Варто вказати на новизну об'єкта дослідження, бо збірки Віри Вовк «Бердо» (2019), «Будова» (2015), «Вселенна містерія» й «Нев'янучий квіт» (обидві — 2017), «Курган» (2019), «Гріх святости» (2016), «Жіночі маски» (2014), «Обарінки» й «Пісня Сирени», «Варіяції на тему кохання», «Зі скрині забутих предків» (усі — 2019) чи не вперше системно й цілісно проаналізовано. Виняток тут становлять хіба що «Жіночі маски», які ґрунтовно розглянув Тадей Карабович у монографії «Міфопоетика Нью-Йоркської групи» [5, 244—261].

Однак самої новизни для ефекту замало, до цього слід додати аналіз і синтез, із якими авторка підходить до осягнення творів; і це не поширена, зазвичай механічна операція, безвідносна до змісту твору і його елементів. Тобто прагне проникнути в сутність речей. Запишемо на її рахунок і добру аргументованість думки, бажання вловити

за хвіст істину, а не блукати хащами вигадок, насправді спотворюючи дійсність. Приносить насолоду широке асоціативне тло її суджень, вдалі зв'язки елементів інтелекту й емоційної, ірраціональної психіки, унаслідок чого один складник викликає появу іншого, генеруючи наукову повноту.

Нових збірок Віра Вовк видала кілька десятків, кожна з них має свою ідейно-тематичну домінанту. Тож як тут не загубитися серед цих переходів від ліричного до історичного, містичного, алегоричного, легендарного тощо? Зрештою, закони формальної логіки тріщать по швах, коли Н. Гаврилюк вибудовує свою ієрархію: абетковий, будівничий, квітковий, історичний, містичний, алегоричний, символічний рівні та ін. Зрозуміло, що кожне судження має свою структуру, свою територію й часто буває важко провести чіткі межі між ними. Та в поліфонізмі сучасного наукового мислення є тенденція, яку Жиль Дельоз і Фелікс Гваттарі у праці «Капіталізм і шизофренія» називають «детериторизацією», безмежністю означування, пристрастю «на стиках», маючи на увазі руйнацію застиглих знаків.

Припала до серця ще одна гарна риса мислення дослідниці — її мова, не академічно-суконна, а науково-образна, картинна. Авторка вміє малювати словами образи конкретно-уявлюваних людей, явищ, речей у творах, тому виклад матеріалу вражає простотою, природністю, невимушеністю вислову, лаконічністю. Мова містка, у ній тісно словам і простору думкам; емоційна, бо пройнята живим чуттям дослідниці; оціночна, має свою авторську інтонацію (часом із відтінками ліризму, співчуття, а то й іронії).

Як бачимо, «майданчиків» для огляду змісту книжки Надії Гаврилюк чимало, і, мабуть, треба було б написати студію, не меншу, ніж її праця, щоб досягнути повноти проблематики; тож зупинюся на кількох головних проблемах творчості Віри Вовк і їх діалогічності з насущними питаннями сучасної художньої практики, де часто замість цілісності нам пропонують механічну обмеженість явищ, їх анатомічний розтин на окремі симулякри.

У розділі «Ткацький човник Віри Вовк» дослідниця пише: «Поки людина вишиває, її зору відкрито лише маленький шматочок полотна. Тільки тоді, коли роботу завершено і достатньо віддалено від зору вишивальниці, можна побачити красу зробленого повніше та чіткіше... Словесна тканина людини творчої багата вишуканою красою, у якій можна впізнати авторський стиль. У ньому нема чогось зайвого, тканина тексту має достатню щільність (те, що в народі називають “без води”) та зберігає природну м'якість переходів повздовжніми і поперечними нитками» [4, 9]. Авторка, щоби подолати мозаїчність і калейдоскопічність окремих ідейно-тематичних домінант збірок Віри Вовк, також обрала для себе маркер щільності тексту — символіку мотивів, приблизно так, як це зробив Аге Ганзен-Льове у своїй книжці «Російський символізм. Система постичних мотивів». Та вона не просто подає нам статистику мотивів, навіть тих, які мають архетипне та міфологічне коріння, а помножує їх, в'яже переконливими нитками з категоріями наративу, ліричних подій, персонажів, хронотопу й тематики. Тому отримані результати, з урахуванням і можливих характеристик, постають як віртуальний знак зустрічі кожного твору із читачем на перехрестях художнього наративу, символіки й інтертекстуальності. А насиченість суджень дослідниці конкретною й варіативною інформацією дає підставу для різних інтерпретацій творів поетеси, без спрощеності й схематизації.

Головна думка, що пронизує всі збірки Віри Вовк — ідея множинності світів, яка впливає ще з грецького «круга Ойкумени», пласкої землі на спинах трьох китів і непорушного небосхилу з намальованими зірками. Кожна з релігій, чи то світових, таких, як буддизм, іслам, християнство з його різновидами (православ'я, католицизм,

протестантизм), чи то національних (індуїзм, юдаїзм, конфуціанство, синтоїзм тощо) по-своєму пояснює безкінечну множинність світів. Можемо згадати ієрархічно організовану систему світів у буддизмі і їх 31 рівень, згрупований довкола «трьох жбанів буття» — Арупалоку, Рупалоку і Камалоку. Можемо згадати Пекло, Чистилище і Рай у християнстві, де душу, яка шанувала Бога, після смерті тіла підхоплюють посланники світлих сил і переміщують на вищі рівні галактики, або нижчі, коли йдеться про грішників. Це переконливо описав Данте Аліґ'єрі в «Божественній комедії».

Та чи треба наголошувати на ідеї множинності світів, здавалося б, очевидній для освіченої людини? Звісно, треба, бо суперечки про реалізм і номіналізм відійшли в минуле й сучасна думка просякнута соціологією. Воля кожної людини, установлена нею ієрархія цінностей створюють реальності й людина живе серед цих гіпостазованих примар, самовідчужена й самоуявлена. Митці теж клонують ідолів; учора це була комуністична партія, а сьогодні конфесія чи, скажімо, держава, які затуляють живу й цілісну людину. Потрібне радикальне оновлення свідомості, щоби змінилися судження — і людська особистість, єдина, неповторна й незмінна, була визнана за верховну цінність. Ідея множинності світів, яку пропонує Віра Вовк, ще раз підтверджує, що немає універсального поза людською свідомістю і над нею, але є це універсальне в ній, і навіть якщо воно трансцендентне, то все одно існує в людині, а не поза нею. Як тут не згадати глибокого аналізу збірки «Гріх святости», де пекло постає «справедливою відплатою для тих, хто кривдив Землю Іскристу». Н. Гаврилюк пише: «У світлі наскрізної настанови Віри Вовк на притчевість і містерійність, а також виразно католицький світогляд авторки, що не відкидає містичності, таке трактування цілком виправдане. Прототипи-антагоністи (Франциск, Папа Римський і Кирило, Патріарх Московський) тільки надають цій містичній драмі історичного виміру, акцентуючи на моменті справжньої духовності (нехай і не без гріха) та духовності фальшивої, що претендує на звання найвищої святости» [4, 115]. Спливають на пам'ять «Любовні листи княжни Вероніки» (до кардинала Джованні Батісти).

Звісно, крім таких прекрасних речей, як величальні вірші на честь Матері Божої (збірка «Молебень до Богородиці», 1995), в інших її збірках, напр., у «Мандалі» (1980) зустрічаємо маркери головного бога індуїстського пантеону Шіву.

Тисячойменний спорудив

своєю премудрістю

на принципі ладу

велетенську мандалю.

(«Мандаля»).

Або:

Тисячойменний

велів власну творчість двигнути

і стати подібним до риби

солоних глибин...

(«Поет»)

Чи, скажімо, такі рядки:

А тисячойменний мовив:

«Я тебе так сотворив,

Що кожне пізнання

Множить стократно

Твій земний тягар».

(«Звіздар»).

Н. Гаврилюк на прикладі повісті у віршах «Спілкування з опалевим метеликом» ілюструє відлуння суфійського потрактування людської душі як метелика; а вірш «Квітник» (так свята Тереза з Лізьє називала Землю), уподібнює звичайний квітник до райського, хоча в мене він викликає асоціацію із «Квіточками» Франциска Асізького, засновника Ордену францисканців. А поезія «Перевтілення» зі збірки «Бердо» викликає асоціацію з думкою Будди Гаутами про повторні народження. А хіба не із цього ряду «Степові квіти»?

Ті, яких завчасу
Забрала жорстока фая,
Цвітуть безсмертниками на ниві,
Незабудьками над потоком
І любистком у полі.
Так кажуть святі отці,
Те відають матері й дівчата,
Що залишишся без вінця.

Тож чи варто дивуватися, що Грегор Замза у Ф. Кафки одного дня став великою комахою? Ідея множинності світів у художньому потрактуванні Віри Вовк засвідчує нішню боротьбу за особистість, за дух. Номіналізм, який торжествувал у позитивізмі, призвів до модифікації реалізму в соціології та до соціологізації поневолення. Поетеса мовби стверджує, що універсальне перебуває в індивідуальному, надособистісне — в особистому. Людина — мікрокосм і мікротеос, і саме в її глибині здійснюється світова історія, складається і розкладається суспільство. Микола Бердяєв пише: «Людська особистість є істота космічна і соціальна не тому, що вона детермінована природою і суспільством, іззовні отримує космічний і соціальний світ, а тому що людина несе в собі образ Божий і покликана до царства Божого» [3, 232].

Н. Гаврилюк слушно наголошує на домінанті релігійних мотивів у поезії Віри Вовк і тоді, коли аналізує «Вселенну містерію», бо ж, роздумуючи про причину нестійкості людських діянь і про джерело зла у світі, поетеса спирається на досвід релігійної драми. Релігійне тло стає предметом рефлексій дослідниці й над поемою «Гріх святости», і в інших випадках, напр., при аналізі символіки збірки «Будова».

Духовній енергії, працьовитості Віри Вовк мимоволі дивуєшся. У центрі її уваги — фізичний світ або нижчий, який називають світом учинків, бо в ньому існують ангели-руйнівники (демони), котрі живляться нечистими думками, гріховними вчинками, імпульсами зла, ненавистю і страхом. Надія Гаврилюк на матеріалі збірки Віри Вовк «Бердо» так окреслює цю проблему: «Святість без гріховності — ознака божественного, гріховність без святості — демонічного, а от їхня єдність — ознака людськості. Окреслена тут потрійність божественного, людського і демонічного не є випадковою, а проєктується на три рівні вертепу». І далі: «У першому нам — усім людям — завдають кари за гріхи: б'ють громи, запливають тучі, карають землетруси й лихоліття, тобто виявляється справедливість. Громи і тучі, які заливають, асоціативно відсилають читача до потопу як кари нечестивцям Старого Завіту, а далі йде апокаліптична візія ширша — землетруси і лихоліття, коли порушено всі земні основи» [4, 18—19].

У збірці «Будова» є такий вірш:
Не май жалю до свого життя:
Прости всю нелюбов,
Усе каміння на тебе,
Лихі погляди, люті слова,

Бо всі вони, може, народилися з болю,
Який ти посіяла.

Цей світ, у який ми вкинуті, не Божий світ, і в ньому не можуть царювати Божественний порядок, Божественна гармонія. Божий світ лише проривається в цей світ, він лише відкривається в наявному, у людях, їхньому існуванні, але не утворює порядку й гармонії цілого, які мислити можна есхатологічно.

Божественне в житті оприявнюється у творчих актах, у творчому житті духу, що пронизує і природне життя. Тому слід перестати об'єктивувати Бога й мислити про нього натуралістично, за аналогією з речами й відношеннями цього світу. Бог є таємниця. Він відкриває себе через духовне піднесення людини. Але Бога немає в буденності, Він — лише в прориві через буденність.

Із цього погляду цікавий вірш «Два гріхи»:

Юдиним гріхом була заздрість
За велич Христову,
Бо духовний пігмей
Не доріс до колін Христа.
Пілат грішив боягузством.
Коли хитрі юдеї
Закричали: «Наш цар — тільки кесар,
А Христос називає себе царем!»
Пілат зрадив ласку небес.
Два гріхи — притаманні
Вічним рабам.

Або вірш «Страшний Суд»:

Настав Страшний Суд!
Народи, що ми їм забрали
Землю, повітря і воду,
Будуть пальцями на нас показувати
Й вимагати справедливості
Від Найвищого.
Народи, яким ми забрали
Історію, мову і хліб насущний,
За велінням Розгніваного і Справедливого
Будуть нас каменувати.

Віра Вовк, крім фізичного, пише й про інші світи, інші площини буття, насамперед про астральну сферу. З перебуванням в «інших світах» пов'язана ціла група істот, які причетні до нашого буття, можуть нам подавати певні знаки, хоч належать вони до загадкових явищ і не вкладаються в традиційні наукові концепції. У просторово-часових відношеннях, уважає поетеса, існують інші «форми життя», зокрема душі померлих (вірш «Портрет» — пам'яті Ярослава Татомира, вірш «Будова», де оживає душа чудового поета Пауля Целана); різні посередники при переході до іншого світу на взірць Фафніра з однойменного вірша, або героїнь збірки «Жіночі маски»: Евридика, Аріядна, Ніоба, Леда, Іфігенія, Кассандра, Цірцея, Медея й т. д. На окрему увагу заслуговують «астральні істоти», насамперед чорні ангели, пов'язані з демонічними силами: чорні ангели й чорти зі «Вселенної містерії», «Тихої музики серед гамору», «Нев'янучого квіту», сатана, сирени, відьми, русалки з «Нев'янучого квіту» та ін. Та є ще світлі ангели (з «Тихої музики серед гамору», «Будови», «Нев'янучого квіту», «Євангелії буття»), архангели й херувими зі «Вселенної містерії», Ісус Христос (з «Бердо», «Рай-дерева»), Будда з «Нев'янучого квіту», Шіва й Вишну з багатьох інших творів. «Доки людина молиться за когось любого серцю, — пише Надія Гаврилюк, — вона чинить добру річ. Щойно людина починає молитися комусь, обожнюючи

його, вона, іноді сама того не помічаючи, впадає в гріх ідолопоклонства. З цієї надмірної любові і виникає колізія поеми “Гріх святости”» [4, 112].

З такою ж ясністю проступає в книжці й теза про духовний світ, щаблі вдосконалення людини, ступені розвитку самосвідомості, які можуть рухатися від фізичного рівня до інтелектуального й духовного, причетності до абсолюту, незнищенності та безсмертя. У книзі Рамачараки найвищу стадію духовного вдосконалення названо космічною свідомістю, при якій досягається єдність усього живого, одного життя, що заповнює галактику. Надія Гаврилюк стверджує: «Між кров’ю і тілом Бога вміщається Його духовне життя, так само, як і між нашими. І це життя стає тканиною (подій і слів), основою, на якій вишиваються всі життєві узори» [4, 34].

Чи можна назвати поезію Віри Вовк релігійною? Чи доцільно реставрувати сьогодні релігійне мистецтво, навіть після його останніх великих досягнень, як католицька проза Барбе д’Оревілії, Огюста Вільє де Ліль-Адана, Жоріса-Карла Гюїсмана, Леона Блуа чи нашої Наталени Королеви? Звісно, релігійна тенденція завдає шкоди мистецтву, так само, як тенденція суспільна або моральна, бо художній твір не може бути навмисне, задалегідь релігійним. Класично прекрасного мистецтва вже немає, воно сьогодні неможливе. І душі згадуваних письменників-католиків стоять на грані двох світів, у них тріпоче майбутнє, та вони безсилі творити нове життя.

Тому поезія Віри Вовк не релігійна, а, сказати би словами Миколи Бердяєва, теургічна; вона творить не культуру, а нове буття, інше життя, красу як суще.

Колись доведеться дати звіт
Про хартію, що ми сповіщали життям,
Про діяніє, незаписане в книгах,
Про те, що було нам фетишем і знаменом.
Це буде звіт у найвищому суді,
Без промовчувань і без красномовства.
Щойно тоді ми узріємо себе нагими,
Як у раю, перед оком спасителя.
(«Звіт»)

Або:
Ми нами будуємо. Ми цегла і камінь,
Ми камінь розколений,
Цегла крихка.
У нашій будові немає зайвого:
Там від начала враховано все
Від першої думки до чину,
І гріх убавляє намічений задум
Найвищого Будівельника.

Теургію як давню «субстанціональну єдність творчості, забарвленої містиккою», осмислював Володимир Соловйов, указуючи на єдність земного й небесного начал у сакральному мистецтві. Його послідовником можна назвати Михайла Ореста, прославившись на поему «Книги міст». Із цього приводу на сайті «Золотої пекторалі» 21 серпня 2019 р. я опублікував окрему статтю [див.: 1].

Микола Бердяєв зазначав: «Творчість художника в межах своїх — теургічне діяння. Теургія є творчість вільна, звільнена від нав’язливих норм цього світу. Але в глибині теургічної дії розкривається релігійно-онтологічний, релігійний смисл сутнього. Теургія — межа внутрішнього устремління художника, його діяння в світі... Теургія є діяння вище, ніж магія, бо воно — діяння разом із Богом, продовження творення разом із Богом» [2, 241].

Бачимо тут цінності вічні й незмінні, чисту душу людини, ясні думки, чисту свідомість, здатність керувати своєю внутрішньою енергією, збагачуватися новими духовними можливостями, потребу усвідомити свої гріхи й покаятися, дякуючи Богові за кожний прожитий день. «Чиста творчість душі — надзвичайно ємний образ, — підкреслює Н. Гаврилюк, аналізуючи поему «Гріх святости». — Бо він говорить про творення власної душі, про її будівництво у чистоті і святості. Щоб душа була непідвладна зазіханню пекельних пожеж ворога людського роду. В світлі ж уточнення про історичний підтекст антагоністами стають дві землі: Земля Іскриста (Україна) і, образно мовлячи, Земля Пожеж (Росія). Якщо пожежа має виразно негативну конотацію стихійного лиха і руйнування, то іскра наділена позитивною семантикою будівництва, бо ж співвідноситься з іскрою таланту, даного Богом. Земля Іскриста — земля талановитих людей» [4, 116—117].

Я свідомий того, що ці замітки не претендують на всебічний аналіз проблематики поезій Віри Вовк і її рецепції у книжці Н. Гаврилюк. Це лише дороговказ, що визначає напрямок спроби вплинути на перетворення нашої свідомості, перебудови світоспоглядання, які допоможуть сумістити найвищі істини, справжні духовні цінності зі звичайними буднями життя у фізичному світі. Духовність — це не грецький «круг Ойкумени», пласкої землі на спинах трьох китів і непорушного небозводу з намальованими зірками. Бо духовність — це потреба пізнати себе, відчуті свої резерви духу та ототожнити себе з абсолютom. Творчість у своєму першоджерелі пов'язана з невдоволенням цим світом. Спокута йде від Бога, Розп'ятого і Жертовного. Творчість йде від людини. Творчість має творити кращий світ, а не предмети, у яких завжди залишатиметься розрив між суб'єктом і об'єктом. Тому творчість теургічна, це співпраця Бога і людини заради нового життя, заради царства Божого на землі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Астаф'єв О. Що ж творить майстер слова: поезію чи саме буття? (Видіння Михайла Ореста і провідні естетичні тенденції у сучасній ліриці) URL: <https://zolotarektoral.te.ua/що-ж-творить-майстер-слова-поезію-чи-са/>
2. Бердяев Н. Смысл творчества. Опыт оправдания человека. Москва, 1916. 358 с. URL: http://odinblago.ru/smisl_tvorchestva
3. Бердяев Н. Творчество и объективация. Опыт эсхатологической метафизики // Бердяев Н. Царство Духа и царство кесаря. Москва: Республика, 1995. С. 164—286. URL: http://odinblago.ru/tvorch_i_obiektiv/
4. Гаврилюк Н. Під плахтою неба: поезія Віри Вовк. Дрогобич: Коло, 2019. 168 с.
5. Карбович Т. Міфопоетика Нью-Йоркської групи: монографія / Відп. ред. Р. Радішевський; наук. консультант О. Астаф'єв. Київ: Талком, 2017. 464 с. (Серія «Студії з україністики». Випуск XXI). URL: http://chtyvo.org.ua/authors/Karbovych_Tadei/Mifopoetyka_Niu-Yorkskoi_hrupy/

Олександр АСТАФ'ЄВ

Отримано 1 лютого 2020 р.

м. Київ

СВІТ ШЕВЧЕНКІВСЬКОЇ ФОТОГРАФІЇ

Яцюк Володимир. Тарас Шевченко і світ фотографії.

Альбом-монографія / Ред. Олесь Федорук.

Київ: Критика, 2019. 232 с., 235+1 іл., покажчик.

Видана посмертно збірка статей (чи, як указано на титульному аркуші видання, альбом-монографія) Володимира Яцюка охоплює широке коло проблем дослідження шевченківської фотографії. Наукове редагування здійснив Олесь Федорук. Чільне місце посідає тут, зрозуміло, студіювання прижиттєвих світлин поета, кількість яких дослідник з'ясував на сьогодні остаточно: їх десять. В. Яцюк відновлює обставини появи тих чи тих фотографій, наводить відомості про фотомайстрів, а головне — докладно обґрунтовує датування, враховуючи при цьому найменші деталі, які тільки можуть пролити світло на час створення фотопортретів. Ошатний альбом проілюстровано майже двома з половиною сотнями світлин, чимало з яких унікальні.

До складу видання увійшов текст невеликої книжки В. Яцюка «Таїна Шевченкових світлин» (1998). Інформацію редактора про те що, крім неї, раніше друкувався розділ про раритетні фотографії Шевченкових друзів із зібрання Плацендара, а також нарис «Автопортрет 1850 року» (с. XI), можна доповнити інформацією про інші передруки: восьмий розділ «На спомин про Мангишлак» публікувався 1985 р. [11], фрагмент «Козак-бандурист» входив до складу статті «Про назви і зміст деяких творів Шевченкової графіки» [10, 579—581]. Імовірно, ще якісь частини тексту теж друкувалися раніше, однак це не так важливо: видання справді становить нову цілість, якій підпорядковано всі складники.

Ледь не на кожній сторінці дослідник пропонує важливі уточнення й корективи до вже відомої інформації, аргументує авторство фотографій і час їх появи. Скажімо, за браком документальних доказів, спираючись на побічні ознаки, В. Яцюк висуває обґрунтоване припущення, що автором першого Шевченкового портрета з натури 1858 р. був К. Нагорецький. Дослідник переконливо реконструював і генезу двох Шевченкових офортів, звернувши увагу на раніше не помічені подробиці зображень. М. Микешин намалював портрет Шевченка з фотографії роботи О. Шпаковського, а Шевченко виконав автопортрет у темному костюмі 1860 р. безпосередньо з деревориту Є. Гогенфельдена, в основу якого покладено портретний образ автор-

ства М. Микешина (с. 29), тоді як раніше вважалося, ніби Шевченко використав якусь фотографію, згодом утрачену. Так само науковець довів, що офортний автопортрет у шапці та кожусі 1860 р. художник виконав саме за літографією А. Мульберона, а не за фотографією і літографією одночасно, згідно з поширеною версією (с. 40).

Чимало загадок таїть фотографія Г. Денъера «Шевченко серед приятелів» (1859): досі достеменно не відомо, кого саме, крім ще Г. Честахівського, тут зафіксовано, адже щодо цього існують різні версії. В. Яцюк на підставі вивчення наявного іконографічного матеріалу відкидає ідентифікації, без жодних доказів заявлені у статтях В. Судак і К. Чумак. На його думку, крайня праворуч особа — зовсім не фольклорист П. Якушкін, у чому можна переконатися, порівнявши зображення чоловіка із фотографією П. Якушкіна 1860-х років. Спостереження дослідника, який помітив певну портретну схожість М. Микешина з особою на груповій світліні (стоїть, спершись на балюстраду, перший ліворуч), необхідно перевірити в Київському НДІ судових експертиз Міністерства юстиції України. Повідомлення про ще один примірник групового портрета з розшифруванням прізвищ відзнятих на ньому осіб, що його свого часу виявив О. Федорук у Музеї-Архіві Української вільної академії наук у Нью-Йорку (нині у складі шевченківської колекції зберігається в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України), потребує доповнення інформацією про репродукцію фотографії у виданні «Повернені шевченківські раритети» [5, 25]. В. Яцюк неспростовно продемонстрував, що в Києві виконано саме два (обидва роботи І. Гудовського), а не три чи навіть чотири фотопортрети Шевченка, як іноді стверджується в науковій літературі, відстеживши всі відомі перезнімки з оригіналів.

У підсумку В. Яцюк реконструював повну, наскільки дають змогу розшукані дані, картину появи прижиттєвих фотопортретів поета, визначив час та місце їх створення. Незамінний інструмент у руки шевченкознавців дає другий розділ, у якому простежено хронологію посмертних шевченківських «візитівок» (фото розміром 9×6 см) і «кабінеток» (13×9,5 см), адже, маючи той чи той портрет, тепер простіше визначити приблизний час його появи, від чого часто залежить побудова інших концепцій чи гіпотез.

Окремий розділ присвячено докладному дослідженню фотографії В. Воюцького «Хоронять Шевченка», на якій зафіксовано переважно родичів Шевченка біля його труни в Києві 1861 р. під час перевезення тіла для перепоховання в Україні. В. Яцюк залучив усі можливі джерела, щоб з'ясувати осіб на фотографії, адже неповні ідентифікації О. Лазаревського (1894) й О. Сластіона (1911) подекуди суперечили одна одній. Науковець виразно розмежує безсумнівні, на його думку, визначення людей на груповій світліні, та припущення, які ні підтвердити, ні спростувати не видається можливим через брак іконографічного матеріалу, а також через розмитість деяких облич. Досі з такою вичерпністю цю ніби добре відому фотографію ніхто не розглядав. Прочитавши лист поета до Варфоломія Шевченка від 23 грудня 1860 р., у якому поряд із Йосипком згадано ім'я — Вася, дослідник зауважив: «Через прикрий недогляд воно взагалі не потрапило до покажчика імен шостого тому останнього дванадцятитомового видання творів Шевченка, хоча поет у листах до Варфоломія згадує його не раз <...>» (с. 103). Мова про Василину — поетову племінницю, дочку Ярини Бойко, яку Варф. Шевченко взяв до себе на виховання. Однак твердження В. Яцюка не відповідає дійсності: у згаданому академічному виданні в «Алфавітному покажчику імен і назв» ім'я В. Бойко наведено, вказано також сторінки, де про неї йдеться [8:6, 588], зокрема прокоментовано її особу [8:6, 488]. Слова науковця про те, що нотатку з «Черниговського листка» про світліни В. Воюцького, ймовірно, ще ніде не передруковано, слід було уточнити: у 1861 р. з'явилися синхронні передруки в газетах «Одесский вестник» і «Русская речь» [4; 3], те-

пер існує і коментована републікація в другому томі зведення «Тарас Шевченко в критиці» [6, 368].

До такого самого поглибленого вивчення В. Яцюк удається в розділі про ще одну фотографію В. Воюцького «Копачі могили Шевченка» (на с. 200 її чомусь названо «Копачуть могилу»), яку сучасний читач знає переважно за ретушованою репродукцією з додатка до газети «Киевская мысль» (1914). Оригінал складно відтворити через те, що постаті зливаються із тлом зелені, а тому обличчя ледве чи можна розгледіти. Використовуючи документи і маловідомі зображення, дослідник із високим ступенем вірогідності ідентифікував майже всіх осіб, продемонструвавши при цьому віртуозну майстерність аналізу.

Не порушує цілісності видання і, здавалося б, безпосередньо не пов'язаний із статтю поета розділ «Світлина роботи Шевченкового правнука» — Григорія Петровича Шевченка (1868—1941). На цих фотографіях 1908—1912 рр. зафіксовано «краєвиди Кирилівки, Моринців, Вільшани, інших сіл Звенигородщини, сюжети з окремими й груповими портретами поетових родичів та односельців, знятих у національних строях; архітектурні споруди (церкви, хати, вітряки), сцени весіль, базарів, зрештою, види Шевченкової могили та численних її відвідувачів» (с. 141—142). За оригіналами Г. Шевченка друкувалися численні поштові картки. Це перші відомі нині світлини Шевченкової батьківщини, що дають змогу бодай приблизно уявити її вигляд наприкінці поетового життя.

Величезну історичну цінність нині мають 15 уцілілих фотографій І. Ускова, зроблені впродовж 1858—1865 рр. у Новопетровському укріпленні та його околицях. Вони також становлять важливий матеріал для дослідження Шевченкових прийомів письма, якщо порівняти зовнішність Агати Ускової на них із портретами роботи художника ранішого часу. На груповому портреті 1858 р. В. Яцюк упевнено ідентифікує лікаря Сергія Никольського, окремий портрет якого теж зберігся, праворуч від нього — Лев Бурцев, а молода жінка в центрі — Катерина Бажанова, як припускає дослідник, вказуючи на її різючу схожість із К. Бажановою, змальованою на портреті 1854 р. Шевченкового авторства. Тим більше, що вона входила до близького кола спілкування А. Ускової, як це видно зі щоденникових записів поета, що не раз зустрічав дружину плац-ад'ютанта в родині коменданта [8:5, 60, 66]. У розділі висловлено низку й інших цінних міркувань щодо осіб та споруд, зафіксованих на цих світлинах. В. Яцюк неточно вказує, що перший комендант фортеці підполковник А. Маєвський помер «у грудні 1852-го або в січні 1853 року» (с. 158). Дату смерті з'ясував Л. Большаков на основі архівних документів: 12 січня 1853 р. [1, 214—215]. Помиляється В. Яцюк, коли пише про «строгий припис» Ускової у повісті «Художник» (с. 161), насправді мова про «Прогулку с удовольствием и не без морали», у якій Агата стала прототипом кузини.

У десятому розділі «Обереги Шевченкових малюнків» В. Яцюк оповідає про фотографії Шевченкових творів, оригінали яких або не збереглися, або їх не знайдено. Особливо запеклі дискусії досі викликає проблема авторства «Образу цариці Олександри». Звісно, можна покласти на слова Шевченкового приятеля часів навчання в Академії мистецтв Ф. Ткаченка у записі Є. Ганненко [2, 193] про те, що Шевченко (орієнтовно у 1839—1840-х роках) виконав «Образ цариці Олександри» для іконостаса Петровсько-Полтавського кадетського корпусу. Можна також повірити О. Новицькому, який фотографію ікони «репродукував без застережень як твір Кобзаря» (с. 187) у незавершеному зібранні творів [7, 74, № 513, табл. 13], однак фактом залишається брак оригіналу, необхідного для подальшого вивчення, а головне, про що ніколи не згадував В. Яцюк у своїх численних полемічних статтях, зокрема і з цього приводу [9], немає певності, що О. Новицький репродукував фото саме тієї ікони, адже в його виданні вміщено як безсумнівно Шевченкові десятки чужих творів [див.: 7, 175—197]. У кожному разі світлину слід було

вмістити у розділі «Dubia», залишивши місце для дальших дискусій, замість вольового її вилучення з корпусу образотворчої спадщини художника взагалі.

Хоч пропозиції дослідника з приводу назви сепії «Козак-бандурист» і прийнято в новому Повному зібранні творів, проте залишається пошкодувати, що, як помітив науковий редактор монографії О. Федорук, сепію знову відтворено не за фотографією з колекції В. Яцюка, а за трохи обрізаним по краях знімком, який зберігається в Національному музеї Тараса Шевченка (с. 189).

Дискусійним видається рішення автора книжки перекласти всі цитати українською мовою, зокрема, з повістей, щоденника і листів Шевченка. Принаймні про це треба було повідомити читача (тільки в одному випадку вказано, що цитату з Кулішевого листа перекладено з російської, с. 39), адже і фахівець не одразу збагне, якою мовою оригінал, як у випадку з листом І. Гудовського до поета від жовтня-грудня 1859 р.: більшу частину оригіналу написано російською і тільки завершальні, дуже колоритні рядки — українською. Цю показову стильову різницю в перекладі знівельовано, як на мене. Не можу втриматися від геть дрібних зауважень: «Шевченківська енциклопедія» вийшла друком у 2012—2015 рр., а не 2012—2014, перше видання «Шевченківського словника» з'явилося у 1976—1977 рр., а не 1976 р., та й упорядкування листів не «Н. П. Чаматої», а Н. П. Чамати (див. «Список скорочень», с. 211).

В історії шевченківської фотографії залишається ще чимало «білих плям», але ніхто не залучив стільки нового матеріалу, не запропонував стільки змістовних міркувань і спостережень, як В. Яцюк у рецензованій праці. Його книжка на десятиліття стане підсумковою в галузі вивчення шевченківської фотографії, і навряд чи комусь у найближчі роки вдасться посутньо доповнити чи розвинути ідеї цього альбому-монографії.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Большаков А.* Оренбургская Шевченковская энциклопедия. Тюрьма. Солдатчина. Ссылка. Энциклопедия одиннадцати лет. 1847—1858. Оренбург: Димур, 1997. 513 с.
2. [Ганненко Е. А.] Новые материалы для биографии Т. Г. Шевченка // Древняя и новая Россия. 1875. Т. 2. № 6. С. 193—194. Підпис: Сообщено Е. А. Ганненко.
3. Внутреннее обозрение. — Могила Шевченки // Русская речь. 1861. 14 сентября. С. 346.
4. Могила поэта Т. Шевченки // Одесский вестник. 1861. 30 сентября. С. 475.
5. Повернені шевченківські раритети / Авт. проекту С. Гальченко; упорядкування, наук. опис колекції, приміт. С. Гальченка, Н. Лисенко. Дніпродзержинськ: Андрій, 2010. 288 с., 514 іл.
6. Тарас Шевченко в критиці. Київ: Критика, 2016. Т. II: Посмертна критика (1861) / Заг. ред. Г. Грабовича; упоряд. О. Бороня і М. Назаренка; комент. О. Бороня, М. Назаренка, О. Федорука. L+806 с.
7. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів / Упоряд. О. Новицький. [Київ:] ДВУ, [1932. Т. 8:] Малярські твори. 396 с. репрод., 216 с., 30 табл. [Коректурний примірник Ф. Максименка].
8. *Шевченко Т.* Повне збір. тв.: У 12 т. Київ: Наукова думка, 2001—2014.
9. *Яцюк В.* Погвалтований том // Літературна Україна. 2006. 8 черв. С. 8; 24 серп. С. 4.
10. *Яцюк В.* Про назви і зміст деяких творів Шевченкової графіки // Відкритий архів. Щорічник матеріалів та досліджень з історії модерної української культури. Київ: Критика, 2004. С. 577—583.
11. *Яцюк В.* Розповідають старі фотографії // В сім'ї вольній, новій. Шевченківський збірник. Київ: Радянський письменник, 1985. Вип. 2. С. 208—217.

Олександр БОРОНЬ

Отримано 22 жовтня 2019 р.

м. Київ



ЛІТОПИС ПОДІЙ

МІЖНАРОДНА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ У ВАРШАВСЬКОМУ УНІВЕРСИТЕТІ

9 листопада 2019 р. у Варшавському університеті відбулася міжнародна наукова конференція «Філософія буття і виживання в еґо-документах українських письменників, художників та кінорежисерів (від Орлика до сучасності)», організована В. Соболю, керівником Майстерні польсько-українських літературних контактів, яка діє на кафедрі україністики університету. Співорганізаторами конференції були Київський національний університет культури і мистецтв та Національний університет «Острозька академія».

Конференцію відкрила *В. Соболю*, із привітаннями виступили також перший секретар Посольства України в Польщі *В. Білий* та в.о. завідувача кафедри україністики *К. Якубовська-Кравчик*. Доповідь «Філософія буття в контексті листів Івана Огієнка з діячами культури і освіти. На матеріалі віднайдених у Польщі архівних документів» виголосив *М. Тимошик* (Київський національний університет культури і мистецтв), *Т. Хинчевська-Геннел* (Білостокський університет) — доповідь «Україна та Козаччина у списках італійських дипломатів». *Р. Мніх* проаналізував щоденникові нотатки Є. Маланюка в період його перебування в Нью-Йорку, *Г. Корбич* (Університет Адама Міцкевича, Познань) виступила із доповіддю «Василь Махно: автобіографія, що міститься у його творчості».

На першій сесії «Ad fontes. Філософія буття та виживання в еґо-документах емігрантів» *В. Соболю* розглянула «Діаріуш» Пилипа Орлика та перспективи дослідження щоденників в аспекті антропології пам'яті, *О. Блашків* (Університет природничих та гуманітарних наук, Седльце) проаналізувала еміграційний досвід Д. Чижевського та Ю. Шевельова. Під час подальшої дискусії, йшлося, зокрема, про становлення і розвиток науки та літератури Центральної та Східної Європи у глобальному науковому та культурному дискурсі.

Другу сесію «Українська особиста документальна література в світлі викликів сучасності» розпочав виступ *Я. Поліщука* (Університет Адама Міцкевича, Познань) «Еґо-документи як складник образу міста». *К. Якубовська-Кравчик* у доповіді «Творчий процес як метод виживання. Українська особиста документальна література перед сучасними викликами» зосередилась на українській Революції гідності, зокрема на щоденниках Майдану; подібній тематиці була присвячена доповідь *О. Пухонської* (Національний університет «Острозька академія») «Літературний щоденник як спроба автотерапії травми війни (за книжкою "Життя PS" Валерії Бурлакової)». *М. Качмарчик* (Люблінський католицький університет Івана Павла II) виступила із доповіддю «... Ні, я жива, я буду вічно жити, я в серці маю те, що не вмирає...». Спрага до життя Лесі Українки. На матеріалі спогадів та приватному листуванні письменниці», *А. Коростатевич* (Інститут славістики ПАН) — із доповіддю «Культура у перекладі: на прикладі автобіографічного роману Юрія Андруховича "Темниця"». *Е. Хруль* розглянув історію становлення київського театру «ПостПлей». Темою доповіді *У. Шарпе* була «Травма і (пост) пам'ять: спогади про Голокост (український контекст)», *Н. Ткачик* (Інститут слов'янознавства ПАН) проаналізувала «Мандрівний еґо-документ Якова Головацького: спроба побудувати українську ментальну карту україністики». *П. Грушко* презентував вибрані (з-посеред 107, вперше виданих у 2018 р.) фотографій мандрівниці та письменниці Софії Яблонської (1907—1971). Друга сесія завершилася відеорефератом *Т. Качак* (Прикарпатський університет ім. Василя Стефаника) «Філософія буття дитини у сповіді Володимира Рутківського». На заключній дискусії *А. Москвін* (Варшавський університет) проаналізував суттєві відмінності в інтенсивності досліджень української та білоруської літератури в Польщі та Європі.

Філіп СВЕРЧИНСЬКИЙ

Переклав із польської Давид БЗОРЕК

м. Варшава (Польща)

Отримано 5 грудня 2019 р.

CONTENTS

THEORETICAL ISSUES

- Yurii BARABASH. Alien—Different—One’s Own. Ethnocultural Frontier:
Conceptual, Typological, and Situational Aspects 3

PRESENT TIMES

- Iryna PRYLIPKO. ‘Text as Condenser of Cultural Memory’:
Intertextual Space of Valerii Shevchuk’s Prose 33
- Nina HERASYMENKO. New Hero in War Prose of Present Time
(Based on Books about War in Donbas) 55

AD FONTES!

- Yevheniia LEBID-HREBENIUK. Biographical Narrative in Diaries
of Dymytrii Tuptalo And Taras Shevchenko 68

CRITIQUE

- Feliks SHTEINBUK. “Clear Voices of Almost Womanlike Nymphs”,
or “Sunny Writings” of Maryna Bratsylo
[Maryna Bratsylo. Star Steel. Selected Works. Lyrics] 80

SKETCHES

- Mykhailo NAIENKO. Basic and Additional ‘Evidence’
of Maxym Rylskyyi in ‘Opera SVU’ 87

SCRIPTA MANENT

- From Literary and Epistolary Heritage of Maxym Rylskyyi
(*prefaced, compiled and commented by Bohdan Tsymbal*) 92

REVIEWS

- Liudmyla HRYTSYK. Book’s Life Goes on: Reflections on Ukrainian Perception
of Shahnameh by Ferdowsi [Abul-Qāsem Ferdowsi. Shahnameh.
Parts from the Poem. In 3 Books. Ed. by M. Ilnytskyi] 107
- Ihor NABYTOVYCH. Neoclassical Discourse as Mirror of Ukrainian Literary Studies
in Their Evolution [Lesia Demska-Budzuliak. Ukrainian Literary Studies
from Idea to Text: Neoclassical Discourse] 113
- Oleksandr ASTAFIEV. New Book about Vira Vovk’s Poetry
[Nadiia Havryliuk. Under ‘Plakhta’ of Heaven: Poetry by Vira Vovk] 116
- Oleksandr BORON. World of Shevchenko’s Photography. Album and Study.
[Volodymyr Yatsiuk. Taras Shevchenko and World of Photography] 123

OUR CHRONICLE

- Filip ŚWIERCZYŃSKI. International Scholarly Conference at University of Warsaw 127

OUR PRESENTATIONS 54, 106, 112

GALLERY OF “SLOVO I CHAS” inside back cover