

# СЛОВО *i* ЧАС

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

№3 (567) БЕРЕЗЕНЬ  
2008

## Зміст

### ДАТИ

“...Народе мій, до тебе я ще верну...” Ювілейна вчена рада Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, присвячена 70-літтю Василя Стуса ..... 3

### ПИТАННЯ ШЕВЧЕНКОЗНАВСТВА

*Штонь Григорій.* Т.Г.Шевченко та І.Я.Франко. Поетичні візії України.  
Онтологічна спільність та відмінність ..... 12  
*Старовойтенко Інна.* повний “Кобзар” Т.Шевченка (1907-1908 рр. видань)  
у листуванні П.Стебницького з Є.Чикаленком ..... 17  
*Кирилюк Зінаїда.* Російські повісті Т.Шевченка (до історії створення) ..... 25

### ШЕВЧЕНКІВСЬКА ЕНЦИКЛОПЕДІЯ

*Смілянська Валерія.* Композиція ліро-епічних творів Шевченка ..... 33  
*Чамата Ніна.* Графіка поетичного тексту Шевченка ..... 39  
*Генералюк Леся.* Екфразис у Т.Шевченка і Т.Готье (до проблеми взаємодії мистецтв у творчості Шевченка) ..... 45

### XX СТОЛІТТЯ

*Льницький Микола.* Ранній український модернізм: польська рецепція ..... 55

### ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА

*Ольшевський Ігор.* Чисте небо над Гамаліївкою, або На шляху до “проезії” ..... 66

*Маланій Олена.* Екзотична “еротика” Сашка Гавроша ..... 70

## LOGOS

*Добжинська Тереза.* Мовна гра як форма персвазії в суспільному дискурсі ..... 73

## НАПИСАНЕ ЛИШАЄТЬСЯ

*Миронець Надія.* Епістолярний діалог Володимира Винниченка з Розалією Ліфшиць (жовтень – листопад 1911) (*продовження*) ..... 80

## ШТРИХИ

*Булаховська Юлія.* Про міжнародні з’їзди славистів та їхню науково-суспільну роль ..... 87

*Безлеткіна Олена.* Мовно-стильові особливості прози Євгенія Замятіна ..... 91

## РЕЦЕНЗІЇ

*Грицик Людмила.* Порівняльне літературознавство: напрями руху [Льницький Микола, Будний Василь. Порівняльне літературознавство: У 2 ч. – Львів, 2007. – 280 с.] ..... 97

*Гузар Зенон.* Іван Франко в етологічному просторі [Сабат Галина. Казки Івана Франка: особливості поетики. “Коли ще звірі говорили”. – Дрогобич, 2006. – 364 с.] ..... 99

## ЛІТОПИС ПОДІЙ

*Малинка Микола.* XIII Сковородинівські читання ..... 101

*Захаржевська Вікторія.* “Слово без кордонів” звучить в Україні ..... 103

*Бородица Світлана.* Пошанування творчості Б.Лепкого ..... 104

Підсумки Десятого міжнародного книжкового ярмарку “Книжковий світ – 2007” ..... 105

*Поліщук Ярослав.* Презентація журналу “Січеслав” у Кракові ..... 105

*Дроздовський Дмитро.* “Палімпсест української культури, або Код майбутнього” ..... 105

*Якубчак Наталія.* Науковий семінар “Василь Стус – перекладач” ..... 106

## НАШІ ПРЕЗЕНТАЦІЇ

**Тарас Шевченко.** Вибрана поезія. Живопис. Графіка; **Василь Пахаренко.** Начерк Шевченкової етики; **Кепич Володимир.** Любов на порозі вічності; **Автор і авторство** у словесній творчості; **Феномен Т.Г.Шевченка** в контексті сучасних соціокультурних та освітніх процесів; **На стику культур: польський та український вірш; Лариса Бондар.** Три любовні історії Івана Франка; **Мар’яна Челецька.** Номеносфера поезії Івана Франка (поетика заголовків, присвят, епіграфів); **Тарас Салига.** Франко – Каменярь; **Юрій Андрухович.** Диявол ховається в сирі: Вибрані спроби 1999-2005 років; **Кур’єр Кривбасу.** – 2007. – № 216-217; **Київська Русь.** – 2007. – Кн. 9 (XVIII). STOP\_Європа; Кн. 10 (XIX). СКАЗКИ; **Всесвіт.** – 2007. – №9-10, 11-12; .... 54, 72, 106

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

**“...НАРОДЕ МІЙ, ДО ТЕБЕ Я ЩЕ ВЕРНУ...”**

**Ювілейна вчена рада Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка  
НАН України, присвячена 70-літтю Василя Стуса**

***Микола Жулинський***

Важко сприймається сьогоднішня врочистість — ювілейне, з нагоди 70-річчя Василя Стуса, засідання вченої ради Інституту літератури імені Тараса Шевченка, в якому аспірант Стус провчився неповних два роки. Того інституту, який найжачився на нього після заклику на прем'єрі фільму Сергія Параджанова “Тіні забутих предків” у кінотеатрі “Україна” 4 вересня 1964 року підвестися з місць у протесті проти арештів української інтелігенції, які прокотилися Україною. Зразу ж за вказівкою ЦК Компартії України й КДБ України Василя Стуса виключають з аспірантури. Таке ж відторгнення від інституту відбулося й щодо Івана Дзюби, Івана Світличного, Юрія Бадзя, Михайлини Коцюбинської... Їх, гордих шістдесятників, які підносили голос на захист української мови, національної культури, вимагали свободи творчості, свободи творчого самовиявлення, було небагато:

Бо — горстка нас. Малесенька щопта.  
Лише для молитов і сподівання.

Василь Стус передчував, що це “нестерпна рідна чужина, / цей погар раю, храм, зазналий скверни”, це “царство німоти”, яким була тогочасна Україна, вимучуватиме його сумління й не відпустить — буде боліти, проймає душу “сторозтриклятим гнівом”, кликати й повертати до осягнення її долі. Він готував себе до служіння Україні словом. У 1959 році “Літературна Україна” опублікувала добірку його поезії, у пресі з'являються літературно-критичні статті. В.Стус активно працює над собою, вивчає філософію, теорію літератури, естетику, удосконалює знання німецької мови, перекладає Рільке, Гете, інших поетів. Потім почалася ціла смуга трагічних поневірянь і перший суд — 5 років концтаборів, 5 років заслань, коротке повернення до Києва, знову 10 років заслання, його визначають як особливо небезпечного рецидивіста. А в ніч з 3 на 4 вересня 1985 року в концтаборі смерті в с. Чусово Пермської області В.Стус помирає.

Наш Інститут літератури сповнений гордості, що в його стінах, хоча й коротко, перебував цей видатний поет, видатний правозахисник, цей великий і достойний нашої уваги та нашої пам'яті українець. І на честь цього імені ми повинні сьогодні сказати особливо теплі слова — слова вдячності Дмитру Стусу, який розпочав збирати рукописи свого батька, вивчати, досліджувати, ініціювати дуже багато цікавих проектів. Один із цих проектів — перед нами, він здійснений завдяки Д.Стусу, М.Коцюбинській, нашому колективу рукописних фондів, маємо шеститомне видання В.Стуса в 9-ти книгах, яке вважаю науковим подвигом, бо той, хто вивчав ці томи, побачив, що таку текстологічну роботу, яка тут проведена, годі й шукати. Вважаю, що за останні 25 років ця робота заслуговує на найвищу оцінку й подивування. Але Д.Стус не зупиняється, і сьогодні перед нами перший том дванадцятитомного зібрання творів В.Стуса під грифом Інституту літератури, який знову ініціював Дмитро Васильович.

Сьогодні вранці делегація від нашого інституту у складі М.Х.Коцюбинської, Д.В.Стуса, В.Г.Дончика й мене поклала квіти на могилу В.Стуса від імені Інституту літератури. Сьогодні проводимо засідання вченої ради. З ініціативи нашої та газети “День” за підтримки національної радіокомпанії в Національному університеті “Острозька академія” розпочалися дні пам’яті поета. Будуть проведені Стусівські читання, відкриється виставка творів В.Стуса в науковій бібліотеці Острозької академії. Оголошено конкурс на кращу публікацію в засобах масової інформації та на вебсайті, присвяченому поетові, який відкривають газета “День” й Острозька академія. Буде презентований перший том наукового видання творів В.Стуса й диск із записом акторського читання його поезії. Якщо пощастить зробити великий тираж цього диска, його безкоштовно передадуть навчальним закладам України. Відбудеться літературний вечір й урочиста академія пам’яті В.Стуса в Острозькій академії найближчим часом. І це — лише наближення до пізнання феномена Василя Стуса, що заповів собі: “...Голови гнути я не збирався, бодай що б там не було. За мною стояла Україна, мій пригноблений народ, за честь котрого я мушу обставати до загину”.

### **Михайлина Коцюбинська**

У своєму останньому листі до мене, який дійшов до адресата вже після смерті автора, Василь Стус писав: “Не відчувай моєї неприсутності”. Ці слова живуть у мені як заповіт. Я завжди відчуваю його тут, поруч... Мій перший публічний виступ про В.Стуса відбувся в дуже незвичних умовах — у залі Київського облсуду на його процесі. Суддя запропонував мені дати характеристику Стусові. Я побачила, що вони все протоколюють, — що ж, слухайте! Сказала все, що думала, не вибираючи обтічних і “доречних” у такій ситуації слів. Говорячи, увесь час намагалась розвернутися до нього обличчям. Мені робили зауваження. Більше я Василя не бачила. Його неприсутність за життя намагалася долати листами, а коли його не стало, буквально з перших же днів почала збирати його твори, вчитувалась у них і готувала до друку. Я жила ними. І далі відкриваю його для себе, подумки розмовляю з ним і не відчуваю його неприсутності. І хотілося б, щоб це моє відчуття поширювалося й на інших. Щоб його ім’я, його поезія, його образ залишалися в нашому духовному просторі. Це так важливо в наш час еkleктики, імітації, глобального прагматизму й уседозволеності. Я була приємно здивована, коли моя однокласниця, росіянка, здавалося б, далека від української культури, раптом привітала мене з днем народження Стуса. Треба, щоб його образ жив серед нас. І мені здається, він живе — підтвердженням, що таке поняття, як “душі прекрасні поривання”, — не порожній звук.

Присутність Стуса — це й видання його творів, наукове і для широкого читача, і гідне, на сучасному рівні, філологічне й філософське осмислення його творчості. І тут, безперечно, маємо досягнення. Добре, що в ювілейні дні розмова про Стуса відбулася в такому незаперечному духовному центрі, як Острозька академія, і в ній лунали молоді голоси, що вийшли перші томи нового багатотомного видання його творів. Дай, Боже, цим книжкам щасливої дороги й гідного фінансування — усупереч нашим звичним реаліям. Отже, не відчуваймо неприсутності Стуса. Віримо в його всеприсутність!

### **Дмитро Стус**

Хочу цю ювілейну доповідь присвятити історії сприймання та входження творчості і власне імені В.Стуса в українське суспільство, літературу, в український соціум і політикум. Рівно 18 років тому, на межі 1989-1990 років, я з’явився в Інституті літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. Саме у стінах того Інституту, з якого в 1965 р. В.Стуса було виключено, і була проведена величезна архівна та наукова робота із систематизації та наукового опрацювання розпорошеного архіву В.Стуса, що дало можливість видати 9 томів його спадщини. Без цієї величезної кількарічної праці жодні пізніші наукові видання творів Василя Стуса були б неможливими. Саме тому я хочу почати подяками — Інституту літератури НАН України і його

директору М.Г.Жулинському, який колись, спільно з Ю.Покальчуком, переконали мене, юного й досить різкого у словах, що саме тут, на цій базі, яку я сприймав доволі специфічно, зважаючи на непросту історію взаємин цієї інституції з долею мого батька, лише й можливо провести архівну роботу з матеріалом, про який тоді ніхто майже нічого не знав. Тим більше складно було щось планувати з можливих видань.

Подякувати всім співробітникам Відділу рукописних фондів і текстології Інституту літератури, тодішньому заввідділу С.А.Гальченку й нинішньому Г.М.Бурлаці, з якими в мене іноді траплялися певні конфлікти, за що прошу вибачити. У часи, коли ми починали, це було дуже непросто, не було грошей, по року не платили зарплатні, але робота тривала.

Думаю, не можна оминати увагою постать покійного Миколи Лавріновича Гончарука, блискучого, як на мене, текстолога, який доклав величезних фахових і власне людських зусиль, аби після опису архіву ми змогли систематизувати матеріали і з невеличким творчим колективом почати роботу над першим науковим виданням “Творів” Василя Стуса.

Душею наукового колективу, який працював над дев’ятитомником, стала М.Х.Коцюбинська. Своєю внутрішньою переконаністю, “великим серцем”, за словами В.Стуса, вона допомогла всім нам здолати численні перешкоди і, зрештою, вийти на результат. Її маю перепросити й подякувати особливо: більшість речей ми бачили й донині бачимо по-різному, але саме її уроки високої любові зробили те видання справжнім і допомогли нам усім вивіститися над різнобаченням, знайти ті основні, сутнісні речі, які дали можливість продовжити роботу в надзвичайно непростих реаліях перших років незалежності.

Згадаю й висловлю щиру вдячність Оксані Дворко, яка багато зробила для підготовки й коментування томів листів й остаточного опрацювання архіву Василя Стуса.

Не можу обійти увагою нинішнього президента Форуму видавців Олександрю Коваль, що першою з українських видавців взялася за проект такого масштабу, і, звісно ж, блискучого редактора Катерину Шевченко, яка, напевно, вклала не менше душі, фаху й праці, аніж кожен із науковців, адже була першим науковим редактором творів Василя Стуса. Добрим редактором. Редактором, який працював з усіма 9 томами.

Звісно, у цьому виданні ми не могли уникнути помилок, але зробили все від нас залежне, аби звести їхню кількість до мінімуму. І сьогодні мені за нього не соромно. Скажу більше: як і Михайлина Хомівна Коцюбинська, я пишаюся причетністю до першого наукового видання творів письменника, який, коли ми починали, був нікому не відомим, а коли закінчували — став знаковою постаттю в літературі та культурі України. Я не випадково зупинився на цьому науковому проекті, бо самим фактом свого постановня він не дав ділкам від політики перетворити ім’я Стуса — мислителя й поета — на зручну політичну фігуру для політеліт і політтусовок, що використовують ім’я Стуса у власних цілях, нічого не роблячи для збереження пам’яті про нього. Це тривало впродовж усіх років незалежності, і тільки дев’ятитомник, як мені здається, не давав можливості повністю перетягнути В.Стуса на політичний бік, відтіснивши на маргінеси його творчість і його духовну складову. Отож хочу подякувати всім причетним до цього проекту, подякувати як син, подякувати як науковець, подякувати просто як шанувальник творчості В.Стуса.

Сьогодні можна говорити про наслідки, успіхи й невдачі, стратегії та помилки у стратегії — одне слово, про сприймання В.Стуса українською літературною та науковою громадськістю і навіть ширше — читацьким загалом України.

Почну з успіхів. Однією з перших статей, яка прорвала в Україні замовчування творів В.Стуса, була стаття М.Г.Жулинського, надрукована в “Літературній Україні” в 1989 р., а пізніше передрукована в його книжці “Із забуття в безсмертя”, відзначеній Національною премією України імені Т.Г.Шевченка. Саме після статті в “Літературній Україні”, яка мала дещо неоднозначне сприйняття, прорвано замовчування імені Василя Стуса на його батьківщині і стало можливим говорити

про видання книжок. В Україні першою книжкою стала “Дорога болю”, упорядкована М.Коцюбинською й видана цілком пристойним накладом – 15000 прим. Тоді ж в Івано-Франківську вийшла книжка “Повернення”, підготована по списаних з радіо текстах учасників літературної студії “Дзвін” й оформлена Панасом Заливахою. У тому ж 1990 році побачила світ підготовлена уже мною книжка “Веселий цвинтар”, видана коштом Товариства українців у Польщі, частина тиражу була передана і в Україну.

Десь тоді й почала формуватися стратегія видань поета, яка спершу творилася цілком стихійно й лише останніми роками починає складатися в повноцінну продуману програму. Зараз можна говорити, що паралельно видавалися масові й наукові видання. Одним із наймасовіших видань не лише Василя Стуса, а й узагалі української класики, була збірка “Золотокоса красуня”, упорядкована мною, а видана за кошти С.Гальченка, Д.В.Стуса і О.Бригинця накладом 100000 примірників. Був початок інфляції, і це неабияк допомогло. Із 100000 примірників поширено було приблизно 70000-80000, доля інших наразі не відома. Утім, в інфляційні часи зникали не лише книжки, а навіть цілі заводи, отож проект слід визнати доволі успішним.

Коли говорити про сьогодишню ситуацію з виданнями творів Василя Стуса, треба визнати, що з усіх письменників ХХ ст. видавнича історія творів поета, мабуть, найщасливіша. Це загалом більше 30 назв, виданих загальним накладом близько 300000 прим. Усе продано. І хоча насправді маємо справу з мізерними, як для будь-якого книжкового рівня, цифрами, проте для України це відвертий успіх.

Упродовж останніх десяти років в Україні створено 6-7 музеїв Василя Стуса. Звісно, різного типу і статусу. Всі вони існують переважно на ентузіазмі: найщасливіша доля музею В.Стуса в м. Горлівка, який утримується коштом ветеранів Фонду МВС України (директор С.М.Федоров). Музею у школі рідного села В.Стуса Рахнівки, Гайсинського району Вінницької області, трішки допомагає обласне та районне управління культури. Філіали Горлівського музею відкриті у Вінниці та Києві. Є музеї у школах Броварів і Києва.

Принагідно скажу кілька слів про Фонд ветеранів МВС. Звісно, коли я вперше почув про бажання ветеранів міліції заснувати й утримувати музей В.Стуса, був доволі здивований. Але ось уже 10 років саме завдяки зусиллям О.М.Федорова в Донецьку провадяться вечори пам’яті, двічі відбулись обласні Стусівські читання, на кошти Донецької облради видано “Відкриту книгу біографії В.Стуса”, створено експозицію. Окремо слід згадати роботу по збиранню матеріалів про донбаське “Стусове коло” – друзів і знайомих поета часів його молодості. Проведена пошукова робота, звісно, не всеохопна, але зроблено справді чимало, принаймні про кількох людей нічого не знав навіть я.

І це на тлі майже повної бездіяльності Донецького університету, який провів лише кілька “Стусівських читань”, а цього року відмовився від продовження колись заснованої традиції. Не хочу вдаватися в подробиці. Просто констатую факт.

У 2004 році з метою пропаганди творчості В.Стуса був заснований Гуманітарний центр В.Стуса. Його зусиллями випущено компакт-диск “Живий голос В.Стуса”, але в силу дуже різних причин у 2005 році центр закритися.

Рік тому прийнято рішення про створення Державного музею Василя Стуса в місті Києві. Вийшов навіть Президентський указ. Але.. але жодного механізму фінансового, організаційного тощо під це рішення не закладено. Власне, такою була доля й усіх інших державних рішень щодо державної підтримки роботи щодо опрацювання спадщини та пропаганди творчості Василя Стуса. Рішення були. Реальної підтримки не було.

Аби картина присутності Василя Стуса в сьогодишній культурі вимальовувалась повною, згадаю про театральні вистави. Починаючи з 1988 р., в Україні створено чотири повноцінні вистави за творчістю В.Стуса та проведено велику кількість вечорів різного рівня. Історія театрального життя творів поета почалася із Львівського молодіжного театру (1988), продовжилася виставами Галини Стефанової та Хмельницького театру “Кут”. Останнім і, певне, найрезонансним проектом

стала вистава театру ім. Лесі Українки, що ознаменувала собою новий етап освоєння Стусової творчості на сцені. Якщо вистава Львівського Молодого театру виросла з поетичного вечора й залишається інтерпретацією текстів, а робота Г. Стефанової була інтерпретацією Стусового внутрішнього світу, то театр Лесі Українки подає вже інтерпретацію, небезсумнівну, певна річ, долі й біографії поета на тлі доби. За цю спробу я дуже вдячний і Роману Семисалу, який вимріяв цю роботу впродовж кількох років, і головному режисерові театру ім. Лесі Українки панові М. Резніковичу, який здійснив першу україномовну постановку в театрі російської драми. Не можу не згадати, що до 70-річчя Національним банком України видано 2-гривневу монету “Василь Стус”. Було також випущено поштовий конверт.

Цього року виповнилось 70 років із дня народження Василя Стуса. З них понад десять його творчість не заборонена в Україні. І, може, саме 2008-ий став тим переломом, коли Стуса хочуть “низи” і його вже не треба нав’язувати “зверху”. Вже проведено понад 30 заходів різного рівня в різних куточках країни. І скрізь питання – де придбати твори Василя Стуса. Чесно відповідаю: ніде. Їх нема. Принаймні нема вибору, а якщо десь залишилися недопродані рештки якихось накладів, то йдеться про одиниці книжок.

І це при тому, що кілька років тому, ще коли віце-президентом з питань культурної політики був В. Кириленко, прийнято рішення про фінансування підготовки (неповної) і видання нового 12-томного наукового “Зібрання творів” Василя Стуса. Час минув, а видано лише один том і зроблено книжковий макет другого. Все. Рішення є, а коли мова заходить про фінансування, маємо безкінечні процедури “тендерів-погоджень-ще чого іншого”, що перетворює роботу із системної підготовки на суцільний аврал. Я втомився й не хочу так працювати. Так не робиться наука, не робиться якісне видання. Так бути не має. Зараз існують нові горизонти й нові рішення, але я відповідально заявляю, що сьогодні повірити жодним рішенням не можу. Будуть гроші – продовжимо роботу, ні – візьмусь за щось інше.

Мені соромно за поліграфію першого тому, але я не міг за умовами договору видати том на кращій фабриці.

І сьогодні мені вперше соромно перед прихильниками творчості В. Стуса, що я – теж уперше – нічого не можу вдіяти чи змінити. Сьогодні спільно з видавництвом “Факт” намагаємося знайти якісь кредити, аби у книгарнях таки з’явилися книжки Василя Стуса, але надій, що в рік 70-ліття книжки будуть видані, стає дедалі менше. Що ж, очевидно, і це слід пройти, і це “ковтнути”. Але – не при звичайті. Не звикнути. Урешті, йдеться навіть не про спадщину Василя Стуса. Ідеться про українську класику як таку. Для сучасної нібицивілізованої української держави є соромом, що ми – єдина з пострадянських республік європейської частини, яка НЕ ВИДАЛА своїх класиків. І сьогодні, переконаний, це більша проблема, аніж книжки самого Василя Стуса. Ми й тут виявляємо свою унікальність, свій “третій шлях”, смішний і прикрий. Я б його назвав глибоко провінційним. Ми й албанці, здається, єдині в Європі, хто так ставиться до своєї класики. І від цього нікуди не дітисся. Люди на різному рівні виявляють ініціативу, і це, ще раз наголошу, той результат роботи – і моєї, і всього колективу Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, за який не соромно. Якщо в 1989 році все йшло від нас, то сьогодні сотні людей запитують, чому на ювілей не реагує держава.

Проте, і це я називаю “радянським” синдромом, самий ювілейний вечір не є й не може бути такою реакцією. Реакція – це запуск механізмів, а не проведення одноразової акції, що її може провести кожен із присутніх у залі. Зараз перед стусознавцями нові виклики – праця не “вшир”, а вглиб, у коментарі, примітки, пояснення невідомих реалій і неочевидних мотивацій, розкриття рухомих пружин розвитку особистості. Усе, що робилося до цього, за великим рахунком – збирання найочевиднішого. Нині ця робота майже закінчена. 75%, а може, і 80% спадщини В. Стуса видано. Певною науковою поразкою першого й частково другого тому нового “Зібрання творів” стало те, що в силу означених вище причин ми не зробили якісного кроку в коментуванні. виправили помилки, дещо

пододавали, дещо підкоригували. Але бази, нового слова для розвитку стусознавства ми не заклали. І поки не буде зроблено наступного кроку в цьому напрямку, не варто чекати якісних змін в осмисленні й актуалізації творчості В.Стуса.

Але це стосується, наголошую, не лише В.Стуса. Головне питання нашої доби, питання, в якому працівники Інституту мають стати локомотивом змін, — це чітко поставлена перед державою вимога: видайте нашу спадщину, не примушуйте покоління молодих людей виростати на другорядній попсі, а не на вітчизняній класиці!.. Якщо цього не буде — матимемо маргіналізацію й “бананізацію” всієї культури. Не може повноцінно існувати дерево, якому врізано півкрони. Не може нормально розвиватися література, з якої де факто викинуто Рильського й Олеся, Яновського й Довженка, Бажана й Мисика, Тичину і Хвильового. Творів наших класиків не купити в райцентрах, які колись були основними споживачами української книжки. І всім нам, очевидно, треба докладати значних зусиль, аби змінити існуючу ситуацію. Можливо, це навіть важливіше, ніж гра в бісер на чистому науковому полі. Дякую за увагу!

### ***Василь Герасим'юк***

Не можу не погодитися з тим, що присутність Стуса в Україні і світі необхідна. Саме тому, що він був, саме тому, що він є, ми ще триматимемося на цьому життєвому полі, хоч би яким воно було. Думаю, цей ювілей, його широкий резонанс, те, як він сприймається, — теж великий урок не тільки для літературознавців, а для всіх тих, хто розмовляє українською мовою й кому сняться сни українською мовою.

### ***Микола Жулинський***

Людина, яка благословила свою тернисту долю, сваволю власної долі, трагічну свою дорогу болю, вже піднімається у своїй особливій, я б сказав, місійній самовизначеності над цим завжди грішним світом. Василь Стус вийшов, звісно, у своїй внутрішній самоусвідомленості, за межі фізичного буття ще за земного, реального життя і внаслідок піддання себе “покуті самотності”. Скажете, що поет вимушений був у силу переслідувань комуністичним режимом увійти в цей особливий стан самозаглиблення серед пустелі варварських обмежень, ізоляції від світу, що це “покута самотності” була йому нав'язана, насилувана. Хай так, але багато хто цього стану — стану майже тотальної самоти й насилуваної німоти не приймав у свою душу й виживав фізично, тоді як Стус, особливо після другого арешту з десятима роками таборів суворого режиму і п'ятьма роками заслання, приймає свою хресну дорогу усвідомлено, гордо, без жодного страху, без будь-якого каяття і надії на повернення в той світ насильства, ганьби, терору, на який “зійшла п'ятьма”.

Як добре те, що смерті не боюсь я  
І не питаю, чи тяжкий мій хрест...

Перебуваючи в одному з режимно найжорстокіших концтаборів у селі Кучино, Василь Стус веде відчайдушну боротьбу проти “закону повного беззаконня” — проти свавільного приниження людини, її національної і людської гідності, проти режиму як у концтаборі Кучино, де він досяг “поліцейського апогею”, так і проти комуністичного режиму СРСР. “Ми втратили всяке право належати собі, — занотовує Василь Стус у таємному таборовому зошиті в 1982 році, — не кажучи про те, щоб мати свої книги, зошити, записи. Кажуть, коли Господь хоче когось покарати, Він відбирає розум. Так довго тривати не може — такий тиск можливий перед загибеллю. Не знаю, коли прийде загибель для них, але я особисто чуюся смертником. Здається, все, що я міг зробити за свого життя, я зробив. Займатися творчістю тут неможливо абсолютно: кожний віршований запис відбирається при першому ж обшуку”.

Але поет, попри всі заборони листування, побачень, обшуки, конфіскації написаного, запроторення в ізолятор за протестні голодівки, бореться, бунтує й пише. У листі до мами, сестри та племінниці від 12 вересня 1983 року Василь Стус радо повідомляє, що переслав 900 рядків “Елегії” Рільке, завершив табірну поетичну збірку “Птах душі”, а це біля 300 віршів... А скільки оригінальних поезій, перекладів Рільке, Гете, Верлена, Бодлера відібрали під час обшуків, а от чи віддадуть перед звільненням із табору? І чи буде це звільнення?

Творив поет в умовах абсолютно протиприродних, у надлюдських обставинах фізичного й духовного ув'язнення і не скорився – визрівав до цілком усвідомленої самопожертви. І цей хресний час невмолимо наближався. Наближав його сам поет своєю нескореністю, непоступливістю, своєю боротьбою за власну гідність. Концтабірний режим запроторив Василя Стуса на цілий рік у камеру-одиночку, виснажуючи його тіло то льодовим холодом, то задушливою спекотою, виморюючи голодом, сердечними нападами... Та поет не корився – і загинув. У ніч з 3-го на 4-те вересня 1985 року в карцері ВС – 389/36.

Смерть Василя Стуса в концтаборі стала протестним викликом та обвинувачуванням тоталітарній системі, яке не змогла впокорити вільний дух.

Поет повертається, на жаль, дуже повільно, зважаючи на мізерні тиражі його книжок, яких украй мало в бібліотеках, до свого народу “своїм стражденням і незлим обличчям”. Та наближається той час, коли ми, наш колектив, готуватиме до друку академічне зібрання його творів і його персональну енциклопедію.

Василь Стус пройшов “й кризь смерть”. Не обривався з крока, долав тернистий шлях до себе, до набуття внутрішньої свободи, яке й відкрила йому “вікна в позапростір”.

### **Галина Бурлака**

Я хочу сказати слово від імені тих, кому випала доля готувати видання творів В.Стуса. Спілкуючись із його рукописами, я мала відчуття, що спілкуюся з самим поетом. Кожен із нас, упорядників видання, пережив своєрідний катарсис. Десь у середині 1990-х років Дмитро звернувся до мене з проханням підготувати збірку “Час творчості”, яка мала ввійти до другого тому шеститомника в дев'яти книгах. Це твори, які В.Стус писав у камері попереднього ув'язнення під час першого арешту з 13 січня до 30 вересня 1972 року, коли тривали слідство й суд. Сам факт, що, перебуваючи в таких межових умовах існування, людина активно творить, дуже багато говорить про цю особистість. Вдумайтесь лише, як звучить перший вірш, створений у камері на Володимирській:

Мені зоря сіяла нині вранці,  
устроєнена в вікно. І благодать –  
така ясна лягла мені на душу  
сумирену, що я збагнув блаженно:

ота зоря – то тільки скалок болю,  
що вічністю протягтий, мов огнем.  
Ота зоря – вістунка твого шляху,  
хреста і долі – ніби вічна мати,  
вивищена до неба...

На мою думку, це найкраща, найбільш цілісна збірка В.Стуса. Те ж саме говорить і К.Москалець у чудовій передмові до другого багатотомного видання творів В.Стуса, яке готується зараз. Його версія така: після арешту, можливо, унаслідок цього психічного напруження, поет віднайшов довершену форму для своїх творів, вірші пішли, за його ж словами, “неначе кров із горла...”

Тексти дуже специфічні не лише за змістом, а й за способом написання. Це саморобний зшиток, де записано фактично начисто 300 віршів. Записи робились олівцем, тому що ручкою не дозволяли користуватись. Автор був цілком свідомий того, що вони пильно переглядалися наглядачами і слідчими, і це змушувало поета багато чого маскувати. Наше завдання полягало не лише у відчитанні останнього варіанта, а й у розшифруванні виправлень, заштрихованих місць, при тім слід було пам'ятати, що правки з цензурних міркувань не відбивали остаточний авторський текст. При упорядкуванні цих текстів часто ми працювали гуртом –

радилися, міркували, сперечалися. Майже все вдалося зробити, і, наче заклинання через роки, лунали воскреслі рядки поетичного звертання В.Стуса до сина: “Знайди ж мене – під чорною ганьбою, / Межи слідами чорних підшов”.

Магія автографів настільки на мене вплинула, що, вже підготувавши збірку “Час творчості” з варіантами і примітками, я кілька місяців перебувала в аурі цих творів. Відверто кажучи, більше ніколи не переживала такого тривалого душевного потрясіння від читання художньої літератури.

Таке саме враження повторилося, коли минулого року готувала цю збірку до другого багатомного видання. Між іншим, унаслідок цього повторного вивчення автографів вдалося внести кілька суттєвих доповнень до тексту. Одна з таких правок – уточнення авторської композиції збірки, що є суттєвим елементом цього комплексу творів. Для запису останнього, трьохсотого вірша в кінці зшитку не залишалося місця, і поет записав його на звороті саморобного титульного аркуша, поставивши дату (30 вересня) і номер 300. Першого разу, перебуваючи в полоні благоговіння перед автографом, я й не подумала міняти порядок текстів, так останній вірш опинився першим. Тепер же, поміркувавши не лише над зовнішніми факторами, а й над змістом, порадившись із Дмитром, я поставила цей вірш останнім. Таким чином, відновилося задумане автором виразне обрамлення цілої збірки: якщо перший текст починався словами “Мені зоря сіяла нині вранці...”, то останній –

Напевне, так і треба –  
судилося бо так:  
упали зорі з неба  
і надломали мак. [...]

Залопотіла злива,  
мов залива – гай-гай!  
Кохана, будь щаслива!  
Коханий мій – бувай!

Висока вранішня зоря, “вістунка твого шляху”, під жорстокими життєвими ударами падає з неба й нівечить інші тендітні долі.

Друга складова частина збірки “Час творчості” – переклади з Гете. При підготовці до першого видання через брак місця до книжки не потрапили варіанти цих перекладів. Тепер, готуючи тексти до друку, я була вражена, наскільки виразні ці варіанти. Дуже шкода, що наша видавнича практика ще не придумала формату, де б варіанти подавалися як рівноправні тексти: адже, на жаль, наш читач не завжди має звичку зазирнути в кінець книжки, де вміщено варіанти і примітки. У випадку, про який ідеться, варіанти – це художньо довершені тексти, при вивченні яких особливо виразно постає Стус-перекладач не як раб, а як суперник поета, котрого перекладає. Крім глибокого знання іноземної мови, Стус досконало знав рідну українську мову й віртуозно володів нею.

Хочу сказати, що при міркуванні про феномен цієї людини, його геніальну творчість і трагічну долю думка часто зупиняється на парадоксальній сучасній ситуації. На жаль, нам так бракує не лише Стусової непримиренності до фальші, до несправедливості, а й елементарної чесності. Часом аж дивно: як, ставлячи цю особистість на покуті, як ікону, навіть не намагаємось брати з неї приклад...

### ***Елеонора Соловей, лауреат Премії ім. В.Стуса***

Є щось могутньо енергетичне в самій постаті і творчості Стуса. Згадувалось сьогодні і про якісь містичні моменти. Для мене дуже багато таких моментів, попри те, що я на час першої зустрічі з В.Стусом була ще “зеленою” й недосвідченою. А подарувала мені цю зустріч Михайлина Хомівна. Ця подія насправду дуже багато що визначила і структурувала в моєму характері так само, як і вихід тієї першої книжки “Дорога болю”. Він стався саме в той момент, коли залишилося тільки цей розділ написати для дисертації про українську філософську лірику, і раптом усе набуло якоїсь викінченості й уже можна було це вносити на люди. Маленький Дмитрик підростав, а батько був присутній у тому прип’ятському гурті тільки як текст і як згадана пісня “Ой на горі вогонь горить”, що так дивовижно звучала над водою вечорами, і всі знали: це улюблена пісня Василя. Я сподіваюся, що сьогодні наше зібрання і те, що ми говоримо й

думаємо при цьому, стане важливим моментом усталення оцієї присутності Стуса в нашому житті.

### **Григорій Сивокінь**

Із Василем ми сиділи в одній кімнаті кілька років, говорили багато про що, зокрема і про його поезію. На жаль, я, мабуть, не завжди вмів її ідентично сприйняти, тому іноді висловлював легкі критичні зауваження. Але він був великодушний і прощав мені це. А потім Василя в Інституті не стало. Й одного разу в універмазі чую за спиною: “Григорію Матвійовичу”. Обернувся — Василь Стус. І ми з ним пройшли до теперішнього Майдану Незалежності, знову ж таки говорили про різне, але мені навіки запало в пам'ять: *я не можу в цьому світі вільно жити, я повернуся туди, назад*. Отак він сказав. І справді, через зовсім короткий час його знову забрали з усіма наслідками для його трагічної й героїчної біографії. А тоді ще я іноді бавився малюванням і, сидячи з Василем в одній кімнаті, накидав його екслібрис. Михайлина Хомівна при цьому була свідком і хотіла малюнок забрати, але я пошкодував віддати. Екслібрис побачив світ у журналі “Критика” і став популярним.



### **Віталій Дончик**

Доповідач говорив про зміни у ставленні української громадськості до художньої творчості й самого образу поета, політв'язня, борця за Україну Василя Стуса. Розумію сина поета, якому довелося за ці 16 років обійти багато вищих і нижчих чиновницьких кабінетів із різними проблемами, пов'язаними з виданням творів, вшануванням пам'яті В.Стуса, і це по сьогодні не сповнює його оптимізмом щодо істотних зрушень у ставленні до культури в Україні і в ній самій (культури й Україні).

Але тут є різні, так би мовити, рівні громадської рецепції. Пригадую перепоховання В.Стуса, М.Литвина, О.Тихого. Тоді ми, рухівці, національні демократи, ішли Києвом, і люди, що стояли на тротуарах, дивилися здивовано чи й насторожено, було і співчуття, але був і страх, і не відчувалося загальної солідарності, єдності. Безумовно, сьогодні й страх, і подивування залишилися в минулому, сьогодні піросло покоління, яке вивчало в школі і в вузах поезію В.Стуса.

Я ж хочу сказати про інший рівень — наукового вивчення його глибокої і неповторної поетичної творчості. Високий громадянський патріотичний подвиг В.Стуса усвідомлюватиметься й шануватиметься мірою справді демократичного дозрівання й удосконалення суспільства. А ось літературознавці за 16 років мали можливість зробити багато, і відчутні наслідки, на мою думку, є. І видавничі (досить назвати підготовлений М.Коцюбинською та Д.Стусом 6-томник та інші книжки), і суто науково-дослідницькі. На початку 90-х вийшов збірник у Мельбурні “Стус як текст”, у ньому переважали статті авторів українського зарубіжжя. Зараз маємо сотні й сотні більших і менших розвідок, статей, нарисів, присвячених поетові, захищено з десяток кандидатських дисертацій; стусознавство в Україні — це вже цілий науково солідний материк (до речі, напрошується біобібліографічна праця, яка б ретельно зафіксувала надбання цієї літературознавчої галузі).

...Думаю про те, скільки здоров'я, сил, творчої енергії і самого часу відібрало в нашого Василя його загразоване, в'язничне життя. Він був од природи поетом, перша добірка з передмовою А.Малишка з'явилася в ж. “Дніпро” ще в кінці 50-х років, він міг стати глибоким дослідником художнього слова, філософом. Він аж ніяк не готував себе до діяльності політичного борця, дисидента, політв'язня. Просто прагнув бути чесним перед своїм народом письменником, мав у серці Україну, ненавидів конформізм, тоталітарно-залежницьке мислення, уболівав за долю рідної мови. Але не можна було тоді — і це доводить доля багатьох талановитих українських митців — просто бути чесним і вільним поетом. За чесність і правду, за любов до України впродовж віків карали, ламали хребти, як Тичині, купували. Василь Стус обрав чесну поезію і боротьбу. І безсмертя.

# Питання шевченкознавства

Григорій Штонь

## Т.Г.ШЕВЧЕНКО ТА І.Я.ФРАНКО. ПОЕТИЧНІ ВІЗІЇ УКРАЇНИ. ОНТОЛОГІЧНА СПІЛЬНІСТЬ ТА ВІДМІННІСТЬ

Стаття наголошує на світоглядно-художніх та філософських відмінностях поетичних світів Шевченка і Франка як феноменів різних літературних епох.

Ключові слова: концептуальність, вітальність, народність, модерн.

*Hryhory Shton. T.Shevchenko and I.Franko. Poetic visions of Ukraine. Ontological similarities and differences*

This article outlines differences in the poetic approaches of Shevchenko and Franko manifested in their Weltanschauung, aesthetic and philosophical views.

Key words: conceptuality, vitality, nationality, modern style.

Неприпустимо гіпертрофоване зближення понять “Україна” і “література” ще, гадаю, не скоро позбудеться тиску, викликаного феноменом історичної нашої долі, де Слово надано повноважень більше, ніж рутинній державорозбудовчій практиці. Цим, власне, й зумовлена одна з, можливо, найалогічніших особливостей політичної свідомості багатьох і багатьох українців, зорієнтованих на заповіти (цікаво, чиї і з якої політичної реальності взяті?) батьків, серед яких – і тут уже трохи розвиднюється – чоловіче місце відведено Шевченкові. Чому саме йому, а не, приміром, Франкові або комусь із митців ближчих до нас часів, здавалося б, зрозуміло: ні до Шевченка, ні після нього (про патріотизовану графоманію й віршовану публіцистику в контексті наголошеної теми говорити не гоже) Україна як, певною мірою, центр фізичного й духовного Всесвіту не поставала. Що не означає – не оспівувалася чи в розмаїтих духовно-творчих аспектах не осягалася. Проте Шевченків погляд на неї по сей день залишається визивно осібним навіть попри те, що його можна при бажанні зблизити з багатьма переконаннями сучасників поета. Зокрема, певністю Л.Толстого, що “завдання мистецтва величезне: мистецтво, справжнє мистецтво, за допомогою науки кероване релігією, повинно зробити так, аби те мирне співжиття людей, якого дотримуються за допомогою зовнішніх засобів – судів, поліції, благодійних закладів, інспекційних робіт і т. ін., досяглося вільною і радісною діяльністю людей. Мистецтво повинно усувати насильство. І лише мистецтво може зробити це” [4, 483]. Так само багато коли почував і думав Шевченко, переконаний, що “...І не має злomu / На всій землі безкінечній / Веселого дому” [9, 353], проте у поняття “дім” поет вкладав тільки йому притаманний і ним вистражданий сенс. При цьому складники останнього не міняли один одного з огляду на т. зв. “творче мужніння”, не втрачали на силі ні до, ні після заслання, не кажучи вже про сам період заслання, коли ностальгійний синдром заступав у баченні рідної землі всі інші її можливі образи. Окрім єдиного – не втраченого чи навіки сплюндрованого, а *нехтуваного* лівим – або ошуканим – розумом та духом раю. Про це в різні періоди поетового життя мовилось по-різному, проте найбільш діалектично і чітко – в казематському циклі. Зокрема, у шедеврї україномовного, тобто разом з Україною і її мовою, доторку до засад всекосмічної гармонії (“Садок вишневий коло хати”) і вірші, який для наочності процитуємо повністю:

В неволі тяжко, хоча й волі,  
Сказати по правді, не було.  
Та все-таки якось жилосьь.  
Хоч на чужому, та на полі...  
Тепер же злої тії долі,  
Як Бога, ждати довелось.  
І жду її, і виглядаю,

Дурний свій розум проклиною,  
Що дався дурням одурить,  
В калюжі волю утопить.  
Холоне серце, як згадаю,  
Що не в Україні поховають,  
Що не в Україні буду жить,  
Людей і Господа любить [10, 19].

Не вглиблюючись в цілком очевидне доплюсування до тих, хто поета з Україною на довгі роки розлучив, братчиків кирило-мефодіївців, зверну увагу на куди більш промовисту наразі деталь — відсутність у топосі “воля” народно-пісенного його інгредієнту, яким Шевченко пожиткувався в більшості своїх поем та віршів. Не стало протиставно складовою цього топосу й життя в умовах царату, безальтернативну поетову ненависть до якого теж винесемо поки що за дужки, оскільки йдеться не про царат, а Україну, якою та (не забуваймо, що село із “Садка вишневого коло хати” — з доби кріпацтва) існувала і там, де “...неволя, / Робота тяжкая ніколи / І помолитись не дадуть” [10, 222]. Пора, очевидно, сказати, про яку саме Україну йдеться, оскільки в підрадянському, а відтак і “народоцентричному” літературознавстві всіляко культивувалася думка про те, що “Шевченко не тільки використав фольклорні багатства в своїй поетичній творчості. Його наскрізь (sic?) оригінальні поезії органічно близькі до народної творчості по духу, за ідейним змістом, а також формою (образність, тропи, ритміка). Поет виріс на фольклорному ґрунті й ніколи зв’язків із цим ґрунтом не поривав” (Є.Кирилук) [2, 124]. Про те саме, але з ще більшим ступенем опрошення спадку й постаті великого поета йшлося у Т.Комаринця, коли він проголошував: “Тарас Шевченко — це совість і честь епохи, це голос, пісня і дума народу. Справді його народила і виховала нам українська народна пісня. Скрізь, де він бував, по селах і містах багатостраждальної України і Росії, його оточувало море народного життя, з глибин якого чувся не тільки плач і стогін, але й обурення та гнів уярмленого селянства. Співчутливе до народного горя серце поета вбирало в себе голоси життя, повнилося глибокою любов’ю до трудящих, проймалося ненавистю до гнобителів. Усе, що увібрав у себе народний геній, все бачене, чує, пережите щедро виливалось у художніх творах, “стало на папері сумними рядками” [3, 291]. Не думаю, що концептуальність подібного стибу потребує розгалужених наукових коментувань, а тим більше заперечень, позаяк стосується вона загальносуспільних поглядів на мистецький продукт, якому, грубо кажучи, байдуже, що про нього думає й пише загал. Або що твердять од імені того ж таки загалу, до якого, давно пора визнати, належить і народ, а точніше — та сернедньостатистична людність, бути возвеличеним якою так само небезпечно, як і одностайно нехтуваним. Тому мав цілковиту рацію Є.Сверстюк, коли писав: “Кажуть, що Шевченко боровся з самодержавством, з імперською офіційною церквою, з лукавими панамі... Це правда, але здрібнена. То була не політична боротьба ідей, то було ігнорування їхніх історичних опор і неприйняття “суєсловів і лицемірів, Господом проклятих”, неприйняття з позицій Вічного Духу” [5, 63]. Утім і в цій, цілком коректній з погляду особистісних засад Шевченкового мислення, формулі є певна зайвина — невідь для чого зрощений з поетовим доробком Вічний Дух, у товаристві і під патронатом якого можна переходити в іншу велеречиву крайність, твердячи буквально таке: “Отже, Шевченко прийшов відкрити нам стовпи, на яких тримається людина і людський світ. Він оспівав Любов, Красу, Добро і Правду, щоб ми зробили це вічною піснею. Слідами біблійних пророків наш національний пророк прийшов “Святу любов благовістити, / Святу правду возвістити” [5, 64].

З погляду Є.Сверстюка це, може, й істина, але як бути з Шевченком, що навіть без натяку на надмірну скромність писав:

Не для людей, тієї слави,  
Мережані та кучеряві

Оці вірші віршую я.  
Для себе, братія моя! [10, 121].

Зрозуміло, що й це крайність, проте — поетична, закорінена в компенсаційних алюзіях творчого процесу, яким кожен митець стремить до побудови світу, котрий не просто заперечує, руйнує чи славить, а **заміщає** світ існуючий. Зокрема, і світ у вигляді Малоросії, України підсовєцької чи незалежної, яким ніколи не стати Україною Шевченкових видінь, реалізованих “Садком вишневим коло хати”, “Тече вода з-під явора”, “Зацвіла в долині”. Останній вірш до того ж містить поетичний постскриптим, в якому знудьгований за рідною землею поет відступає від ідилічної елегійності і зболено запитує: “Якого ж ми раю / У Бога благаєм? / Рай у серце лізе, / А ми в церкву лізем, / Заплющивши очі, — / Такого не хочем. / Сказав би я правду, / Та що з неї буде? / Самому завадить, / А попам та людям / Однаково буде” [10, 192].

Тотальність непорозуміння з т. зв “соціальною наявністю”, до якої, крім царів, панів, лжепатріотів, належать також “попи та люди”, себто найкривніша частина сприймацького його “клиру”, зайве підкреслює Шевченків відлом від усього того, що вважалося й було рідним, але переставало таким бути в моменти духовних піднесень та збурень, коли поет особливо гостро переживав свою невписаність у дійсність найперше як митця. Про це ним недвозначно було заявлено вже в “Перебенді”, творі, безсумнівно, кредовому, де читаємо:

Тому, хто все знає, тому, хто все чує:  
Що море говорить, де сонце ночує —  
Його на сім сім світі ніхто не прийма;  
Один він між ними, як сонце високе,  
Його знають люде, бо носить земля;

А якби почули, що він, одинокий,  
Співа на могилі, з морем розмовля, —  
На Божеє слово вони б насміялись,  
Дурним б назвали, од себе прогнали.  
Нехай понад морем, сказали б, гуля!

[9, 111-112].

Щоправда, наявна в цих рядках співвідносність поетичного мовлення з “Божим словом” потребує куди більш гнучкого потрактування, ніж те, що закріпилося у всіма нами любленій і шанованій словопарі “Шевченко-пророк”, бо і в добу ветхозавітних пророків, і зараз цей різновид провидців “працює” в режимі есхатологічних здебільшого видінь, які нагадують про неминучість Божої кари і цю кару накликають, тоді коли всі Шевченкові позови до Бога містять і дяку. До того ж не за дар своєрідного морального знавіснення, а за незмірно вищу ступінь суду на світом — суду Любов’ю. Без урахування цього ми й далі будемо сором’язливо оминати Шевченкову собі і всім, кому недосконалість світу болить, пораду: “А щоб тебе не цурались, / Потурай їм (людям. — *Г.Ш.*), брате” [9, 112]. А з тим і багато чого терпи що в собі, що поза собою, позаяк більшість внутрішніх негараздів так чи так, але мають своїм призвідцем тебе. Що більш унікалізованого, то більш вразливого. А головне — здобутою своєю самістю поставленого — і залишеного! — за межами загалу, внаслідок чого “...й досі, як згадаю. / То серце плаче та болить, / Чому Господь не дав дожить / Малого віку тім раю. / Умер би, орючи на ниві, / Нічого б на світі не знав. / Не був би в світі юродивим. / Людей і [Бога] не прокляв” [10, 37].

Безкомпромісна з собою чесність змушує (чи дозволяє?) Шевченкові нехтувати ореолом мученика, тираноборця, а з огляду на часи грядущі — одного з “ідеологів селянської революції”, що, як писав Є.Шаблійовський, “виступали за найбільш радикальне вирішення всіх протиріч кріпосницько-дворянської монархії”. “Це повністю, — вважає згаданий учений, — стосується і Шевченка. Поет-демократ, представник “селянського соціалізму”, сильними і слабкими сторонами свого світогляду був істинним виразником дум і прагнень селянських мас, революціонером домарксистського періоду суспільної думки” [8, 355].

Заперечувати подібні судження повністю, звісно, гріх. Найперше тому, що ореол революційності виник довкола Шевченкового доробку не в ХХ, а ХІХ ще столітті. Тоді ж, утім, були започатковані і спроби (Драгоманов) ділити наголошений доробок на “прогресивний” та “регресивний”, про що варто нагадати з тої хоча б причини, що на сьогодні теж виникає чимало спокус підтягування цього доробку до

світоглядних позірностей позахудожнього кшталту. Унаочню це прикладом І.Дзюби, який, порівнюючи долі, творчість і соціальні симпатії та антипатії двох славетних вигнанців — В.Гюго і Т.Шевченка, вважає, що останній “дотримувався твердих і послідовних антимоноархічних, республіканських поглядів і мав концепцію республікансько-демократичного устрою суспільства” [1, 252]. На підтвердження цієї тези можна, звісно, понавизбирувати чимало “фактів”, де знайдеться місце і для поетових симпатій до “українського, козацького республіканізму”, але що при цьому робити з оцим, для прикладу, віршем:

Поставлю хату і кімнату,	Давнє-колишній та ясний
Садок-райочок насажу,	Присниться сон мені!.. і ти!..
Посижу я і похожу	Ні, я не буду спочивати,
В своїй маленькій благодаті.	Бо й ти приснишся. І [в] малий
Та в однині-самотині	Райочок мій спідтиха-тиха
В садочку буду спочивати.	Підкрадешся, наробиш лиха...
Присняться діточки мені,	Запалиш рай мій самотний? [10, 354].
Веселая присниться мати,	

Явлений цією лірико-метадативною “нотаткою” фактаж, звісно, не витягує на звання “широкого соціально-історичного полотна”, проте зітканий він з “ниток” (хата, садок, мати, діти, рай) поетичної основи, котра ткалася на нашій землі тисячоліттями і одним з найсвятіших наслідків мала те, що першим прозрів і переніс у свої тексти саме або й винятково Шевченко — **плащаничний лик України**. Невловно-вловний, різнополюсовий, з багатьма pro і contra як морального, так і соціального ґатунку, а головне — живий у сенсі передовсім духовному. І саме таким його треба повіршево і вседоробково зчитувати, апелюючи не до спорадичних поетових уповань на Вашингтона, сокиру, ріки вражої крові, а до символонять гай, поле, степ, діброва, козак, батько, мати, хата, садок, Бог, Небо, меч, нива, воля, Дніпро, верба, тополя, зоря, серце, правда, неправда, журба, доля et setera. А в сумі своїй — до не раз уже згадуваного патріархально-буттєвого раю, на розмежування якого саме зараз і тут з раєм утопічним або біблійним не має доконечної потреби. Досить констатації самоочевидного факту, що Шевченко у цім раю **жив**. І в Петербурзі, і на засланні, і *вдома без дому*, яким для нього була й до останнього написаного рядка залишилася Україна, її “Дніпро.../ Веселі селища в гаях, / Могили-гори на степах...”, [10, 373], а не соціалізм, незалежна від усіх Шевченкових святинь демократична республіка, а тим більше — постапокаліптична руїна там, де й по сьогодні “Тече вода з-під явора / Яром на долину. / Пишається над водою / Червона калина...” [10, 366].

Кардинально — але не всеохопно! — іншим типом вітальності перейнятий віршований доробок І.Франка, яким наша поезія переступила кордони світу ідилічного, де віра й зневіра, біль і радість, правда й неправда кореспондують із світом “вічних святинь”, у світ перманентно трагедійний, де не народ чи й навіть високоцивілізована нація, а кожна окремо взята людина страждає стражданнями найширшого екзистенційного спектру. При цьому це тільки почасти мотивується романтизмом, реалізмом, неоромантизмом, модернізмом, а зміною вектора нашого руху від Небес вічних убік Небес внутрішніх, а з тим і поосібних. Скрижали, що їх колись зніс із Сінаю й показав своєму народові Мойсей, тепер пишуться власноруч і мовою кожного, хто, як Франко, запраг нескінченного розвитку й навіть накреслив його опорні складові. Це “Дух, наука, думка й воля”, потрактування яких може бути різним, проте жодна з них не омине поміченої ще Еклезіастом і відчуттєво висвіженої Франком закономірності, зафіксованої поемою “Каїн”:

...Облитий потом, пробирався Каїн	Була його дорога, немічнішим
Все вище в гору. Чим палкіше рвались	Все тіло, більший сум лягав на душу
Його бажання вверх, тим тяжчою	[6, 280].

Дозволю собі поставити для наочності поруч Шевченкове:

...Не вмирає душа наша,  
Не вмирає воля.  
І неситий не виоре  
На дні моря поле.

Не скує душі живої  
І слова живого.  
Не понесе слави Бога,  
Великого Бога [9, 343].

Шевченків прометеїзм, безперечно, для загалу привабливіший, позаяк у ньому хоч і є місце для страждань, але немає підстав для зневіри. Додам до цього й те, що віра не в якихось там малих богів, а у Великого Бога, теж не надто обтяжлива, бо не потребує — і, очевидно, не терпить — рефлексії, смак до якої Шевченко, безсумнівно, мав. Але в межах усе тієї ж усепереможної віри. Тоді як Франко (забудемо про його позитивізм, атеїзм, швидковиліковні симпатії до соціалізму) власну духовну субстанцію ростив у повному розумінні цього слова каторжно, себто каменярствував у собі щодень і, з огляду на загальний стан сучасної йому української літератури, — сам. Без дозволу на цілком припустимий народницький сентимент, відсутність якого, очевидно, й залишала поза збірками датований 1885 р. вірш “Підгір’я взими”, де нема й сліду оптимізму:

...Я думав про тьму, що в тих селах царить,  
Про бідність, про голод, про муку,  
Про хорих дітей, що тут сотнями мруть,  
Про ту безпросвітну розпуку.

І як же тут духові, думці якій  
З-під криги такої підняться?  
І як же тут людським змаганням живим  
У пеклі таким наклюватись?

Я думав про тисячі людських п’явок,  
Що кров ссуть із люду найлуччу,  
Про тисячі кривд, і неправд, і оскорб,  
Що рвуть і брудять його душу.

Шипіли санки, мов гадюки, в снігу,  
І форкали коні, грудками  
Сніг рвався з-під копит їх, я мерз і туливсь,  
І мучився тими думками [7, 386-387].

Мистецьки нестертішими і значно в художньо-філософському сенсі цікавішими прикладами “живодухого” трагізму рясніє збірка “Зів’яле листя”, якою поет до образу України соціально-історичної додав ще й портрет України ново-психологічної, яка з приводу всіх своїх щастя і нещастя розмовляє не з минулим, а напружено несталим тепер. При цьому жодне з почуттів та душевних станів (кохання, щастя, нещастя, віра і зневіра, воля до життя чи смерті й воля до соціальних змін) Франко не передовіряє традиційній поетичній риторичі, вдаючись до художнього мовлення, в основу якого кладеться не безособове, а я-виразне авторство. Пропагований ним “цілий чоловік” робить правилом таку ж саму цілість і в царині духовно-естетичній, де не повинно залишатись розмаїтих літературних неясностей, недоказаностей, недопережитостей. І водночас Франко не цурається літературності як манери і стилю вислову, чим культуру останнього не просто модернізував, а в найширшому сенсі цього слова європеїзував. Не абуваючи при цьому і про пересічного адресата, якому Франків геній прищепив смак до штуки, де “як” і “про що” здобуваються на лапідарність воістину євангелічного кшталту:

Як почуєш вночі край свого вікна,  
Що щось плаче і хлипає важко,  
Не тривожся зовсім, не збавляй собі сна,  
Не дивися в той бік, моя пташко.

Се не та сирота, що без мами блука.  
Не голодний жебрак, моя зірко;  
Се розпука моя, невтишама тоска,  
Се любов моя плаче так гірко [7, 151].

Великі поети один одного ні заперечують, ні продовжують, а лише відтіняють кожен у кожному те, чого не вистачало літературному їхньому часові. Шевченко (повернімось до вживаного вже образу) взяв у мови живонародної й переніс у мову літературну “плащаничний” образ України духосоущої, повної не лише бунтівливих образ, а й богоприсутньої краси, усекоосмічної гармонії й миру, що,

безперечно, звільнило Франка від нагадувань про “райський” сегмент щоденності. Щоправда, і трагічний екзистенціал не став у нього домінантним; Франко його лише узаконив як такий, що супроводжує чи не кожен крок людини і людства за межі досягнутих компромісів із соціальністю і соціумом. І водночас цим провістив народження літератури з переважним інтересом до проблем і питань усецивілізаційного, а не лише питоמו українського наповнення й виклику.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Дзюба І. Між культурою і політикою. – К., 1998.
2. Історія української літератури: У 8 т. – К., 1968. – Т. 3.
3. Комаринець Т. Твори. – Львів, 1999.
4. Л.Н.Толстой о литературе. – М., 1955.
5. Сверстюк Є. Шевченко і час. – К., 1966.
6. Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1976. – Т. 1.
7. Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1976. – Т. 2.
8. Шаблювский Е. Шевченко и русские революционные демократы. – К., 1973.
9. Шевченко Т. Повне збір. тв.: У 12 т. – К., , 2003. – Т. 1.
10. Шевченко Т. Повне збір. тв.: У 12 т. – К., , 2003. – Т. 2.



**Інна Старовойтенко**

### **ПОВНИЙ “КОБЗАР” Т.ШЕВЧЕНКА (1907-1908) У ЛИСТУВАННІ П.СТЕБНИЦЬКОГО З Є.ЧИКАЛЕНКОМ**

У статті відображені сюжети листування П.Стебницького (1862-1923) та Є.Чикаленка (1861-1929) – відомих громадсько-культурних діячів к. ХІХ – поч. ХХ ст., в яких висвітлюються проблеми видання та розповсюдження повного “Кобзаря” Т.Шевченка, що вийшов у Петербурзі в 1907-1908 рр. за редакцією В.Доманицького. З листів довідуємося про участь у тих заходах П.Стебницького – співредактора обох видань та члена видавничих комісій. У листах постає й питання про третє видання “Кобзаря”, від якого попередні видавці відмовились, розкрито, як шляхом листування між Києвом та Петербургом узгоджувалися окремі видавничі проблеми, зафіксовано й факт конфіскації петербурзьких видань “Кобзаря” в 1911 р., хід судового процесу, труднощі з поширенням книжки в Україні, передача в 1908 р. на пільгових умовах “Кобзаря” річним передплатникам “Ради” та партії найдорожчих примірників до фонду для побудови пам’ятника Т.Г.Шевченкові в Києві.

Ключові слова: “Кобзар”, епістолярій, видання, книгарня, реалізація, співредактор, видавець, конфіскація, правомірність.

*Inna Starovoytenko. The complete edition of T.Shevchenko's "Kobzar" (1907-1908) in the correspondence between P.Stebnytsky and Ye.Chikalenko*

This article throws light upon the correspondence between P.Stebnytsky (1862-1923) and Ye.Chykalenko (1861-1929), two well-known Ukrainian public and cultural figures of the 20<sup>th</sup> century turn. This correspondence gives insight into the process of publication and distribution of T.Shevchenko's complete “Kobzar” printed in St.Petersburg in 1907-1908 and shows how Kiev and St.Petersburg were gradually coming to terms on a highly problematic 3<sup>rd</sup> edition of the book. The confiscation of “Kobzar”'s St.Petersburg edition in 1911 with the subsequent litigation and the problems concerning the distribution of Shevchenko's oeuvre in Ukraine also left their imprint on Stebnytsky and Chikalenko's letters.

Key words: “Kobzar”, correspondence, publication, bookstore, distribution, co-editor, publisher, confiscation, rightfulness.

У тематично багатому і тривалому листуванні українських громадсько-культурних діячів Євгена Харлампійовича Чикаленка (1861-1929) і Петра Януарійовича Стебницького (1862-1923)<sup>1</sup> помітним пластом відклалася й інформація про повний “Кобзар” Т.Шевченка за редакцією В.Доманицького, що побачив світ у Петербурзі

---

<sup>1</sup> Це листування тривало в Україні з 1901 до 1918 рр. і налічує 360 одиниць кореспонденції, яка зберігається в Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В.І.Вернадського (ІР НБУВ) у двох фондах: листи Є.Чикаленка до П.Стебницького – ф. III, а П.Стебницького до Є.Чикаленка – ф. 44. Далі подаємо в тексті номер фонду й одиниці зберігання.

в 1907-1908 рр. Він різниться від попередніх видань рівнем наукової якості, бо вміщені твори були ретельно звірені з текстами автографів та відповідно виправлені й доповнені. Тому його поява у книжковому світі стала значною подією для української Громади Петербурга та й для всієї України. До неї були причетними Є.Чикаленко та П.Стебницький. Є.Чикаленко фігурує серед ініціаторів заходів протистояння російському законодавству, що вилучило українське слово із друкарства. Він актуалізує питання його відродження із самого початку громадсько-культурної діяльності. За сприяння Є.Чикаленка та його однодумців у 1897 р. був відкритий відділ української белетристики в журналі “Кіевская Старина”; діяч офірував власні кошти для виплати достойних гонорарів його дописувачам. У 1905 р. редакція делегувала Є.Чикаленка на всеросійський з'їзд журналістів, що проходив у квітні в Петербурзі. Він став його активним учасником, співавтором резолюції з національного питання, де йшлося і про проблему українського друкованого слова.

Є.Чикаленко постійно нагадував і П.Стебницькому, який проживав у Петербурзі й фактично очолював там українську громаду, про потребу активнішої пропаганди в широких колах українського питання та заходів щодо отримання дозволу на відродження українського друкованого слова. Наслідками тих клопотань стало Святе Письмо, яке побачило світ кількатисячними накладками в 1906-1907 рр. завдяки спільним зусиллям українців та російської прогресивної наукової громадськості, і видання повного “Кобзаря” 1907-1908 рр., що вийшло в кількості 35000 прим. та було розраховане на читачів різної заможності.

П.Стебницький був безпосередньо причетний до видання “Кобзаря”, оскільки, як відомо, його виконали два товариства: Благодійне товариство видання загальнокорисних і дешевих книг для народу й Товариство ім. Т.Г.Шевченка для допомоги молоді, що навчалася в Санкт-Петербурзі. П.Стебницький був провідною особою в першому та активним членом другого товариства й виконував у видавничій справі обов'язки співредактора книжки. Тому питання реалізації “Кобзаря”, його розповсюдження, визначення вартості та узгодження інших домовленостей щодо його продажу книгарнею “Кіевской Старини” він не міг обійти у своєму епістолярному спілкуванні з найближчим духовним однодумцем та приятелем Є.Чикаленком. Назвемо кілька основних сюжетних ліній у листах, присвячених зазначеній темі. Видавничий процес та його особливості в листуванні не відбито. Мова розпочинається з того моменту, коли видавці через П.Стебницького започатковують заходи з реалізації “Кобзаря” через українську книгарню в Києві. У листах з'ясовуються питання щодо вартості тієї партії, яка призначалася в 1908 р. для редакції першої щоденної газети “Рада” як додаток її річним передплатникам. Також прозвучала пропозиція киянам з боку українців Петербурга перебрати ініціативу з їхніх рук і третє видання “Кобзаря” здійснити вже в Києві, і П.Стебницький обґрунтував це конкретними причинами. Стає відомо, що кияни пропозицію Петербурга не прийняли й були знайдені інші видавці, про яких і йдеться в епістолярії. Також відбулися сюжети про реакцію українців Петербурга на безправне видання “Кобзаря” П.Гайдебуровим, що вийшло там у 1907 р., про початок судового процесу над незаконними видавцями.

У листуванні узгоджуються питання й щодо правомірності видання зазначеними товариствами дешевого народного “Кобзаря”, про обізнаність з їхнім наміром офіційних власників книжки. Зустрічаються й сюжети з коментарями конфіскації видань “Кобзаря” в 1911 р., вони розкривають глибокі переживання автора листів, що інформував Є.Чикаленка про хід справи, яка розглядалася в Сенаті, та її програв українцями, оскільки вища судова інстанція дозволила друкувати “Кобзар” без низки творів, а це видавці вважали неприпустимим. Такі основні факти про повний “Кобзар” Т.Шевченка відбулися в листуванні зазначених осіб. Наголошуємо, що окремі факти отримали в листах унікальне висвітлення й потребували введення в науковий ужиток.

Із джерел стає відомо про стурбованість Є.Чикаленка наміром зазначених товариств видати дешевий “Кобзар”. Як офіційний власник київської книгарні редакції журналу “Кіевская Старина” він через П.Стебницького з'ясовував питання

правомірності такого наміру. Його цікавила узгодженість цього проекту з офіційними власниками “Кобзаря”. Очевидно, причиною такого занепокоєння була наявність на реалізації у книгарні дешевого “Кобзаря” київського видання. Поява ж нової недорогої книжки створювала конкуренцію для першої, а від цього могла зазнати збитків як книгарня, так і видавці. Керуючись саме такими міркуваннями, Є.Чикаленко застерігає П.Стебницького, щоб запланованою доброю справою вони не зашкодили ні собі, ні попереднім видавцям.

Пояснимо, що власником “Кобзаря” була Київська Стара Громада. Цей факт підтверджують кілька джерел, передусім лист члена Громади Ореста Левицького до дружини, датований 4 листопада 1873 р.: “Шевченка, т. е. право издания його творів, купила тепер наша громада, та тільки вони й самі не знають чи скоро приймуться за саме издание” [Лист О.Левицького // ІР НБУВ, ф. III, №53232]. Про це ж писала й С.Русова в мемуарах: “Після Різдва [1875 р. — /С.] приїхав до нас Вовк з пропозицією від старої громади їхати за кордон, щоб там надрукувати усього “Кобзаря”, поки не загинули всі ті рукописні заборонені вірші, такі цінні для повного розуміння творчості великого поета. Всі ці твори, всі рукописи були зарані куплені у братів Тараса, гроші на видання зібрано у кількох окремих заможних українців, рукописи уважливо, науково перевірів Вовк” [4, 53]. П.Стебницький у листі від 18 листопада 1909 р. називає три особи, які від Громади мали право власності на “Кобзар” — це О.Русов, В.Науменко та М.Лисенко [ф. 44, №712]. Отже, право на видання “Кобзаря” Стара Громада викупила за 5 тис. крб. у 1873 р. у Києві у спадкоємців Т.Шевченка, його братів Йосипа та Микити Шевченків. Останніх для виконання зазначеної процедури привозив із с. Кирилівки Звенигородського повіту О.Русов [6, 53].

Як видно, поставлене Є.Чикаленком запитання було несподіваним для П.Стебницького, бо він, власне, уперше почув від нього про право власників ставити умови щодо ціни на виданий “Кобзар”, і в листі від 3 листопада 1907 р. зробив наступні пояснення: “Як питались першого дозволу, — то ми не казали, скільки коштуватиме наше видання, бо тоді й самі того не знали, а просто питали принципіально. Якби такий вийшов обрахунок, то могли б назначити ціну дешевше од 1 р[убля] 50 к[опійок], — бо, кажу ж, ніякого обмеження нам не було показано. На друге видання так само питались тільки принципіально, і знов ніякої розмови не було за ціну. А взялись за друге видання якраз з тим, щоб, скориставшись попитом на дорогші примірники, видрукувати дешевшим способом народне видання. Друкувалось воно разом — тільки з деякими перемінами, — і готове буде разом, — тільки от ми не знаємо, як його випускати, бо й самі не хочемо сісти з оплатою, коли всі кинуться на дешеве і не братимуть дорогого” [ф. 44, №679].

Трапилося так, що перший лист із поясненнями та пропозиціями П.Стебницького затримався в дорозі, і Є.Чикаленко його отримав трохи пізніше. У Петербурзі були схвильовані зазначеними застереженнями Є.Чикаленка, бо через 5 днів, 8 листопада, П.Стебницький знову написав лист до Києва з поясненнями й доповненнями про рішення видавничої комісії, яке трохи змінювало ситуацію. Якщо спочатку планувалося весь тираж народного видання віддати на реалізацію в українську книгарню, то тепер у зв’язку з новиною про наявність там дешевого “Кобзаря” вирішують поширити його і в інші книгарні та визначити ціну на книжку, яка б не складала конкуренції виданню, що вже існує [ф. 44, №680].

У ньому ж П.Стебницький повідомляв киянам ще одну прикру новину: про появу в книгарнях Петербурга “Кобзаря”, виданого П.Гайдебуровим. Він характеризував його так: це був передрук книжки київського видання 1883 р., надрукований ярижним правописом. Його наклад становив 5000 примірників, а вартість 1 руб. 50 коп. П.Стебницький був схвильований не конкуренцією, яку створить ця несподівана книжка, а тим, що вона мала однакову ціну з їхнім виданням “Кобзаря” й могла заплутати книгарні та покупців. Його бентежило й те, що видання було здійснено без узгодження права на нього з власниками “Кобзаря”. Ця подія змусила українців Петербурга розпочати судовий процес проти видавців. П.Стебницький у листі від 27 листопада 1907 р. дає такий коментар: “Хто його

знає, що з того вийде. Поки що — книгарі кажуть, що ці жуліки-видавці досить нам попустили справу, бо встигли розповсюдити чимало свого “Кобзаря”, — а книгарні брали з дорогою душею, бо їм оддавали щось 75% скидки! Добре було б, якби покарати жуликів на кілька тисяч карбованців — та віддати їх на пам’ятник Шевченку!..” [ф. 44, №681].

Кілька сюжетів у листах відведено визначенню ціни на “Кобзар”, який редакція газети “Рада” брала додатком для річних передплатників на 1908 р. Подібні заходи проводилися для збільшення числа прихильників, яких газеті постійно бракувало. Розуміючи важливість заходу та фінансові проблеми щоденної газети, видавці визначили мінімальну ціну на “Кобзар”. Її складала видавнича комісія, про результати роботи якої П.Стебницький детально писав у листах: “Шкода, що наша ціна трохи перейшла за Ваш обрахунок. Річ у тім, що Ви, мабуть, міряли по київських умовах друку. В Петербурзі все дорожше — і при 25.000 ми не могли зробити книжку дешевшою як 35 к[опійок]. Кращі типи вийшли ще трохи дорожче (коло 43 к[опійок] і 72 к[опійок] книжка), бо там кращий папер. Через те ж у нас тут і виходила суперечка — яка врешті привела до того, що Лотоцький вилаяв нас і одкаснувсь од комісії, — бо він, бачте, настоював, щоб дешеве видання, пустити якнайдешевше — 50 к[опійок], а решта казала, що виходячи з коштів видання, менше як 60 к[опійок] назначити не можна, а краще потім робити з цієї ціни селянам більшу скидку. Якби видання нам коштувало 20 коп., то не було б про що споритись, — ми б тоді назначили за книжку 35 к[опійок] в продажі! Київське дешеве мабуть коштувало видавцям дешевше ніж 20 к[опійок], але ж друкували 50.000, — і то було вже давно, при зовсім інших цінах друку, та й видання ж поганеньке... Отже, комісія по Вашому листу постановила, що “Раді” треба оддати книжку по своїй ціні, цебто по 35 копійок, не накладаючи ніякого баришу, — але ж щоб і на втрату не йти, бо гроші громадські” [ф. 44, №681]. З цитати видно, що видавці виставили на “Кобзар” мінімальну ціну, яку підтверджували наведені розрахунки, поставили вони редакції й лояльні умови: за отримані примірники “Кобзаря” не висилати водночас усієї суми, а пропонували поетапну плату. До того ж дорожче видання надсилалося за ціною дешевого (див. лист П.Стебницького Є.Чикаленку 7 грудня 1907 р. // ІР НБУВ, ф. 44, №682). Згодом видавці підрахували, що поставили на “Кобзар” ціну, нижчу собівартості його видання.

Як видно, “Кобзар” як додаток до “Ради” зіграв певну роль у здобутті газетою передплатників, бо вже на початку 1908 р. Є.Чикаленко просив у П.Стебницького нових примірників книжки та пояснював у листі від 9 січня 1908 р.: “Можливо, що знов будем просить прислати “Кобзарів”. Само собою, що продаватъ їх не будем; коли ж буде остача, то якось з вами порозуміємся. Годових вже добирається до 1000, але зарання не вгадаєм — скільки прохатъ у вас, щоб було якраз. У всякім разі похоже на те, що доведеться знов у вас просить — не одкажіть, будь ласка” [ф. III, №52899].

Окремі факти з листів свідчать про несприятливі умови для поширення “Кобзаря” в Україні. Так, коли П.Стебницький запропонував Є.Чикаленкові звернутися до київського земства з пропозицією купити в них “Кобзар”, то останній йому повідомив (лист від 28 квітня 1908 р.): “На мою думку, нема ніякої надії, щоб київське “земство” згодилось виписати хоч один екземпляр “Кобзаря”. Завідуючий народ[ними] школами в Київському земстві, мій приятель давній і колись діяльний член Добродійного Т[оварист]ва, А.Ф.Волошин, поспробував провести в шкільні бібліотеки зо скілька укр[аїнських] книжок і за се... мало не вилетів, хоч книжечки найневинніші, вашого видання, т. е. Добродійного Т[оварист]ва. Я скажу йому, але певен, що нічого з того не вийде” [ф. III, №52906].

У 1909 р. П.Стебницький узгоджує з киянами питання про третє видання “Кобзаря”, від якого вони відмовлялися з конкретними поясненнями. Видавнича комісія ухвалила умови, дотримуючись яких київські видавництва набували право на чергове видання книжки. Вони пересилалися в листі П.Стебницького за 18 жовтня 1909 р.: “1) Уважаючи на те, що для дешевого видання “Кобзаря” треба друкувати багато примірників (15-20 тисяч), петербурзькі товариства не можуть

більше ув'язуватись в нове, третє видання “Кобзаря”, що буде продаватись 5 або й більше літ, — тим часом як з 1911 року звідусіль набіжать нові видання, мабуть дешевші, а може й кращі, ніж петербурзьке.

2) Видати небагато, — аби вистачило на ринок до 1911 року — не можна, бо тоді видання коштуватиме дорожче, ніж за його можна буде виручити, або доведеться ставити більшу ціну, — що теж незручно.

3) При таких умовах, для петербурзьких товариств тепер виникає питання: знайти такого видавця, що зміг би взятись за нове видання і зробити його кращим і дешевшим, зберігши в цілості всю, витрачену на наші видання, редакторську працю; такому видавцю, якби він узяв на себе обов'язок по зразку петербурзьких видань підготувати добре дешеве видання на 1911 рік, можна було б дозволити пустити його в продаж навіть раніш, — з осені 1910 р., бо нашого дешевого до того часу все одно не буде на ринку. Треба лиш, щоб такий видавець був совісний і грошовитий, щоб міг одразу вложити капітал на велике видання.

4) Отже, просимо перебалакати з ним (неодмінно з участю О.О.Русова), щоб вяснити, чи могли б узятись за таке діло Київські видавництва — українські чи загальні. З українських ми візьмемо тільки обов'язок держатись тексту нашого останнього видання і порозумітись в цій справі з Доманицьким, який мабуть узявся б проредагувати й нове, а йому за те видавці щось би заплатили. З загальноросійського ж видавництва можна було б узяти за дозвіл ще й деяку копійчину на пам'ятник. Само собою, що вся ця комбінація вимагала б згоди власників “Кобзаря” (Русова, Науменка, Лисенка).

5) Коли кияне не схотять узятись за третє видання і не знайдуть на київським ґрунті підходящих видавців, то сповістїть нас, — і ми спробуємо увійти в зносини з Ситїним, а може ще з ким.

Будь ласка, тільки упорядкуйте пораду основательну, можливо широку, — щоб ми знали, що присуд буде не випадковий, а добре обміркований.

Для петербурзьких Товариств досить, що вони провели два видання в 35000 примірників (10000+25000), що більш-менш привчили до цих видань і до повного “Кобзаря” адміністрацію і поліцію. Тепер буде може легше всім іншим видавцям, — а нам ще застається вибрати свої гроші од комісіонерів, здати громадам справоздання та віддати обіцяну половину виручки на пам'ятник. Тут ще багато роботи — і ми боїмось, що дорогий тип видання (по 3 руб.) ще й через рік зостанеться в чималому числі на ринку, так що ми, чого доброго, не виправдимось до останку” [ф. 44, №712]. Отже, петербурзькі видавці вважали, що виконали свою місію, наповнили український книжковий ринок “Кобзарем”, призначили до нього читача та адміністрацію й могли право на третє видання передати іншим видавцям.

Їхню пропозицію кияни зустріли без ентузіазму, бо в Києві не було кому взятись за відповідальну справу. Тому Є.Чикаленко пропонував шукати видавця в Петербурзі і вже в першому листі, від 23 жовтня 1909 р., ще до наради з власниками “Кобзаря” висловлював сумнів щодо можливості здійснити його третє видання в Києві: “Про справу з “Кобзарем” будемо радитись, якщо зійдемося. А се тепер страшенно важко зробити. Мені спало на думку дати на льготних умовах передплатникам “Ради” словаря Грінченка, але ніяк не можу докупити зібрати власників. Як зберуться, тоді й про “Кобзаря” рішимо. Але я знаю, що в провінції нігде не можна видати його, се можна зробити тільки в Петербурзі, а тому шукайте видавця заздалегди, коли самі “допечатувать” не вважаєте можливим. Що рішати власники, якщо зберуться, то Вас повідомлю” [ф. III, №52927]. 20 листопада Є.Чикаленко інформував: “Прочитав я Вашого листа власникам “Кобзаря” і вони, після серйозного обміркування і опитування, доручили мені одписати Вам, що з київських видавництв жодне не візьметься видавати “Кобзаря”, а через те вони доручають вам знайти в Петербурзі, чи де інде, видавця з умовою додержатись останнього вашого видання.

Щодо гонорару, то вони (т. е. власники) не сподіваються, що хтось дасть навіть і на пам'ятник що-небудь, а через те з сього боку не ставлять ніяких умов. Одна умова, щоб видавець пунктуально додержався вашого видання, нічого не

викидаючи. Якщо можна накинуть редакцію і останню коректуру Доманіцькому, то се добре було б, бо може він хоч що-небудь на ній заробив би. Бажана й коротенька біографія, як у вашому виданню.

Клопочіться, шукайте, бо сором буде, як під час закладин пам'ятника не буде дешевого "Кобзаря", а попит тоді певне буде на нього значно більший, а постановка пам'ятника певне значно спопуляризує Шевченка серед народних мас" [ф. III, №52931].

Після такої відповіді киян українці Петербурга взялися за пошуки видавця. Право на видання вони вирішують передати солідній приватній фірмі на таких умовах: дотримання тексту "Кобзаря" двох попередніх видань, ціни — 60 коп., випустити його до початку 1911 р., тобто відзначення 50-ліття від дня смерті Т.Шевченка. Спочатку вони звернулися з пропозицією до відомого московського видавця І.Ситіна, який прийняв їхні умови й охоче взявся за справу. Але згодом від нього надійшла відмова, яку видавець аргументував можливими адміністративними перешкодами. І.Ситін переслав і лист, отриманий ним з України за підписом Ткаченка, де автор звертав увагу на антимонархічні й антирелігійні поезії Т.Шевченка — "Саул", "Марія", "Царі" та інші, які радив викинути з книжки, бо вони могли спровокувати її конфіскацію, а отже, і видавничі збитки. Згодом І.Ситін прислав звістку: "Сейчас получили точные сведения, что в Москве "Кобзарь" не пройдет по цензурным условиям, из-за указанных прежде статей антирелигиозного содержания. Если статьи эти обязательно нужно оставить, тогда мы здесь издать не можем, все равно конфискуют" [5, 36-48].

Видавнича колегія відповіла, що не може відступитися від своїх умов, бо будь-яке скорочення ювілейного видання "Кобзаря" вважала злочином. Після відмови І.Ситіна в Петербурзі тривають пошуки видавця "Кобзаря", і вже до літа 1910 р. він знайшовся, бо 10 липня 1910 р. П.Стебницький повідомляв: "Маю тепер знов клопіт з коректурою "Кобзаря". Видає нове видання дешевого "Кобзаря" — Яковенко, відомий письменник та видавець. Мабуть в серпні з'явиться. В публіку цю звістку поки що не пускайте, — хай уже проведе попереду книжку через цензуру, а тоді вже й оголосить. Таки боїться. Дивується, як ми всі досі цілі після двох видань "Кобзаря". І "страха ради іудейска" в кількох місцях страшне слово закриває чотирма цятками... Отже видання буде хоч і добре, але не таке виразне, як наше. Та нехай би пройшло й таке, — справді в наші часи всього можна сподіватись" [ф. 44, №726]. Зазначимо, що третє видання "Кобзаря", видане В. Яковенком, побачило світ у 1910 р. Воно відрізнялося від двох попередніх опублікованим віршем "Човен", більшою кількістю приміток та ілюстраціями: портретом поета й 53 малюнками, виконаними художниками М.Ткаченком і С.Дудиним. Це було останнє видання творів Т.Шевченка перед передачею творчої спадщини поета у громадську власність (вона мала відбутися після відзначення 50-ліття від смерті Т.Шевченка). Саме це видання, як перевірене й найповніше, радили брати за основу наступним видавцям.

Хоча й утретє "Кобзар" був успішно виданий, але ця подія не підбадьорила П.Стебницького, який жив тривожними передчуттями щодо своєї долі, хвилювався, щоб вони "не нагріли кишені й потилицю" В.Яковенкові. Бо вже на момент виходу книжки над нею почали збиратися хмари: харківська газета "Утро" надрукувала звістку про відмову І.Ситіна від видання через його поінформованість про можливу конфіскацію "Кобзаря". Газета ж "Рада" [3, 3-4], а за нею й "Киевские вести" спростували це повідомлення, але також неправдивою інформацією: зокрема пояснили, що в І.Ситіна були певні непорозуміння із власниками "Кобзаря", але вони вирішилися й "Кобзар" готувався до видання разом зі шкільним його варіантом — вибіркою творів із "Кобзаря" для дитячого читання. Як видно, усі три звістки роздратували П.Стебницького: перша повідомленням про можливу конфіскацію "Кобзаря", а дві інші неточною інформацією, бо насправді "Кобзар" узявся видавати інший видавець, а не той, про якого писали газети.

П.Стебницький був певний, що третє видання не стане конкурентом для двох попередніх, оскільки там друкувались окремі вірші з пропущеними рядками, тоді

як два попередні подавали їх повні варіанти. У листі за 10 липня 1910 р. він інформував про стан реалізації двох попередніх видань та радився про передачу залишку дорогого видання до фонду пам'ятника Т.Шевченку через Об'єднаний комітет у Києві, заснований навесні 1908 р. [ф. 44, №727].

На початку 1911 р. П.Стебницький збентежений доносом харківського архієрея в Синод на “Кобзар”. Він писав Є.Чикаленкові 16 січня: “Врешті звістки про “Кобзар”. Начебто од Харківського архієрея подано в Синод донос на всю нелояльну частину “Кобзаря” — політичну й релігійну. А Синод од себе передав справу на розгляд вищої влади. І тепер хто знає, що буде під час юбілея, — може, якраз, юбілей, та тільки “съ другой стороны”, як казав Осип в “Ревизорі”. Нехай би там наші книгарні не держали у себе великого запасу...” [ф. 44, №740]. У цьому ж листі він натякав і на провокатора того доносу, “старого автора нової “Марії” — М.Лободовського, зазначаючи, що ту інформацію з певних джерел йому повідомив О.Лотоцький. Як відомо, на зазначений вчинок М.Лободовського наштовхнула така причина: він обурився поемою “Марія”, опублікованою в “Кобзарі”, назвавши її підробкою. На доказ своєї версії він сам переробив “Марію”, видавши її за Шевченкову. Поема була опублікована у праці М.Лободовського “Перегляд поеми “Марія” Т.Г.Шевченка, напечатанної у “Кобзарі” 1907 року і та ж таки поема по четвертому чиємусь рукопису” (Харків, 1910). Українці її осміяли й розкритикували. Тоді ображений автор звернув на неї увагу харківського архієрея. Останній написав донос у Синод і попросив харківського губернатора цей факт довести до відома П.Столипіна. У результаті “Кобзар” був конфіскований, а проти видавців відкрили судову справу.

Видно, що конфіскація “Кобзаря” позначилася на настрої П.Стебницького, який жив поганими передчуттями задовго до події. Коли ж вона трапилася, то діяча пригнічувало очікування невідомого, відчуття “дамоклового меча” над головою. Він зізнавався, що така невизначеність дратувала його й відволікала від основної праці. Показовою може стати цитата з листа від 21 листопада 1911 р.: “Препаскудний настрій... Трохи нездужаю, а найголовніше — доводиться ждати отого дамоклового меча, що висить над нами на ниточці. Трохи не щодня лазять окологочні за всякими справами про Видавниче Товариство. Те ж саме і з Товариством Шевченка. Може це все по домаганням слідчого, а може й незалежно од того, просто з цікавості самої адміністрації — не розбереш. Не знаю, чи дотягнемо цей рік благополучно. На всякий випадок, міркуйте потихеньку (не на сторінках “Ради”) — кому передавати мастки обох Товариств, коли їх настигне передчасна смерть... Не дурно це кінчається тринадцятий рік їх існування” [ф. 44, №750].

П.Стебницький тримав Є.Чикаленка і в курсі справ із конфіскованим “Кобзарем”. Уже 22 вересня 1911 р. повідомляв: “А тим часом у нас новина: справа “Кобзаря” врешті зсунулась з мертвої точки і перейшла до рук судового слідчого... Немає нічого певного — чи все загалом, чи тільки поки що відносно Яковенка, — але, міркуючи логічно, треба ждати в усякім разі — більш або менш скоро — запросин на приємну розмову з приводу історії видання. Отже, справі ще далеко не кінець, кінець ще колись та буде, а який — невідомо. Може так, що одсидівши, по ввічливому проханню начальства, десь за ґратами, доведеться їхати в свою звіринецьку хату на спочинок...” [ф. 44, №746]. А 12 грудня писав: “Справа з “Кобзарем” потроху сунеться. Вже мене кликано до слідчого за “свідка”, — тільки одного мене. Я подав слідчому всі цензурні матеріали — і тепер він буде жувати, рівняти та міркувати. Поки що тон допиту лагідний, ніби інформаційний, — а надалі хто знає, куди вони націлять свої досліди. Грузенберг, як і перше, дивиться оптимістично. А тим часом я вже мусів йому поступити свій підпис під жидівським протестом: він дуже ввічливо просив, не силував, а одмагатись було ніяково. Не розповідайте тільки цього між земляками. Та й взагалі про кобзарну справу не дуже там розповсюджуйте, — хай поки про неї Жебуньов не квокче передчасно, щоб не було гірше. Он тут пішло нове цькування — читали “Новое Время” за 8/XII? Савенко з спеціальною місією, Меньшиков з спеціальними доносами на петербурзьких українців... Одно, що вони вже дуже переборщили,

так що, кажуть, на Савенковому відчиті навіть Вергун уступився за Шевченка і ляв Савенка за “передержки”, а слухачі з думських землячків казали: “Савенко дурак: коли такого руху й нема, то він його накличе”... От може в “сферах” Савенкові та Меньшикову поки що скажуть: “Пошли вон, дураки!” А втім хто знає, — будемо ждати, а квотати все ж не треба...” [ф. 44, №751]. Пояснимо, що Грузенберг О.О. — це адвокат видавців “Кобзаря”, який здобув популярність своїми блискучими виступами на попередніх судових літературних процесах. Походив він з України, був слухачем Київського університету та симпатизував українському рухові, а тому його й запросили видавці “Кобзаря” своїм адвокатом. Як видно, вони бажали привабити юриста демонстрацією позитивного ставлення українців до єврейського питання, бо коли той поїхав до Києва в лютому 1912 р. знайомитися зі справою Бейліса, то П.Стебницький і О.Лотоцький радили киянам через Є.Чикаленка “підібрати всі популярні книжечки на українській мові про євреїв та єврейське питання, з прихильною для євреїв провідною думкою, і познайомити Гр[узенберга] з цею літературою, щоб знав, як українці ставляться до цієї справи” [ф. 44, №755].

Із листів стає відомо і про окремі моменти ходу судової справи та про вирок судової палати щодо долі “Кобзаря”. Про них П.Стебницький подавав лише загальну інформацію, але докладно описав події, які передували й викликали конфіскацію “Кобзаря”, у статтях “Повний “Кобзар” в Росії” [2, 277-281] та “Кобзар” під судом” [1, 36-48]. З останньої стає відомо, що влітку 1912 р. на засіданні судової палати було прийнято рішення про припинення процесу проти видавців і зняття конфіскації з видання після вилучення з нього “крамольних творів”. Але з останнім пунктом рішення видавці принципово не погоджувалися і, ризикуючи, подали касаційну скаргу до Сенату. У ній інкриміновані вірші були розбиті на дві групи: твори політичного змісту оборонялися як історична література, як протест поета проти ліквідованого кріпацтва. Щодо віршів релігійної тематики, то доводилися глибокі релігійні натхнення й духовні настрої Т.Шевченка.

Як видно, П.Стебницький не поділяв наполегливих прохань Є.Чикаленка подавати для “Ради” матеріали судового процесу, бо вважав, що в ході справи та її висвітленні слід дотримуватися обережності і зваженості та якомога менше розголошувати фактів до закінчення слідства, щоб не накликати нових неприємностей для потерпілої сторони. Мотивував свою позицію він тим, що судові слухання були закритими, рішення — не остаточними, а змінними, а тому й уважав передчасним надавати їм публічності. У червні 1911 р. він відповідав Є.Чикаленку, збентеженому його мовчанкою про судову справу: “Лається, як звичайно, напрасно. Суд над видавцями — це була половина справи; формулювання була тимчасова; оголошувати справу в цій стадії нам здавалось незручним. Остаточна резолюція про всю справу — з текстом, оголошується тільки 11-го. Те ж, що розповів Вам Яковенко, — справді інтересно, але юристи кажуть, що він не мав права того розказувати, бо справа розбиралась при закритих дверях. От і виходить, що нам не було про що сповіщати “Раду”. Вийде остаточна резолюція, то інша річ — це буде цікавий і законний матеріал до публікування...”

Р. С. А коли юристи порадять подавати апеляцію у Сенат, то тоді мабуть краще якийсь час потерпіти з публікаціями про “Кобзар”<sup>2</sup>, бо знов газетні звістки накличуть на “Кобзаря” зграю Лободовських...” [ф. 44, №760]. Також у П.Стебницького зауваження викликали статті необережного змісту, які могли спричинитися до нових інсинуацій на український рух. Наприклад, його глибоко збентежила стаття в “Раді” — “Кобзар на селі”. Він писав проти неї 18 січня 1913 р.: “Ну як таки можна було видрукувати оту безглузду статтю в вікторковому номері (“З глибин

<sup>2</sup> Очевидно, автор натякав на публікацію в “Раді” “Справа з “Кобзарем” Т.Шевченка” (1912, №120, 27 травня, с. 3). У ній повідомлялося, що 23 травня справа про арешт “Кобзаря” розглядалася другим департаментом петербурзької судової палати. Інтереси видавців на засіданні захищали В.Яковенко та М.Дуб’яга (від імені Товариства ім. Т.Г.Шевченка), подавалися аргументи їхнього захисту та зазначалося, що остаточна постановка суду мала бути сформульована 28 травня.

життя” – “Кобзар” на селі<sup>3</sup>)? Таку саму статтю міг би скласти для начальства Щеголів або який жандармський ротмістр, – а тепер вони тільки використовують прислужливо піднесений їм “Радою” матеріял. Є чим хвалитись! “Селянам найбільше подобаються самі гострі вірші з “Кобзаря”!.. Яке диво, подумаєш!” [ф. 44, №768].

Отже, як бачимо, у листуванні Є.Чикаленка з П.Стебницьким відбилися цінні історичні сюжети про повне видання Шевченкового “Кобзаря”. Вони засвідчують безпосередню причетність до цієї історичної справи П.Стебницького, який ще досі перебуває у списку маловідомих українських діячів. Стає відомо, що він був співредактором обох видань “Кобзаря”, клопотався про його реалізацію, був членом видавничих комісій, які визначали види, накладу та ціну на видання різних типів. Він брав участь у засіданнях комісії, що визначала ціну на “Кобзар” – додаток річним передплатникам газети “Рада”, очевидно, зіграв свою роль у формуванні мінімальної ціни на нього, бо був прихильником “Ради”, найбільш поінформованим про її фінансові проблеми. Видно, що П.Стебницький клопотався про третє видання “Кобзаря” й шукав для нього відповідного видавця через киян. Листи демонструють благодійництво видавців “Кобзаря”: передачу ними 500 його найдорожчих примірників для реалізації книжки Шевченківським комітетом та передачі виручених коштів до фонду пам’ятника Т.Шевченка. За листами можна визначити вплив конфіскації “Кобзаря” на психологічне самопочуття П.Стебницького, який переживав її дуже болісно, оскільки відчував, що несе на собі подвійний тягар відповідальності: як співредактор і як голова Благодійного товариства видання загальнокорисних і дешевих книжок. Також за листами можна простежити обмін інформацією між Києвом та Петербургом щодо різних питань, які стосувалися “Кобзаря” й вирішувалися завдяки епістолярному спілкуванню двох ідейних однодумців.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Записки* історично-філологічного відділу ВУАН. – К., 1923. – Кн. IV.
2. *Літературно-науковий вістник*. – К., 1914. – Т. 65. – Кн. 2.
3. *Рада*. – К., 1910. – №161. –18 липня.
4. *Русова С.* Мемуари. Щоденник. – К., 2004.
5. *Стебницький П.* “Кобзар” під судом” // *Записки* історично-філологічного відділу ВУАН. – К., 1923. – Кн. IV.
6. *Т.Г.Шевченко* в епістолярії Відділу рукописів. – К., 1966.

<sup>3</sup> Названа публікація була вміщена в “Раді” (1913, №12, 15 січня, с. 1-2). У ній йшлося про вплив “Кобзаря” на селян, зростання у зв’язку з цим українського руху, зверталася увага на особливо гострі вірші Т.Шевченка.

## Зінаїда Кирилюк

### РОСІЙСЬКІ ПОВІСТІ Т.ШЕВЧЕНКА (ДО ІСТОРІЇ СТВОРЕННЯ)

Задум Тараса Шевченка написати повість “Из ничего почти барин” виник у 1840-х рр., але не був здійснений. Рукописний альбомний текст містить лише перелік мотивів. Вони були використані в російських повістях, створених у 1850-і рр. Авторські висновки ґрунтуються на зіставленні рукопису, що міститься в альбомі, та текстів російських повістей Т.Шевченка.

Ключові слова: російські повісті, мотив, творчий задум.

*Zynajida Kyryliuk. Taras Shevchenko's Russian Stories (The History of Creation)*

Taras Shevchenko's intention to write a story “Iz nichego pochi barin” (“Almost a Gentleman out of nothing”) arose in the 1840s, but never found its completion. An album manuscript contains only the rough draft of the story. Nevertheless, some motifs outlined in the manuscript were used in Shevchenko's Russian stories of the 1850s. The conclusions made in the essay are based on the comparative analysis of the album manuscript and the texts of the Russian stories.

Key words: Russian stories, motif, artist's intention.

Написані російською мовою повісті Шевченка – важлива частина художнього світу поета. Історія їх задуму і створення докладніше розкриває процес його духовного зростання й естетичних пошуків, пов'язаних із проблемами розвитку української літератури.

Задум створених в останні роки життя повістей належить до раннього періоду творчості митця – до часу перебування в Петербурзі, коли особливо інтенсивно йшов процес його духовного й інтелектуального розвитку. Спілкування з літераторами й художниками, серед яких були К.Брюллов і В.Жуковський, участь у створеному Є.Гребінкою гуртку, який відвідували В.Белінський, В.Даль, І.Панаєв, М.Маркевич, І.Сошенко, А.Мокрицький, М.Момбеллі, О.Пальм, захоплення театром сприяли духовному зростанню творчої особистості. Користуючись бібліотекою Є.Гребінки, Шевченко працював над творами зарубіжної, російської літератури, мав змогу знайомитися з журнальними публікаціями нових творів і орієнтувався в тогочасному літературному процесі. Інтерес до культури інших народів поєднувався в нього з тяжкими роздумами про долю України, її народу й культури.

У світовій літературі цього періоду активно розвивалася художня проза. У російській літературі розроблявся жанр історичної, фантастичної, світської, побутової повісті. Почався процес формування прозових жанрів і в українській літературі. В альманасі “Ластівка”, виданому Є.Гребінкою за участі Шевченка в 1841 р., подана проза Є.Гребінки, Г.Квітки-Основ'яненка, П.Куліша. У листуванні Шевченко схвально відгукнувся про нариси Квітки “Головатий”, повість “Маруся”, ілюстрував нарис “Знахар”, повість “Панна сотниковна”.

В українській літературі 30-40-х рр. ХІХ ст. проза тільки формувалася, вирішувалися питання змісту, добору життєвого матеріалу, поетики. Успішно використовувалися фольклорні, етнографічні джерела, але це не задовольняло потреб розвитку національної літератури. Виникла необхідність вивчення досвіду становлення прози у світовій літературі, зокрема в російській. Досить поширеним було звернення до російської мови. Російською писали свої ранні прозові твори Г.Квітка-Основ'яненко, Є.Гребінка, П.Куліш, О.Стороженко. Такий намір мав і Шевченко. Сприймавши тенденцію критичного зображення бездуховності панівних верств суспільства, що була актуальною в російських повістях Пушкіна, Гоголя, Шевченко задумав свою повість “Из ничего почти барин” [5, 343]<sup>1</sup>, в якій мав намір змалювати історію поміщицької родини, що завершилася крахом мрій про заможність і багатство.

Особливості розвитку естетичних поглядів поета, ознаки яких виявилися в задумі, засвідчує цікавий факт подібності переконань Шевченка й Пушкіна стосовно шляхів розвитку прози. Попри всі відмінності творчих індивідуальностей, життєвого досвіду, національних традицій, у них склалися дуже схожі переконання. Висловлені вони в начерку Пушкіна “О прозе” (1822), не опублікованому на той час, і в повісті Шевченка “Музикант” (1854-1855) [див.: 2, 94-99], де з нищівною іронією показано противника гоголівського напрямку, що пропагував застарілі тенденції. У петербурзький період склалося схвальне ставлення Шевченка до започаткованого Гоголем напрямку літератури. У вірші “Гоголю” (1844) поет висловив глибоке

---

<sup>1</sup> Датування арешту й заслання (1847-1850) потребує уточнення з урахуванням факторів, якими зумовлено виникнення задуму, – літературних інтересів поета в різні періоди, життєвих обставин й оточення, які могли стимулювати або пригнічувати творчий потяг і визначали тематику та ідейну спрямованість творів. Запис мотивів повісті зроблено в альбомі 1846-1850 рр. поряд із малюнком на тему античної міфології “Селена та Ендіміон”, що належала до обов'язкових академічних сюжетів, до яких Шевченко постійно звертався у процесі навчання в Академії мистецтв. Під час перебування на Україні в альбомі з'явилися малюнки з українського життя. При арешті 1847 р. альбом було відібрано, а згодом повернуто йому. У роки заслання, аральської експедиції в альбомі з'явилися пейзажі й сценки з життя народів тих місцевостей, де Шевченко перебував. Не варто навіть припускати, що в умовах арешту, слідства й заслання поета цікавила історія античних героїв або нищість інтересів дворянської родини. Неможливим було і планування повісті за умов, коли створені поезії втаємничувались у захлавлених книжечках. Обставини життя, спілкування з літераторами, коло читання, ознаки зв'язку задуму з творами І.Панаєва, надрукованими у 1840 і 1841 рр., свідчать, що задум міг виникнути на початку 40-х, а не в 50-х рр.

розуміння його визначної ролі й засвідчив єдність громадянської позиції, хоч виражалася вона по-різному: “Всі оглухли – похилились / В кайданах ... байдуже... / Ти смієшся, а я плачу, / Великий мій друже”. Подібні факти розкривають спрямованість розвитку естетичних поглядів Шевченка, що почали складатися в ранній період і поглиблювалися у процесі створення російських повістей. У нездійсненому задумі накреслені нові для української літератури тенденції, які пізніше майстерно розвинені у творчості Марка Вовчка, М.Коцюбинського та інших прозаїків.

Запис Шевченка в “Щоденнику” 1 липня 1857 р. відображає його суперечливі почуття в період перебування в Петербурзі, коли поет був щасливий, одержав волю й можливість відвідувати “волшебные залы Академии художеств”, користувався “дружеской доверенностью величайшего художника в мире” К.Брюллова. (Гіркі роздуми про “неуместную женитьбу” К.Брюллова і розлучення могли сприяти появі образу героїні нездійсненого задуму). Водночас у душі його панувала любов до України і страждання від усвідомлення важкої долі свого народу: “Я занимался тогда сочинением малороссийских стихов, которые впоследствии упали такой страшной тяжестью на мою убогую душу. Перед его дивными произведениями я задумывался и лелеял в своем сердце своего слепца Кобзаря и своих кровожадных гайдамаков. В тени его изящно-роскошной мастерской, как в знойной дикой степи надднепровской, передо мною мелькали мученические тени наших бедных гетманов. Передо мной расстиралась степь, усеянная курганами. Передо мной красовалась моя прекрасная, моя бедная Украина во всей непорочной меланхолической красоте своей. И я задумывался, я не мог отвести своих духовных очей от этой родной чарующей прелести” [7, 36]. Поетичні твори митця свідчили про глибоке співпереживання, що єднало його з народом, і обурення свавіллям “богупротивного панства”. Такі почуття охоплювали його і при задумі повісті, але для здійснення задуму необхідно було поглибити життєвий та художній досвід.

Шевченко добре уявляв духовний світ людей, йому близьких, сам потерпав від жорстокості панів і прагнув глибше пізнати їхню внутрішню сутність, щоб створити переконливу картину сучасного життя, розкрити причини страждань народу. На той час така тенденція виразно виявилася в російській літературі, і Шевченко уважно поставився до викривальних творів Г.Квітки-Основ'яненка [див.: 1, 120-121]<sup>2</sup>. Спрямованість критичного погляду Шевченка була іншою. Йому більше імпонувала тенденція надрукованої в 1841 р. в альманасі “Утренняя заря” повісті Є.Гребінки “Кулик”. У ній показано жалюгідного й запаладлого дрібного чиновника, який з допомогою друга одружився з багатою нареченою і враз перетворився на жорстокого кріпосника. Приятеля він звелів вигнати за межі свого маєтку, мотивуючи це тим, що сам він тепер “пан почище” його.

Згаданий задум Шевченка виник під враженням від двох повістей І.Панаєва “Онагр” [3] і “Актеон” [4], надрукованих в “Отечественных записках” у 1841 і 1842 рр. У повістях ідеться про два періоди в житті спочатку дуже активного в пошуках засобів збагачення героя, який, одержавши омріяний спадок, перейшов “от бесполовой суеты, от внешней, одуряющей деятельности столичной к животной неге и к блаженству бездействия”. Не маючи бажання опікуватися господарством, він скоро втратив майже все набуте. В епіграфах повістей автор навів фрагменти з книжки Блуменбаха “Руководство к естественной истории”, готуючи читача до

<sup>2</sup> Сприйняття твору за тих умов не було однозначним. М.Зеров стверджував, що Квітка, прагнучи поважно потрактувати українське життя, “не втримався потім на здобутій висоті, давши в “Пані Халявському” набір не завжди смачних анекдотів про малоросіянина-провінціала” і цитував відгук критика Тихорського, який писав: “Школа малоросійських повестей, начата Нарезным и развитая теперь с таким успехом, – ложная! Будь даже поема, писанная в этом юмористическом духе самым гениальным пером, смело скажу, она противна изящному. Неужели Вы думаете возвысить земляков в глазах европейцев портретами Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича, Халявского? Насколько Вы унижаете их в общественном мнении людей, которые, не зная коротко наших притаманных земляков, составляют о них свои понятия на основании Ваших рассказов” (Маяк. – 1843. – Т. X, кн. XIX).

сприйняття образу головного персонажа. В епіграфі першої повісті повідомляється, що “онагр” — різновид віслюка: “...животное сие бегаёт чрезвычайно прытко, довольствуется не годною для корма других животных травой; от него происходит ручной или домашний осел...” Ідеться у творі про молодика — небагатого провінціала, що прагне наслідувати поведження світських “левів”, витрачаючи на це кошти, зібрані з великими труднощами матір’ю в небагатому сільському маєтку. З іронією автор повідомив, ніби в Парижі один дотепник “изобрёл название для тамошних царьков среднего общества [...] прекрасное и звучное: *онагр!* Оно было принято парижанами”. “Как истинный *онагр*, — завважив автор, — молодой человек превосходно знал все обычаи, переходящие из большого в маленький свет [...] С благоговением неизобразимым, с чувством робким и трепетным смотрел на Львов [...] и усиливался рабски подражать им во всем”. “*Левом*” він стати не спромігся, проте несподівано збагатився, одержавши у спадщину дядьків маєток. Цим завершується повість.

В епіграфі другої повісті повідомляється про комаху: “Actaeon [...] принадлежит к насекомым жесткокрылым [...] Имеет голову немного сплюсненную [...] Как и все совершенные насекомые, он не имеет красной крови [...] снабжен [...] вместо сердца длинным, неровной величины проходом [...] любит водиться на скотопаствах, а особливо в коровьем навозе [...] защищается смрадом...” У повісті йдеться про життя “Онагра”, якого автор тепер називає “Актеоном”, у власному маєтку. Ниці інтереси, безгосподарність, пристрасть до грошей, картярства й нездатність зрозуміти підступність управителя маєтку і приятелів, що виявилися спритнішими в гонитві за грішми, — усе це привело до руйнації маєтності. Збанкрутілий пан одружився з покоївкою Агашкою.

Повісті І.Панаєва відіграли роль творчого поштовху. Назва записаного в альбомі комплексу мотивів “Из ничего почти барин” лаконічно висловлює те, що відбувалося з героєм повістей І.Панаєва. У задумі накреслена історія руйнування дворянської сім’ї. Мотиви поділяються на три частини, між подіями кожної з них минає п’ять років. Перша частина має характер експозиції. Починається з популярної в літературі того часу опозиції світського й сільського життя: “Умение пользоваться обстоятельствами”, “Агрономические усовершенствования”, “Жена и слышать не хочет о деревне”.

Центральним персонажем у задумі, на відміну від повістей І.Панаєва, виступає жінка. Кількома мотивами окреслено коло її інтересів, що нагадують клопотання та мрії “онагра”: “Отчаяние по случаю кружев”. “[М]адам Рембо”, “Вилла в Палермо и скотный двор”, “Восторг по случаю мантильи”, “Мечты о волшебном эффекте на бале у его п[ревосходительства]”. Напевно, мотив “Вилла в Палермо и скотный двор” виник при осмисленні подібного прийому в поемі Пушкіна “Граф Нулин”, де зображено сповнену іронії картину буття — виховану “в благородном пансионе эмигрантки Фальбала” Наталю Павлівну. За засвоєною в пансіоні звичкою вона читає сентиментальний роман про любов Елізи та Армана.

Но скоро как-то развлеклась  
Перед окном возникшей дракой  
Козла с дворовою собакой  
И ею тихо занялась ...  
Меж тем печально под окном

Индейки с криком выступали  
Вослед за мокрым петухом;  
Три утки полоскались в луже;  
Шла баба через грязный двор  
Белье повесить на забор.

Шевченко, як і Пушкін, планував використати прийом поєднання деталей різного соціального побутування й емоційного забарвлення в іронічному відображенні провінційного панства. Заміна нудного настрою поміщиці мрією про маєтність в Італії вносить істотні корективи до характеристики героїні й посилює викривальну значущість прийому. Згадка про Палермо могла виникнути у зв’язку з від’їздом Штернберга до Італії в 1840 р. Не випадково увагу Шевченка привернула пушкінська поема-повість, якій властиві пошуки прозового стилю. Використання й переосмислення згаданого мотиву водночас демонструє

зближення розуміння естетичних законів прози і своєрідність творчих індивідуальностей митців.

Довершує характеристику родинних інтересів і стосунків мотив, що розкриває бездушність і панування майнових інтересів: “Радость всех радостей, известие о параличе”. У рукописі форма запису мотиву одним реченням увиразнює пов’язаність сумного повідомлення та радісного його сприйняття<sup>3</sup>. Так позначено типову ситуацію в тих суспільних колах, де смерть родича сприймалася насамперед як перспектива одержання спадщини. Саме так сталося і з “онагром”.

Окремими мотивами накреслено особливість соціального стану родини, риси побуту, подій, переживань: “Чиновник с бумагами, камердинер и камерюнкер”, “Слуга и служанка, критический взгляд на свадьбу барышни и предположение о своей собственной”, “Барин, потом барыня; ежедневная приятная супружеская сцена”, “Новобрачные, сельский праздник в Швейцарии в честь новобрачных”, “Приданое”, “Семейное неудовольствие, сцена почти драматическая”.

Мотивами завершальної частини швидко розвивається тема руйнування добробуту. Попри господарські успіхи (“Добрые результаты агрономических усовершенствований”), домінують і посилюються неприємні події та емоції: “Кружева вздоржали, неумолимая управительница”, “Барин не в духе”, “Винокурня сгорела”, “Управитель выкупается на волю”, “Дочь с бесчисленным семейством”. Завершується дія натяком на конфлікт із законом і перспективою покарання: “Земская полиция”.

Тематика і проблематика задуманої повісті, події, вчинки героїв, що зумовили появу поліції, стимулювали роздуми поета про жанрові особливості прози й засоби відображення почуттів, думок, настроїв. Необхідні були життєві спостереження, уявлення про внутрішній світ персонажів, розуміння логіки поведінки чужих поетові людей. На той час він не мав достатнього досвіду. Творча концепція Шевченка вирізнялася переконанням у різкій відмінності, несумісності моралі простого народу й панства. Він глибоко розумів суть народної моралі, що ґрунтувалася на релігійних засадах і любові до рідного краю. Цим визначалися й особливості поетики творів. Розкриваючи причини і процес рішучих змін душевного світу героя повісті “Варнак”, еволюцію його поглядів і психології, Шевченко скористався сповідальною формою наративу.

Персонажі з вищих соціальних верств у творах поета і прозаїка діяли людям на лихо й завдавали страждань. Відчуваючи недостатність обізнаності з психологією тих, що здатні з власної примхи знедолити людину, письменник засмучувався, що свого часу не використав усі можливості краще пізнати чужий йому світ: “О, если б я знал тогда, что когда-то придется мне писать историю обитателей этого роскошного уединения! — писал у повести “Несчастный”. — Я бы тогда не ограничился одним поверхностным взглядом, а постарался бы проникнуть и в хоромы, и всюду, куда только можно проникнуть, всюду бы заглянул, и, может быть, тогда моя история была бы и полнее и круглее” [6, 243].

У низці повістей Шевченко глибше розкривав характери, пізнавав причини формування рис особистості, що суперечать традиційній народній моралі. Протягом усього життя його не покидало бажання повернутися до задуму. У різних повістях він розробляв окремі мотиви, осмислюючи новий життєвий досвід і спогади про пережите.

Лише окремі повісті, зокрема “Наймичка” й “Варнак” (1853), не пов’язані з мотивами, зазначеними в задумі. В ідейно-тематичному плані вони продовжують тенденцію, що визначилася в ранній творчості. Автору близькі переживання героїв, зрозумілі їхні дії. Вчинки персонажів мотивуються не романтичною традицією творів про покритку-русалку, розбійників, а неписаними законами народної моралі та стражданнями, які завдають “злі люди”. Наймичка Лукія та колишній варнак Кирило зуміли спокутувати свою провину й вистояти в наймовірно важких життєвих випробовуваннях.

<sup>3</sup> У друкованих виданнях повторюється помилкова передача тексту з крапкою перед словом “Известие”, яке друкується з великої літери, замість коми й маленької літери, як у рукописі: “Радость всех радостей, известие о параличе”.

Шевченко, пам'ятаючи роки кріпацтва і глибоко співчуваючи знедоленим, добре розумів психологію пригнобленої людини, логіку вчинків героїв і переконливо висвітлює особливості внутрішнього світу, почуття, реакції на різні життєві ситуації. У повісті “Капитанша” письменник з глибокою симпатією змальовує характери простих людей, не байдужих до страждань знедолених. Образи кривдників залишалися поза увагою автора.

Близько спостерігати життя поміщицької родини Шевченкові довелося навесні 1847 р., коли він на запрошення чернігівського поміщика князя М.Кейкуатова кілька днів провів у його родині в селі Бігач, малюючи портрети його дітей і дружини. Враження від цього гостювання відкривали йому маловідомий світ того кола людей, яких він мав намір відобразити в задуманій повісті. Князь Кейкуатов вважається прототипом героя повісті. Нові факти поглиблювали уявлення Шевченка про характери, самосвідомість, мотивацію вчинків осіб, образи яких поет планував створити. Творча зацікавленість Шевченка була такою, що він, заарештований одразу ж після від'їзду з Бігача, у тому ж році, але вже в Орській фортеці написав поему “Княжна”, а шість років по тому – повість “Княгиня”.

У повісті розробляється ідея, близька запланованій у задумі, – показати історію виродження й руйнування поміщицької сім'ї. Систему образів автор будував за принципом опозиції: егоїстичному, свавільному, розбещеному князю Мордатову протиставлені люди з народу, гуманні й доброзичливі, готові допомогти кривдженним. Тут використано тільки мотив “винокурня сгорела”, але його розгорнуто у страшну картину руйнування не тільки сім'ї, а й усього маєтку, і подано як логічний наслідок учинків жорстокого володаря. “Люди в селе пухли от голоду, – розповідає Микитівна про голод і запаси зерна в пана, – Так что ж ты будешь делать? Не даёт людям. “Лучше, – говорит, – продам, когда вздорожает, а люди нехай дохнут, от них прибыли мало”.

У повісті здійснено перші спроби створення образу жінки, окремі риси якої накреслено в задумі. Мати Катрусі, Катерина Лук'янівна, всі життєві принади бачить у досягненні багатства і знатності, цим визначаються всі її дії. Мріючи видати дочку за князя або генерала, вона безуспішно намагалася не допустити впливу на виховання дитини всього, що стосується народних уявлень і звичаїв. Не зважаючи на почуття Катрусі, мати заборонила їй одружитися з коханим, видала за князя й тим занастила доньку.

Прагнення глибоше пізнати суть і причини характеру як життєвого явища й осмислити закономірності його формування поєднувалися з пошуками способів відображення психології. У повістях ці питання розглядаються в різних аспектах і ракурсах. Поступово поглиблюється розкриття внутрішнього світу, збагачуються засоби відображення. Мати в повісті “Княгиня” ще тільки мріє наблизитись до вищого суспільного кола, а в повісті “Музикант” в образі “Софьи Самойловны” виведено той самий тип жінки, але вже такої, для якої “волшебный эффект на балу” – звичайна річ. Автор завважив, як це позначилося на її материнських почуттях. За характеристикою оповідача, її “сердце матери спрятано под себялюбием светской красавицы”. Вона не піклується про дітей, передоручає їх виховання іншим людям.

Ознаки раннього задуму найвідчутніші в повісті “Несчастный”. Характер конфлікту, його розвиток і фінал цілком відповідають назві задуманого твору “Из ничего почти барин”. Марія Федорівна, подолавши непротий шлях від занедбаної дочки прапорщика до володарки багатого маєтку, зазнала повної поразки у своїх намірах і планах. Основним рушієм її вчинків була мета збагачення і спотворене почуття материнської любові, що привело до повного краху сім'ї, втрати маєтності і свободи.

З деякими змінами тут використані мотиви “Барин не в духе”, “Радость всех радостей, известие о параличе”, “Семейное неудовольствие, сцена почти драматическая”, “Приданое”, “Земская полиция”, “Добрые результаты агрономических усовершенствований”. В образі героїні твору при збереженні головної його суті змінюються акценти. Марія Федорівна не мріє про успіх у вищому світі,

тут відсутні мотиви про мереживо, розкішне вбрання, її інтереси зосереджені на майнових проблемах. Удаючи турботливість, вона жорстоко поводить з нерідними дітьми, намагаючись позбавити їх батьківського спадку на користь власного сина.

У художній системі митця відбуваються істотні зміни. На ранньому етапі творчості домінували узагальнені поняття народної та панської моралі, що визначали суть конфліктів і систему поведінки персонажів. Рання повість “Княгиня” побудована за принципом соціального протиставлення. Поглиблюється проблематика, ускладнюється система образів, крім соціальної зумовленості вчинків героїв важливу роль починають відігравати й інші фактори. Прагненням до глибшого розуміння й відображення індивідуальних рис персонажів стимулюється інтерес до ролі виховання у формуванні особистості. В образі та діях Марії Федорівни автор ґрунтовніше розкрив характер і зосередив увагу на історії його формування. Занедбане дитинство дочки прапорщика серед солдат, а пізніше спілкування з розпусною нянькою, яка за “п’ять цалкових [...] спроворила” її закоханому чиновнику, перебування в будиночку сумнівної репутації – усе це створювало умови формування особистості. Керуючись надбаними поняттями, вона одружується з багатим удівцем, владно перебудовує життєвий устрій сім’ї, зумовивши цим її руйнування.

У повістях поступово поглиблюється розуміння природи суспільного зла, ставиться питання про закономірності формування людської особистості, що його уособлює. “Где же начало этого зла? А вот где: начало в воспитании”, – висловився автор через одного з персонажів повісті “Художник” і на підтвердження думки розвитком дії розкрив роль життєвих обставин і впливів на історію життя героїв твору. Трагічна доля художника спонукає до роздумів над поширеним у суспільстві нехтуванням турботою про духовний світ жінки. Поширене переконання, що завдяки красі “она и без книги и даже без приданого сделает себе карьеру”, не сприяє духовному розвитку. Внаслідок цього формується тип жінки “такой нравственно-безобразный, что только дым кухонного очага ему впору”, – доходить висновку письменник.

Ідея виховання стає провідною в повісті “Близнецы”. Розглядаючи формування особистостей близнят, які стали абсолютно різними людьми, Шевченко підсумував, що людина не народжується з ознаками певної моралі, а формується в конкретних життєвих умовах. “Врожденных таких отвратительных способностей я не признаю”, – стверджував автор, завершуючи роздуми про вади героїв повісті “Прогулка с удовольствием и не без морали”. Змістовна суть давно задуманих мотивів (“Отчаяние по случаю кружев”, “Вилла в Палермо и скотный двор”, “Восторг по случаю мантильи”, “Мечты о волшебном эффе́кте на бале у его п[ревосходительства]”, “Кружева вздорожали, неумолимая управительница”, “Свадьба”) розкривається в жіночих образах повістей “Художник” і “Прогулка с удовольствием и не без морали”. У першій з них ідеться про “светскую красавицу” (як вона сама себе називала), з якою оповідач зустрівся далеко від “цивілізованого общества, в захолустьи”. Перше враження про її розум, скромність, начитаність скоро змінилося переконанням про вдаваність освіченості. З іронією автор-оповідач завважив: “Нет на свете на немецком и русском языке такой книги, которой бы она не читала, и ни одной не помнит”. За її поясненням, це сталося через втрату пам’яті внаслідок жіночого захворювання в юнацтві. Спостереження за її поведінкою зумовили авторський висновок: “... если бы продлилось её уединение еще год-другой в этом темном углу без кровожадных обожателей, т.е. без львов и онагров, я уверен, что она бы одурела или сделалась бы настоящей идиоткой. Состояния полудиотки она уже достигла”.

Докладніше риси того ж типу жіночого характеру розкриваються у другій повісті в образі кузини оповідача подорожнього. Автор не обмежується констатацією низьких інтересів жінки, яка не читала книжок, але вважала себе освіченою й захоплено говорила про літературу. Вона “боготворила всё, что имело какое-нибудь подобие военного”. Автор іронізує з її впевненості в тому, що на весіллі вразить усіх красою, вбранням і перевершить чарівністю саму наречену. Відобразивши риси характеру жінки в її поведінці, вчинках і висловлюваннях, він замислюється над

причинами й механізмом формування такого характеру: “Из какого болота вытекает и так широко разливается эта топорная, безобразная страсть в мягком, нежном сердце женщины?” І доходить висновку: “из болота бездействия и из тины нравственной пустоты”. Подальшими роздумами розкривається суть мотиву, навіяного поемою “Граф Нулін”. Шевченко продовжив намічену Пушкіним думку, не без іронії завваживши: “Красавицы в обществе заняты делом, т. е. кокетством, а дома, да еще в деревне, что ей прикажете делать? Не румянятся же и белится для своего медведя мужа”, — і продовжив свої роздуми про виховання. З гіркотою він констатував, що зазвичай мати, яка нудиться від неробства, не приділяє уваги власній дитині. “Бедные бездушные матери! Вы свой долг, свою священную обязанность передаёте наёмнице гувернантке и ещё хуже — деревенской неграмотной бабе. И диво ли после этого, что порода хорошеньких кукол у нас не переводится”. Так закінчує поет свої роздуми над проблемами, що давно його хвилювали.

Повісті Шевченка — важлива частина творчого спадку, яка дає можливість глибше дослідити особливості естетичних поглядів письменника. Розвиток прози в перші десятиріччя XIX ст. і в російській, і в українській літературі вимагав вирішення важливих естетичних проблем. Шевченко, знайомлячись із творами світової літератури, сприйняв нові тенденції, близькі йому через критичний пафос зображення панівних верств суспільства. Здійснюючи задум повісті про звичаї, інтереси дворянської сім’ї, що зумовили її руйнування, він відчув недостатність поширеного способу художнього відображення життєвих фактів лише через конфлікти й учинки персонажів. Не відступаючи від переконання про існування народної та панської моралі, він замислювався над факторами, що впливають на формування особистості, зосереджував погляд на виховній ролі оточення, обставин, різноманітних впливів.

Побудова оповідної системи повістей свідчить про прагнення знайти нові наративні форми, використовуючи традиції сентиментальних мандрівок, епістолярних жанрів. Повісті Шевченка, хоч і поступаються поезії в художній довершеності, та в них здійснені перші спроби вирішення низки важливих ідейно-естетичних проблем. Це відкривало перспективи становлення й подальшого розвитку української прози.

Ще за життя Шевченка нові тенденції, накреслені в його прозових творах, стали відчутно виявлятися у творчості Марка Вовчка. Її “Народні оповідання” викликали захоплення поета. Глибока симпатія, що поєднувала митців, виникла до їх особистого знайомства на основі зближеності творчих поглядів. Письменниця присвятила Шевченкові повість “Інститутка”, що продовжує й розвиває започатковані ним ідейно-естетичні новації. Відчуття єдності й радості від усвідомлення, що його ідеї набувають розвитку, Шевченко висловив у присвяченому письменниці вірші:

Недавно я поза Уралом	І виблагав. Господь послав
Блукав і Господа благав,	Тебе нам, кроткого пророка
Щоб наша правда не пропала,	І обличителя жестоких
Щоб наше слово не вмирало;	Людей неситих. Світе мій!

Не тільки почуття, а й глибокий історико-літературний сенс висловлює напис Шевченка на подарованому їй “Кобзарі”: “Моїй єдиній доні Марусі Маркович — і рідний, і хрещений батько Тарас Шевченко”.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Зеров М.* Українське письменство XIX в.: Конспект лекцій проф. Зерова. 1927-28 акад. р.
2. *Кирилук З.* Нездійснений задум повісті Шевченка “Из ничего почти барин” // *Тарас Шевченко і народна культура: Збірник праць Міжнародної наукової шевченківської конференції 2004.* — Т. 2. — Черкаси, 2004.
3. *Панаєв І.* Онагр // *Отечественные записки.* — 1841. — Т. XVI.
4. *Панаєв І.* Актеон // *Отечественные записки.* — 1842. — Т. XX.
5. *Шевченко Т.* Из ничего почти барин // *Повне збір. тв.: У 12 т.* — К., 2003. — Т. 3.
6. *Шевченко Т.* Несчастный // *Повне збір. тв.: У 12 т.* — К., 2003. — Т. 3.
7. *Шевченко Т.* Щоденник // *Повне збір. тв.: У 12 т.* — К., 2003. — Т. 5.

# Шевченківська енциклопедія

Валерія Смілянська

## КОМПОЗИЦІЯ ЛІРО-ЕПІЧНИХ ТВОРІВ ШЕВЧЕНКА

Композиція балад і поем Шевченка розглядається у феноменологічному розумінні (як архітектоніка віртуального художнього світу) за двома рівнями – проблемно-тематичним і сюжетно-фабульним, а в суто термінологічному значенні композиції вербального тексту – за рівнями внутрішньої композиції (перспективації) з її суб'єктною організацією та планами психології, фразеології, часово-просторовим, оцінним, а також за рівнем мовленнєвої композиції (способом викладу, композиційно-мовленнєвими формами). Визначаються також і формальні маркери рамок художнього світу.

Ключові слова: нарація, архітектоніка, топіка, рамки віртуального художнього світу, перспективація.

*Valeriya Smilyanska. The composition of the lyrical-epic works by T. Shevchenko*

On the basis of the phenomenological approach (i.e. the object of the analysis is the architectonics of the virtual aesthetic universe) the author of this research investigates the composition of Taras Shevchenko's ballads and poems on thematic and narrative levels, or, in the strict terminological meaning of the "composition" concept, according to the levels of the intrinsic composition (perspectivation) with its subjective organisation, psychological, phraseological, spatial, temporal and evaluative planes, and of the verbal composition level (that is, a manner of narration, compositional and verbal forms). The formal markers of the aesthetic universe framework are also determined in the article.

Key words: narration, architectonics, spatial structure, virtual aesthetic universe framework, perspectivation.

Корпус ліро-епіки Шевченка охоплює його балади, поеми, віршовані оповідання, історичні пісні й думи і, нарешті, єдину в нього байку "Сичі". Термін **композиція** (лат. *compositio* – поєднання, розміщення) передбачає широке синонімічне й вузьке, суто термінологічне розуміння. У широкому розумінні під терміном композиція (а також система, структура, будова тощо) мається на увазі взаємодія елементів (компонентів) на кожному рівні структури твору (а також цих рівнів між собою), які складають системну цілість. Завдяки родовій інтегрованості лірики та епосу в одному творі Шевченків ліро-епос поєднує, по-перше, домінуючі для епічного світу рівні хронотопу, фабули й сюжету (дігезис), системи персонажів, а також мотиви (коли мотив розглядається як кроссрівневий компонент, за Б.Гаспаровим), мікрообрази (деталі й подробиці), які витворюють уявний художній світ, – з ліричною манерою викладу, яка забарвлює викладене певною тональністю. Ці рівні складають структуру віртуального, зображеного світу твору – "дійсності героя" (М.Бахтін), яка витворюється за принципами внутрішньої архітектоніки. А по-друге, інтерференція лірики й епосу виявляється завдяки взаємодії ліричних суб'єктів (голосів) з епічними нараційними інстанціями (типами) у суб'єктній організації викладу. Саме підсистема суб'єктної організації викладу – взаємин суб'єктів свідомості із суб'єктами викладу (за Б.Корманом)) і є композицією у властивому розумінні як система прийомів технічного впорядкування матеріалу (слова) [1, 19-20]. Вона реалізується передусім на внутрішньоконпозиційному рівні через комплекс дискурсів, організованих певною системою точок зору – це внутрішня композиція, або, за В.Шмідом, перспективація [див.: 9] (Н.Тамарченко застосує термін композиція лише до цієї останньої [7, 210-212]); а також на рівні нарації (мовленнєва, або розповідна композиція).

І. За формально-змістовим наповненням усі рівні композиції **в широкому розумінні** – як художньої структури твору – об'єднуються у блоки: а) проблемно-тематичний, б) сюжетно-фабульний та в) мовленнєвий [5, 371-372].

А) Проблемно-тематичний рівень композиції – внутрішня архітектоніка як ціннісна структура уявного світу твору, або, за М.Бахтіним, естетичного феномена.

*Тематична композиція.* Феноменологічному (бахтінському) розумінню саме архітектоніки відповідає визначення композиції твору, яке подає “Słownik terminów literackich”: це “будова уявного світу твору, розташування і зв’язок його елементів, сітка взаємозв’язків між мотивами чи стосунків, що долучають окремі мотиви до цілісної конструкційної схеми”; композиція “перетворює елементи тематичного матеріалу на конструкційні одиниці твору, інтерпретує їх в окреслений спосіб, розташовує в певному порядку за важливістю й наділяє значенням” [10, 254]. За цим словником, ієрархія конструктивних одиниць уявного світу твору виглядає так: елементарні мотиви (“Мотив – елементарна, така, що її можливо аналітично виокремити, одиниця конструкційна уявного світу твору, його первісний складник: подія, предмет, ситуація, переживання і т. п.” [10, 325]) – комплекси мотивів (персонажі) – цілість вищого ряду (наприклад, фабула); усі ці елементи підпорядковані основному – темі твору (тобто сутності авторського світосприймання, вираженій уявним художнім світом). Мотиви можуть бути прикріплені й вільні, динамічні й статичні, традиційні (мандрівні) та індивідуальні. Способи їх упорядкування можуть бути паралельні, контрастні, симетричні й асиметричні, обернені тощо [10, 325-326].

*Система персонажів* у ліро-епосі Шевченка будується за романтичним (збереженим класичним) принципом полярності персонажів без проміжних типів і без півтонів. Характери персонажів переважно сформовані, статичні; хоча можлива й еволюція характеру персонажа, як, наприклад, Микити в “Титарівні” або розкаяних грішників-варнаків у поемах “Варнак” та “Москалева криниця”. Конфлікт між персонажами-антагоністами непримиренний. Це стосується як балад і побутових поем, починаючи з “Катерини” й “Утопленої”, так й історичних поем (завдяки реальній ситуації збройної боротьби), наприклад, “Гайдамаків”, “Тарасової ночі”, історіософсько-політичних ліро-епічних поем “Неофіти”, містерії “Великий льох”. А якщо примирення і приходить, то лише тимчасово, а тоді конфлікт вибухає з новою силою, як у “Слепої”, “Відьми”. У деяких творах негативні персонажі не стільки зображуються, скільки називаються як антагоністи, і їх протистояння виливається в контраст інтонаційних тем – емоційно-оцінних ключів кожного персонажа (“Чернець”, “Марія”).

*Топіка* – групування деталей як семантично акцентованих, інколи – наскрізних мікрообразів, котрі нерідко набувають функції символу. В автологічних творах деталь стає полісемантичною.

Б) Сюжетно-фабульний рівень композиції.

*Композиція фабули.* Фабулу як причинно-наслідковий ланцюг подій (незрідка паралельних – т. зв. “дерево фабули”) читач реконструює з тексту як певну схему, як “подієвий кістяк сюжету” [5, 704], розміщуючи події в односпрямованій часовій площині – з початку до кінця основних подій (так само і в паралельних фабульних лініях) та в логічній причинно-наслідковій послідовності. Відтак її основні одиниці – жест як учинок персонажа і дія – не залежна від волі персонажа подія (або динамічний мотив як ядро колізії). Етапи розгортання подійного (фабульного) ряду сюжету – пролог (передісторія), зав’язка, перипетії, кульмінація, розв’язка, епілог. Вони наявні в таких великих за обсягом творах Шевченка, як поеми “Катерина”, “Тарасова ніч”, “Наймичка”, “Тризна”, “Слепая”, “Сова”, “Єретик”, “Сліпий”, “Відьма”, “Москалева криниця”, “Княжна”, “Чернець”, “Варнак”, “Титарівна”, “Марина”, “Петрусь”, “Буває, в неволі іноді згадаю”, “Неофіти”, “Марія” і, природно, поемі-епопеї “Гайдамаки”. Подібні в цьому плані до поем і ранні балади “Причинна”, “Тополя”, “Утоплена”, віршовані оповідання “У Вільні, городі преславнім...” (близьке за фабулою до балади), “Іржавець”, а також віршовані оповідання, що склали поему-цикл “Царі”, і легенда “У Бога за дверми лежала сокира...”

*Композиція сюжету.* Сюжет належить до т. зв. “дійсності автора”, присутньої в кожному моменті “дійсності героя”, тобто в художньому світі твору – як його впорядкувальний і такий, що вивершує образи персонажів, чинник [2, 172]. Складові подійної (фабульної) лінії епічного сюжету – злютовані в цілісний художній світ тематичні компоненти: дії, зокрема і словесні, персонажів (жест, вчинок, репліка, емоція), предметність – деталь, подробиця. Прості компоненти

об'єднуються в комплекси: пейзаж, портрет, ситуація, колізія, конфлікт, подія. Це та понадсловесна віртуальна дійсність, що існує тільки в уяві автора й відтворюється в уяві читача. У композиції сюжету автор-письменник піддає причинно-наслідковий ланцюг “реальних” подій (або “дерево фабули”) певним змінам — “грі” зображальних планів (виокремленню й укрупненню одних деталей і моментів шляхом висунення їх на передній план, зредукуванню другорядних подій та вчинків персонажів шляхом відсунення їх на задній план тощо), взаєморозміщенню епізодів за архітектонічними (семантичними) принципами зіставлення, аналогії, протиставлення, контрасту, асоціативності, часової паралельності, причинно-наслідкового зв'язку і т. ін., а також часовим зсувам та перестановкам, які супроводжуються змінами часового вектора — поверненням до минулих подій, передбачуванням майбутнього тощо.

У поемах та баладах Шевченка події можуть подаватися концентровано, у динаміці — як історія (наприклад, історія життя Безталанного в “Тризне”, Варнака і Петруся в однойменних поемах тощо), докладно — як епізод (пор. ланцюги епізодів у “Марині”, “Наймичці”, “Марії” та ін.), розгорнутими у драматичному розповідному часі — як діалогічна сцена, що відбувається на очах читача-глядача (наприклад, у розділах “Титар”, “Бенкет у Лисянці” в “Гайдамаках”, усі три розділи містерії “Великий льох”, фінальна сцена поеми “Марина” тощо). За В.Шмідом, фундаментальними операціями композиції сюжету (тобто переходу від “історії”-фабули як дібраних автором ситуацій, осіб, подій до їх організації у штучному порядку — сюжеті) є ліанеризація одночасних — паралельних — подій та їх перестановка — спершу у внутрішньомовленнєвій нарації, уявно, а тоді — їх вербалізація, утілення в мові — “презентація нарації” [8, 158-160]. Сюжет у переважній більшості балад і поем Шевченка (як і загалом у творах європейських романтиків) містить — за домінування подійного, фабульного ряду — і позафабульні, екзегетичні елементи статичного характеру: позафабульні відступи (здебільшого ліричні), або дигресії, а також вирізнені В.Жирмунським ліричні вступ (або увертюру) й кінцівку, які задають загальну тональність твору й останній настроєвий акорд (наприклад, у поемах “Сліпий”, “Княжна”, “Марина” та ін.). Суб'єкти викладу в таких відступах — ліричні, які репрезентують “автора” — власне автор, герой, розповідач.

Отже, складники архітектоніки як структури зображеного у творі світу — це “автор”, система персонажів, фабула, сюжет, деталь. Феноменологічний же аналіз архітектоніки твору як естетичного об'єкта передбачає дослідження типів героя (персонажа), характеру взаємин “автора” й героя, моментів завершення образу героя — просторового (тілесного), часового (психологічного), ціннісно-смыслового (тонального ореолу) (М.Бахтін). Своєрідним переходом від реальності читача до віртуальної вторинної, художньо витвореної реальності є т. зв. рамки (межі), котрі розчленовують і сюжет твору, маркуючи переходи від епізоду до епізоду тощо.

II. Композиція у *вужькому, суто термінологічному значенні* передбачає аналіз твору як словесного тексту, як висловлювання, котре має свого “автора” (“авторів”) та зорієнтовано на певного адресата-читача. Ідеться про т. зв. внутрішню, глибинну композицію, або п е р с п е к т и в а ц і ю, тобто систему точок зору, які реалізуються в композиції мовленнєвих форм.

А. *Внутрішня композиція (перспективація)* — це система смислових позицій (точок зору, ракурсів зображення), яка визначає, у чийому сприйнятті й чією мовою (“автора” чи героя) передається плин часу, описується простір дії, оцінюється зображене. За В.Шмідом, перспективація — це “переломлення дійсності через ту чи ту точку зору” [9, 161]. За Б.Успенським [8], внутрішню композицію складають п'ять композиційних планів, що текстуально передаються двома способами викладу, трьома композиційно-мовленнєвими формами (див. нижче), а також стилістично — різновидами передачі “чужої” мови. Це:

1), 2) План *психології* — відбиття у відавторській нарації думок і переживань персонажів; причому Шевченків наратор здебільшого стає не лише на психологічну,

а й на *фразеологічну* позицію персонажа, віддаючи інтонацію його внутрішньої мови та властиву йому лексику й мовленнєвий лад: “Кого ж сиротина, кого запитає, / І хто їй розкаже, і хто теє знає, / Де милий ночує: чи в темному гаю, / Чи в бистрім Дунаї коня напува, / Чи, може, з другою, другу кохає, / Її, чорнобриву, уже забува?” (“Причинна”). За словами М.Рильського, Шевченко пише про своїх героїнь так, “неначе говорить від їх імені, живе їх життям, бачить світ їх очима” [6, 23]. Тут формальним носієм мови виступає наратор-розповідач, мова якого двоголоса, тобто поєднує два односпрямовані голоси. Нерідко наратор передає чужу йому психологічну і фразеологічну позицію: “Сказано, шарпак, то й одружився собі так...” (“Меж скалами, неначе злодій...”) – тут наявне різноспрямоване двоголосся. Інколи автор у різний спосіб виокремлює чужу мову: “... сам фельдфебель дивувались / І маршировкою, і всім, / І “благодарні пребивали / Всегда к євреиторам своїм” (“Юродивий”).

3), 4) *Просторовий* план внутрішньої композиції текстуально виявляється через описи – портрети, пейзажі, що теж можуть бути побаченими в зовнішній просторовій перспективі очима або наратора, або інших персонажів: наприклад, Ярина, проводжаючи Степана (“Сліпий”) “...на шлях поглядає; / Із куряви щось вигляє / І знов пропадає. / Ніби шапка через поле / Котиться, чорніє... / Ховається... мошечкою / Тільки... тільки... мріє, / Та й пропало”. Однак найчастіше, як і стосовно двох вищезазначених планів, відбувається інтерференція просторового плану з *часовим*, утворюючи спільний *просторово-часовий* план. У Шевченковому ліро-епосі функціонують три типи нараторів – загальний та синхронний епічні розповідачі, а також оповідач (інший, ніж автор). Загальний розповідач може перебувати на ретроспективній (розповідає про минулі події – “Сотник”, “Царі”) або на проспективній позиціях (знає майбутнє, закрите для його героїв, – “Марія”); йому належить і сучасна подіям позиція “над” ними, погляд ніби з перспективи пташиного польоту (“Минають дні, минає літо, / А Україна, знай, горить; / По селах голі плачуть діти – / Батьків немає...” (“Гайдамаки”). Синхронний розповідач перебуває ніби всередині подій, але на їхній периферії як спостерігач-свідок; його часово-просторова позиція – тут і тепер (якщо йдеться про минулі історичні події, він переноситься в минуле й розповідає в т. зв. теперішньому історичному часі); причому йому властива т. зв. зовнішня перспектива – описує лише те, що може побачити спостерігач – жести, вираз обличчя, одяг, вчинки, події – поза їх психологічну мотивацію: “А тим часом світлиць / З усіх вікон у титаря. / Що то там твориться? / Треба глянуть та розказать...” (“Гайдамаки”). Натомість персонажеві-оповідачу, котрий викладає власну історію (як герої-оповідачі поем “Варнак”, “Москалева криниця”, “Відьма” та ін.), властивий погляд зсередини – внутрішня психологічна, фразеологічна, часово-просторова позиція, а також і оцінна; сам образ персонажа-оповідача є об’єктом “авторської” оцінки.

5) При тому, що об’єктом авторської оцінки є вся віртуальна “дійсність” твору, виражена у загальній тональності твору як неодмінній складовій його архітектоніки, добір деталей (основа т. зв. об’єктивної тональності твору), прями оцінки й характеристики, а також інтонаційний ореол образу кожного персонажа – т. зв. інтонаційна тема (суб’єктивна тональність) – можуть здійснюватися як з погляду наратора, так і з погляду персонажів, утворюючи *оцінний план* внутрішньої композиції. Система інтонаційних тем виражає авторське ставлення до зображеного, його оцінну позицію і, накладаючись на предметну тональність зображеного світу, утворює загальну тональність естетичного об’єкта як його ціннісний аспект. Своєрідність плану оцінки полягає, по-перше, у його ієрархічності (оцінки з боку персонажів своєю чергою стають об’єктами авторської оцінки), а по-друге, у його інтерференції з усіма вищезгаданими внутрішньокомпозиційними планами. До прикладу, з усього змісту віршованого баладного оповідання “У Вільні, городі преславнім...” впливає негативна авторська оцінка міської докси з приводу трагедії двох закоханих: “Дивувались довго люди, / Де вона сховалась, / Жидівочка та гадюча, / Що батька убила? / А вона вночі любенько / В Вілії втопилась...”

Б. *Композиція мовленнєва (розповідна, наративна)* — це співвіднесеність суб'єктів викладу (або розповідних інстанцій) з формами мовлення; її компоненти — способи викладу та його композиційно-мовленнєві форми.

*Спосіб викладу* буває: а) монологічний (розповідь від 1-ої, 2-ої чи 3-ої особи; суб'єктами викладу в поемах і баладах Шевченка виступають наратори — репрезентанти автора (розповідачі — загальний в історії, синхронний в епізодах); а також оповідач-герой чи персонаж власної історії; б) діалогічний (діалог/полілог персонажів у теперішньому часі, з ремарками синхронного розповідача — тобто сценка, яка розгортається на очах у читача-слухача, як, наприклад, у розділі “Свято в Чигирині” в “Гайдамаках”, на початку поеми “Сліпий” тощо). Інколи Шевченко замінює діалогічною формою розповідь одного персонажа, як у поемі “Відьма”, — це т. зв. псевдодіалог.

*Композиційно-мовленнєві форми викладу* — це, з одного боку, мовленнєві парадигми мислення, а з другого — форми мовлення, засоби вербальної комунікації — опис, розповідь (повіствування, нарація), роздум.

1) Опис — семантична репрезентація предметності — зовнішнього вигляду переважно статичних реалій (предметів, довкілля, людей тощо); її граматичне оформлення — іменники, прикметники. Значно частіше, ніж до опису статичного, поет вдається до опису динамічного — семантичної репрезентації стану світу в його рухомості, предикативності: зокрема передачі властивостей предметів у їхній динаміці (“Зорі сяють; серед неба / Горить білолиций; / Верба слуха соловейка, / Дивиться в криницю... — “Гайдамаки”). Опис динамічний “...зображує події наче з допомогою оптичної лінзи. Сутність цієї форми — одночасне протікання подій в обмеженому просторі. Якщо в основі “опису” — предмети, то в основі “динамічного опису” — дії. Структурний зміст цієї форми — часове відношення звичайної послідовності, близьке до одночасності й співкладеності” [3, 105-106]. Отже, в основі динамічного опису — дієслова, а також дієприкметники й дієприслівники (“Рече та стогне Дніпр широкий...”; “Чорніє гай над водою, / Де ляхи ходили; / Засиніли понад Дніпром / Високі могили...” — “Причинна”).

2) Розповідь, оповідь (нарація) — композиційно-мовленнєва форма повідомлення про події, що вже відбулися, відбуваються в даний момент чи відбуватимуться в майбутньому. Конкретними її різновидами в ліро-епосі Шевченка є розповідь від 3-ї особи розповідача-наратора, співвіднесеного з автором (у більшості Шевченкових поем); оповідь персонажа-наратора в 1-ій особі (наприклад, у поемі “Слепая”, “Відьма”, “Варнак”, “Москалева криниця”, 1857), а також змішані форми участі чужої мови в авторській розповіді (невласне-пряма мова, заміщена мова, невластне-авторська мова). У наративному стилі Шевченка, якому властива “гра” внутрішньоконпозиційних планів, усі форми передачі чужої мови виступають у контексті авторської розповіді, яка їх пояснює та оцінює, нерідко презентуючи й чужу просторово-часову, психологічну, оцінну позиції.

3) Роздум (медитація) — вербальна репрезентація плину думок. Це основна композиційна форма позафабульних (ліричних) авторських відступів — коментарів, суджень з приводу зображеного, ліричних рефлексій. Шевченко вкладає роздуми різного змісту в уста персонажів як їх внутрішню мову, мрії, наміри, рефлексії тощо. Інколи роздуми передаються за допомогою застосування різних видів передачі чужої мови у складі партії наратора як психологічний та фразеологічний плани, приналежні персонажу. До прикладу: “...а Галайда / ... Тяжко-важко плаче, / Як дитина. Чого б, бачся? / В червонім жупані, / У золоті, слава є, / Та нема Оксани; / Ні з ким долю поділити, / Ні з ким заспівати; / Один, один сиротою / Мусить пропадати” (“Гайдамаки”).

Розповідна композиція в ліро-епосі Шевченка, маючи обмежену кількість форм і типів викладу, набуває під пером поета багатоголосся, впливає на рух художнього часу (скажімо, опис та роздум його уповільнюють, розповідь з переліком подій прискорює). Розповідна композиція, наприклад, балади “Причинна” нескладна: динамічний опис (“Рече та стогне Дніпр широкий...”) — авторська нарація — ліричний роздум (“Така її доля...”) — нарація з полілогом русалок — пісня матері-русалки

— нарація. Та ці композиційні форми насичені голосами персонажів, взаємдією внутрішньоконпозиційних планів, що створюють мерехтіння взаємовідображень.

В. *Рамки художнього світу* для реципієнта — це маркери переходу від світу реального, в якому живе читач, до художнього світу твору — т. зв. дійсності героя. За словами Б.Успенського, сприймаючи твір, “читач стає — в тому чи іншому аспекті — на внутрішню стосовно даного твору точку зору. Але потім нам належить залишити цей світ — повернутися до своєї власної точки зору, від якої ми великою мірою абстрагувались у процесі сприйняття художнього твору” [8, 182], тобто читач переходить із власної, зовнішньої щодо твору позиції до внутрішньої щодо нього, а наприкінці — у зворотному порядку. Такий перехід є необхідною умовою сприйняття зображеного письменником як певного роду другої дійсності, власне, віртуальної, а отже, і для читацького виrozumіння вчинків персонажів та співпереживання їхній долі; і здійснюється цей перехід завдяки спеціальній організації рамок твору (й окремого епізоду). Рамки творяться за участю компонентів сюжету (і серед них позафабульних), суб’єктів викладу, складників внутрішньої, глибинної композиції, а також граматичних форм. Перспективація лежить в основі розрізнення і типів нараторів, і внутрішньоконпозиційних точок зору, за Б.Успенським, — оцінної, психологічної, фразеологічної, часової, просторової (у В.Шміда відповідно: плани ідеологічний, перцептивний, мовний, часовий, просторовий).

Якщо у фольклорі рамками служать традиційні зачини й кінцівки, повтори, паралелізм тощо, то в літературному творі прийомів побудови рамок значно більше. Шевченко послугується різноманітними прийомами творення рамок: 1) обрамлення — наявність рамочного розповідача (“Мар’яна-черниця”, “Москалева криниця”, “Варнак” та ін.); пейзаж як обрамлення (“Тополя”, “Утоплена”), пейзаж у ролі увертюри (“Причинна”, “Княжна”); 2) фольклорний оповідний зачин (“Наймичка”); 3) пісенний заспів-паралелізм (“Чернець”); 4) комбінація “розповідач плюс оповідач” (“Москалева криниця”, 1847); ліричні фрагменти: 5) посвята (“Тризна”, “Неофіти”); 6) авторські звертання до читача (“Сліпий”, “Марина”); 7) молитва (“Марія”); 8) дума чи пісня (“Гамалія”, “Сова”); 9) позафабульні фрагменти тексту — оцінки, коментарі, роздуми, інформативні моменти тощо (паратекстуальність, за Ж.Женеттом); 10) моменти переходу від передісторії до власне нарації (“Наймичка”) і від нарації до епілогу (“Сліпий”); 11) зміна часової позиції розповідача-наратора — спомин (“Тарасова ніч”), передбачення (“Катерина”); 12) зміна граматичного часу як перехід від епізоду до епізоду; у великому творі, такому, як, зокрема, романтична епопея “Гайдамаки”, цьому служить поділ на розділи. Поема “Гайдамаки” має рамки кількох порядків. На початку, у вступі — філософська медитація ліричного власне автора як лірична увертюра, а тоді звернений до своїх героїв-гайдамаків монолог ліричного героя-поета (що містить і фрагменти полеміки з шовіністичною критикою, рефлексією, посвяту В.Григоровичу); далі йде “Інтродукція” — передісторія подій. Завершується поема “Епілогом” (спомином ліричного героя-поета про почуті в дитинстві оповіді діда, колишнього гайдамаки; зверненням до читача; розповіддю-плачем над долею Залізняка, медитацією ліричного власне-автора — оплакуванням долі “заснулої” України). Далі йдуть “Передмова”, яка становить авторську оцінку історичної основи твору, звернення письменника — реального автора до передплатників “Панове субскрибенти!” Ці фрагменти тексту утворюють щось на зразок сходинок, що провадять углиб до художнього світу твору й від нього — назад у читачеву реальність. Усередині текст поділений на розділи, котрі є текстуальним виявом членування сюжету й містять здебільшого один-два епізоди; кожен розділ і епізод має власні внутрішні рамки, що утворюються зміною місця й часу подій (членування на розділи — це т. зв. зовнішня архітектоніка як текстуальний вияв архітектоніки внутрішньої) [4, 75-76].

Шевченко, вихованець Академії мистецтв, де проблема композиції в образотворенні була засадничою, komponуючи поетичні твори, свідомо використовував свій багатий культурний досвід — і не тільки фольклорний та літературний, а й мистецький, включно з музичними й театральними враженнями (що має стати предметом окремого дослідження).

## ЛІТЕРАТУРА

1. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
2. *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
3. *Брандес М.* Стилистический анализ. – М., 1971.
4. *Зунделович Я.* Архитектоника // *Литературная* энциклопедия. Словарь литературных терминов: В 2 т. – М.; Ленинград, 1925. – Т. 1.
5. *Літературознавчий* словник-довідник / Р.Гром'як, Ю.Ковалів та ін. – К., 1997.
6. *Рильський М.* “Жіноча” лірика Шевченка // *Зб. праць* ювілейної 10-ї наукової шевченківської конференції. – К., 1962.
7. *Теорія* літератури: В 2 т. / Под ред. Н.Д.Тамарченко. – Т. 1: *Тамарченко Н., Тюпа В., Бройтман С.* Теорія художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М., 2004.
8. *Успенский Б.* Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. – М., 1970.
9. *Шмид В.* Нарратология. – М., 2003.
10. *Slownik* terminów literackich. – Warszawa, 2002.

## Ніна Чамата

### ГРАФІКА ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ ШЕВЧЕНКА

У статті розглядається один із рівнів структури Шевченкового поетичного тексту – графіка в її зв'язках із семантикою. Аналіз особливостей таких елементів графічної організації, як графічний поділ віршового рядка і пробіл, мінус-вірш (або крапкування рядків), зміна шрифту тощо дає змогу дійти висновків: 1) поет повною мірою володів існуючими в його час засобами графічної виразності і зробив певний внесок у їхній розвиток; 2) графіка поетичного тексту Шевченка – важливий елемент композиційної будови, чинник формування художнього образу.

Ключові слова: графіка поетичного тексту, графічний поділ віршового рядка, графічний пробіл між рядками, мінус-вірш, зміна шрифту.

#### *Nina Chamata. Graphical form of T. Shevchenko's poetical texts*

This article investigates one of the structural levels of Shevchenko's poetical texts, that is, their graphical form in view of its semantics. Having analysed such elements of graphical representation as the graphical segmentation of the line of poetry, the use of gaps and minus-verses, changes of type etc., the author of the essay concludes that: 1) the poet had a perfect command of all the expressive graphical means available at that time and made a certain contribution to their development; 2) the graphical form of Shevchenko's poetical texts is an important element of their composition and a factor which stipulates the creation of his metaphors.

Key words: graphical form of the poetical text, graphical segmentation of the line of poetry, graphical gap between the lines, minus-verse, change of type.

Графіка поетичного тексту – один із рівнів його структури, впорядковане розміщення віршового тексту на сторінці<sup>1</sup>. Особливості Шевченкової графіки поетичного тексту зафіксовані в рукописах поета. За відсутності автографів як свідчення цих особливостей можуть – з певними застереженнями – розглядатися і прижиттєві видання Шевченкових творів. У цій статті йдеться лише про ті елементи поетичної графіки, які співвідносяться із семантикою тексту.

З автографів видно, що, записуючи вірші, поет надавав їм традиційної для того часу форми: суміщав графічний рядок і вірш, вишиковує вірші у стовпчик, отже, налаштовував читача на сприймання саме поетичної мови, готуючи відповідну інтерпретацію інтонаційно-семантичної структури тексту. Структурна основа поетичного тексту, його ритміко-інтонаційна одиниця – вірш – в абсолютній більшості випадків у Шевченка відповідає графічному рядку. Водночас поет іноді звертався до графічного поділу вірша – засобу, що вносить в його твори безліч семантичних, композиційних, інтонаційних, ритмічних нюансів. Із двох варіантів запису текстів,

<sup>1</sup> Графічна структура поетичного тексту в аспекті лінгвістичної стилістики досліджується в цінній дисертаційній праці А.Костецького [див.: 1].

написаних 14-складовиком (8+6), — одним або двома рядками, Шевченко обирає другу, “ламану” форму (термін Л.Пщоловської). Тим самим оновлюється метрична схема розміру, встановлюються нові типи зв’язків, зокрема завдяки виникненню глибших пауз між виокремленими в самостійні рядки піввіршами, можливостям додаткового римування між 8-складовими рядками.

Випадки **графічного поділу віршового рядка** на дві частини трапляються вже в ранніх творах Шевченка, починаючи від поеми “Катерина”. Така додаткова пауза збігається з паузою синтаксичною — закінченням речення або його фрагмента, завдяки чому зсув у ритміко-інтонаційній подачі тексту посилюється. Зв’язки з контекстом новостворених рядків (це може бути одне слово або кілька) слабшають, за своєю семантичною вагою вони стають рівними повному рядкові. Ще більшою мірою щільність віршового ряду порушується тоді, коли винесені в самостійні графічні вірші частини рядка розмежовані **пробілом** — явище, в Шевченковій поезії також нерідкісне.

Окреслюючи основні структурно-сміслові особливості графічного поділу вірша в Шевченка, зазначимо: 1) найбільша кількість випадків використання цього засобу припадає на найпоширеніші в його творах метричні форми — 14-складовик (застосовується графічний поділ не тільки довгих — 8-складових піввіршів, а й коротших — 6-складових), чотиристопний ямб та 12–11-складовик (тут поділ рядка відбувається по цезурі); 2) багатофункціональність цього прийому, вміння поета використати ніби суто формальний елемент із максимальною художньою ефективністю.

Зазвичай графічний поділ вірша в Шевченка слугує чинником наголошення особливо важливого в семантичному плані слова чи групи слів. Дуже часто він виконує також виразну композиційну функцію, розмежовуючи мовні партії персонажів та розповідача, позначаючи зміни в мовленнєвій структурі твору, а в поєднанні з пробілом — перехід до нової його сюжетної частини. Означені функції помічаємо вже й у наявних у поемі “Катерина” випадках графічного поділу 8-складового піввірша 14-складовика. Так, графічний поділ супроводжує вклинення до монологу матері Катерини ремарки розповідача, що лаконічно відтворює психологічний стан персонажа — людини традиційної моралі, змушеної через існуючі натовді звичаєві приписи зректися рідної доньки: “Хто без тебе грішну душу / Поминати буде? / Доню моя, доню моя, / Дитя моє любе! / Іди од нас...” [*графічний поділ рядка*] Ледве-ледве / Поблагословила: / “Бог з тобою!” — та, як мертва, / На діл повалилась...” [5, 97]. В іншому випадку завдяки графічному поділу та пробілу, по-перше, унаочнюється композиційна організація відповідної частини поеми, по-друге, особливої експресії набуває поставлене в укорочений рядок слово “Безбатченком!” — ключове слово сюжетного епізоду, в якому відтворено прощання Катерини з рідним селом і який закінчується сповненим драматизму зверненням до сина: “Заховаюсь, дитя моє, / Сама під водою, / А ти гріх мій спокутуєш / В людях сиротою, / Безбатченком!...” [*графічний поділ рядка і пробіл*] Пішла селом, / Плаче Катерина; / На голові хустиночка, / На руках дитина” [5, 98]. Як і в першому наведеному фрагменті з поеми, тут наявний перехід між партіями персонажа та розповідача, від монологу до розповіді.

На графічному поділі вірша побудований великий масив діалогічного та полілогічного тексту в поемі “Гайдамаки”. Членування рядка в розділах “Конфедерати”, “Червоний бенкет”, “Лебедин” — основний маркер переходу від одного мовця до іншого; носії реплік, означені попередньо в авторській розповіді, вгадуються з контексту. До цього способу розмежування реплік персонажів Шевченко звертається і в інших поемах, зокрема в “Наймичці”, у деяких ліро-епічних творах графічний поділ посилений ремарками, що називають персонажа-мовця (як, наприклад, Відьма, Циган у “Відьмі”) або позначають його відповідною цифрою (1, 2, 3 — у розділі “Три лірники” містерії “Великий льох”).

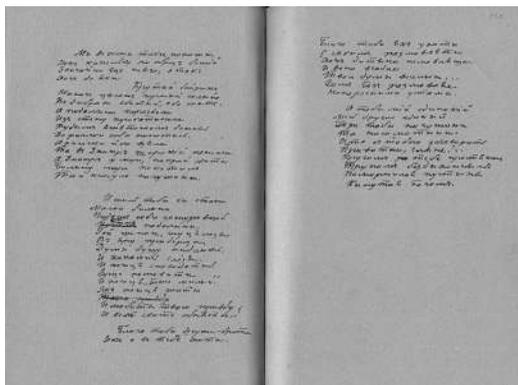
Використання Шевченком графічного поділу вірша в ліриці має ті ж композиційно-розмежувальну та експресивну функції. Скажімо, глибока інтонаційно-синтаксична пауза в місці розриву рядка чотиристопного ямба у вірші “N.N. — Така, як ти,

колись лілея” увиразнює заснований на контрасті хід переживань ліричного героя-автора, пов’язаний з його уявленням про можливий майбутній шлях адресатки твору: “В Сибір в кайданах поведуть. / І ти, мій цвіте неукритий... / Не вимовлю... [графічний поділ рядка] / Веселий рай / Пошли їй, Господи, подай!” [6, 285]. На графічний поділ рядка чотиристопного ямба спираються вибудоване на часовій вісі протиставлення в розповіді про долю матері-кріпачки в поезії “У нашім раї на землі” і далі в цьому ж творі — перехід до другого сюжетного епізоду його центральної частини. Подібним способом організовану інтонаційну підтримку дістає у вірші “Ми восени таки похожі” перехід до нової фази сюжетного розгортання (од вступу до основної частини), супроводжуваний і зміною в мовленнєвій композиції (медитації на опис та розповідь): “Ми восени таки похожі / Хоч капельку на образ Божий, / Звичайне, що не всі, а так / Хоч деякі. [графічний поділ рядка] Крутий байрак, / Неначе циган чорний, голий, / В діброві вбитий або спить. / А по долині, по роздоллі / Із степу перекотиполе / Рудим ягняточком біжить...” [6, 206].

Важливим елементом графічної структури поетичного тексту Шевченка є **пробіл** — нарощення відстані між рядками проти стандартної; ідеться, отже, про збільшення паузи між відповідними відтинками твору, завдяки чому сповільнюється і поглиблюється читацьке сприймання. Поряд зі строфічними поезіями, в яких такий пробіл — неодмінна складова композиції, у низці Шевченкових віршів за наявності інших чинників строфічної організації (повторюваної стабільної кількості синтаксично заокруглених і відповідним способом заримованих рядків) міжстрофний пробіл відсутній, що дає підстави зарахувати їх до перехідних між строфічною та астрофічною форм (див., зокрема, “Якби мені черевики”, “І багата я”, “Закувала зозуленька”, “Ой люлі, люлі, моя дитино”, “Утоптала стежечку”). В астрофічному тексті Шевченко також використовує пробіл, зазвичай як засіб композиційного членування, тематичні переходи нерідко супроводжуються метричними змінами.

Вправне володіння графікою поетичного тексту Шевченко продемонстрував уже у “Причинній”, вісім сюжетних епізодів якої розмежовані сімома графічними пробілами. Привертають увагу й інші засоби організації простору тексту балади — кореляція розташування відносно осі сторінки у відповідності до довжини рядка цілісних відтинків твору, притаманна всій Шевченкової поезії; вишукана конфігурація (з елементами драбинки) приспіву пісні матері русалок; уведення мінус-вірша — рядка 91, заповненого крапками замість слів (що в цьому випадку крапки становлять заміник неготового тексту, свідчить Шевченковою рукою вписане в цензурному рукопису альманаху “Ластівка” наприкінці рядка 91 слово “очерет” — римова пара до незаримованого рядка 93 “Ходім шукати вечерять”) [див.: 5, 412].

Пробіл у нестрофічному тексті присутній не тільки у великих за обсягом творах Шевченка — поемах і баладах, а й у багатьох його віршах. За кількістю графічно розмежованих частин серед останніх переважають двочастинні — пробіл тут відокремлює першу (“Дівичії ночі”, “Рано-вранці новобранці”, “Г.З.”, “О люди! люди небораки!” та ін.) або заключну (“Думка — Тече вода в синє море”, “Думка — Тяжко-важко в світі жити”, “Розрита могила”, “Зацвіла в долині”, “Хіба самому написать” та ін.) частини сюжетного розгортання. Деякі вірші мають два, три і більше графічних пробілів, за допомогою яких Шевченко прагнув акцентувати перехід до нової фази тематичного руху (“Чигрине, Чигрине”, “У нашім раї на землі”, “Лічу в неволі дні і ночі”, 1-ша ред., “Ісаія. Глава 35” та ін.). Два пробіли із зумовленими ними глибокими інтонаційно-синтаксичними паузами та зміна розміру (чотиристопний ямб — 14-складовик 8+6 — чотиристопний ямб)



Чистовий автограф вірша “Ми восени таки похожі...” в “Більшій книжці”

після рядків 9 і 25 у вірші “Не нарікаю я на Бога” унаочнюють при візуальному та слуховому сприйманні тексту тричастинну схему його композиційної організації. Отож неувага видавців до відтворення графіки поетичного тексту Шевченка, зокрема й до зафіксованих в автографах пробілів, викривлює задум поета. Прикладів такої видавничої недбалості чимало; є вони й в академічному “Повному зібранні творів у 12 т.” (К., 2001-2003), наприклад, пропуск у вірші “Ми восени таки похожі” пробілу після рядка 30 нівелює двочастинність структури заключної сентенції, через це не відмежованої від попереднього тексту, що послаблює виразність покладеного в її основу динамічного протиставлення.

Відповідального ставлення до особливостей авторської графіки Шевченка потребує також відтворення у виданнях **горизонтальної риски**, що посилює розмежувальну функцію пробілу. Цей знак властивий графічній композиції творів періоду “трьох літ”; він практично відсутній в автографах часу заслання, а потім знову з’являється функціонально розширеним (а тому й дещо розмитим у семантичному плані) у рукописах останніх поезій. Вагомість цього питання, яке потребує спеціального дослідження, можна уявити на прикладі вірша “Чигрине, Чигрине”, поезії глибокого соціально-історичного змісту та значного як для ліричного твору обсягу (86 рядків). В єдиному джерелі тексту – автографі в альбомі “Три літа” – вірш має п’ять пробілів – після рядків 25 і 38 – супроводжуються горизонтальною рисою. Уводячи її до тексту, Шевченко, на наш погляд, дбав про адекватне втілення у структурі вірша моделі триетапного руху ліричного переживання, побудованого в цьому творі за класичною схемою “теза – антитеза – синтез”. Нехтування в публікаціях відтворенням горизонтальної риски, яка акцентує паузу пробілу на межі композиційних частин вірша, гальмує сприймання логіки сюжетного розвитку.



Чистовий автограф вірша “Чигрине, Чигрине...” в рукописній збірці “Три літа”

Уже йшлося про випадки поєднання Шевченком графічного поділу рядка і пробілу. Слід завважити певну еволюцію цього засобу, насамперед у плані кількісного наростання, особливо в поемах після заслання (“Москалева криниця”, 2-га ред., “Неофіти”, “Марія”). Про майстерне володіння означеним засобом графіки поетичного тексту свідчить, зокрема, виразово-зображальний ефект розривів (із enjambement’ом) рядка чотиристопного ямба між виразно виокремленими завдяки послідовній нумерації розділами (IV і V, V і VI, VII і VIII, XI і XII) поеми “Неофіти”. Зумовлені такими розривами тексту сильні ритміко-інтонаційні перебої в течії вірша виносять на вістря тематичного розвитку вельми вагомі провіденційні та характеристичні моменти: “Ні, не вечерять, а ридать, / Ридать, і долю проклинать, / І сивіть, кленучи. / І горе! / Умреш еси на самоті, / Мов прокаженна! [графічний поділ рядка і пробіл] V. / На хресті / Стремглав повісили святого” [6, 248-249]; “Вони брати і християни, / А ти собака! Людоїд! / Деспот скажений! [графічний поділ рядка і пробіл] VI. / Аж кишить / Невольника у Сіракузах” [6, 249]; “Моліться Богові одному, / Моліться правді на землі, / А більше на землі нікому / Не поклоніться. Все брехня – / Попи й царі... [графічний поділ рядка і пробіл] VIII. / Перед Нероном, / Перед Юпітером новим” [6, 251]; “Не громом праведним, святим / Тебе уб’ють. Ножем тупим / Тебе заріжуть, мов собаку, / Уб’ють обухом. [графічний поділ рядка і пробіл] XII. / Другий день / Реве арена” [6, 255].

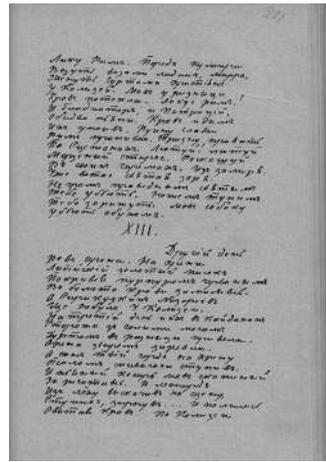
Поза спеціальним дослідженням усе ще лишилася проблема **мінус-віршів** у Шевченка – позначених крапками частин рядка, повного рядка або кількох рядків. Функціонально рядки крапок у віршовому тексті можна поділити на дві групи: 1) крапкування виконує роль сюжетного делімитатора; 2) рядки без слів є еквівалентами тексту. Розглядаючи природу часткових заміन поетичного тексту графічними

елементами, Ю.Тинянов писав про надання мінус-віршам метричної енергії від сусідніх повних рядків та величезну смислову силу таких еквівалентів тексту [4, 46-47]. У другій групі, де крапки замінюють у творі текстові лакуни, можливі варіанти. Перший передбачає виникнення імпульсу доповнення тексту, який часто постає тоді, коли вербальна добудова вірша явно планувалася автором. Приклад цього варіанта мінус-вірша вже наводився – рядок 91 з балади “Причинна”, до якого долучаємо ще один – з вірша “Г.З.”; тяжіння до завершення неповного рядка 12 тут спонукається не тільки потребою вибудувати синтаксично заокруглений текст, а й ритмічною та римовою інерцією, що передбачає римову пару до попереднього рядка 11: “Доле! Доле! / Моя ти співаная воле! / Хоч глянь на мене з-за Дніпра, / Хоч усміхнися з-за.....” [6, 98]. У другому варіанті крапкування мотивується не так суворо або взагалі не мотивується текстом ні семантично, ні формально [ширше про моделі крапкування у поетичному творі див.: 3, 68-82].

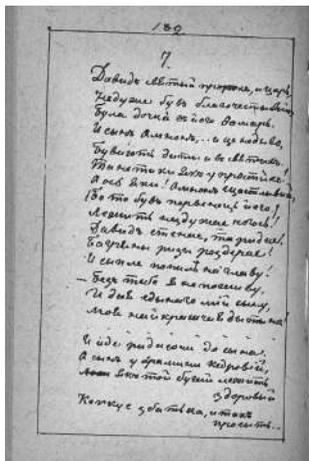
Застосування Шевченком мінус-віршів має специфічні особливості. Ряди крапок зустрічаються в його творах на попередніх стадіях роботи, при остаточному ж доопрацюванні поет позбувався крапкування (винятком, крім завважених вище рядків із “Причинної” та “Г.З.”, є також рядок 1 у вірші “Ми вкупочці колись росли”). Такий висновок незаперечно підтверджується, по-перше, дослідженням процесу переписування поетом із “Малої книжки” творів, тексти яких тут містили рядки крапок, до “Більшої книжки”, де крапкування рядків майже відсутнє; по-друге, тим фактом, що абсолютна більшість творів із мінус-віршами, котрі друкуються в Шевченкових виданнях, до “Більшої книжки” перенесена не була, тобто не пройшла стадію подальшого опрацювання, і за основний текст має автографи “Малої книжки”. Причиною, через яку Шевченко уникав мінус-віршів при завершальній обробці текстів, могла стати недостатня поширеність цього засобу в тодішній поезії (хоч він і наявний, зокрема, у творах О.Пушкіна та М.Лермонтова, в українських поетів лише в М.Костомарова – “Діти слави! діти слави!”, “Ластівка”, В.Забіли – “Маруся”, О.Корсуна – “До Шевченка”, у другому з названих творів два рядки крапок явно заміщують неготовий текст, у четвертому, очевидно, пов’язані з цензурними вилученнями). Отже, експериментуючи з мінус-віршами, Шевченко, ймовірно, все ж не був переконаний у достатній обґрунтованості

застосування рядків крапок як самостійного й повноцінного структурного елемента поетичного тексту.

А між тим аналіз функціональних характеристик крапкування у Шевченка свідчить про те, що вони відповідають тенденціям, на ґрунті яких мінус-вірші поступово зміцнювали свої позиції в поезії. Функцію композиційного розмежування частин твору виконує, приміром, рядок крапок, наявний в тексті поем “Княжна” після рядка 90 та “Іржавець” після рядка 50 в



Чистовий автограф поеми “Неофіти” в “Більшій книжці”



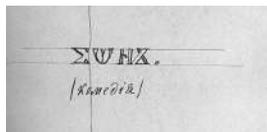
Чистовий автограф поемі-циклу “Царі” в “Малій книжці”



Чистовий автограф поемі-циклу “Царі” в “Більшій книжці”

“Малій книжці” і замінений у “Більшій книжці” пробілом (до речі, пробіл у “Княжні” невиправдано опущено в 2-ому томі “Повного зібрання творів у 12 т.” – К., 2001. – С. 26). У деяких Шевченкових автографах крапковані рядки введені як еквівалент прихованого тексту, що вже мав вербальну реалізацію (див., наприклад, вірш “Згадайте, братія моя” в “Малій книжці”). Але переважно вони заміщували неготовий текст, і у процесі дальшої роботи поет заповнював їх словами (як, скажімо, позначені крапками в “Малій книжці” рядок 123 у “Княжні” та рядки 111-112 у “Царях”, текстові лакуни у вірші “П.С.”). Чимало випадків, коли Шевченко, доопрацьовуючи твір, знімав крапкування без жодної в цьому місці добудови тексту (пор. тексти балади “Лілея” – наступні рядки після рядка 46 та послання “А.О.Козачковському” – наступні рядки після рядка 72 за “Малою книжкою” та “Більшою книжкою”). Ту ж ситуацію відмови від крапкувань як елемента графічної структури тексту легко передбачити в разі, якщо б Шевченко продовжив роботу над удосконаленням творів, котрі друкуються за “Малою книжкою” і містять мінус-вірші. Це “Сон – Гори мої високі”, “N.N. – О думи мої! О слава злая!..”, “У Бога за дверми лежала сокира”, “Добро, у кого є господя”, “Титарівна”, “Ну що б, здавалося, слова”, “Марина”, “Меж скалами, неначе злодій”, “І виріс я на чужині”, “Сотник”, “Буває, в неволі іноді згадаю”, “Мені тринадцятий минало”.

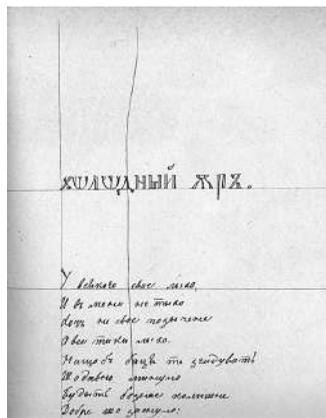
Як заперечення такої перспективи може розглядатися залишений рядок крапок на початку переписаного до “Більшої книжки” вірша “Ми вкупочці колись росли”, який завдяки випереджувальній словесну частину тексту позиції не містить жодного натяку на семантику і звучання, є ніби зайвим у формальному плані, однак наділений виразним естетичним змістом: мовчання першого рядка підводить читача до адекватного сприймання зануреного у драматичні переживання самотності й безнадії ліричного розповідача-автора.



Чистовий автограф поеми “Сон” у рукописній збірці “Три літа”

Аналізуючи графічну організацію поетичного твору у зв’язку зі структурою художнього тексту, Ю.Лотман розмежував графіку ритміко-синтаксичної інтонації – пробіли, розташування рядків та графіку лексичної інтонації – зміну шрифтів [2, 72]. При друкуванні Шевченкових творів **зміна шрифту** (зазвичай уводиться курсив, рідше – розрядка) традиційно застосовується для компенсації наявних у рукописах поета нечисленних підкреслень, написання лексем великими літерами та інших графічних засобів смислового виділення слів. Спроби з’ясувати принципи Шевченкових графічних виділень переконують, що поет здебільшого звертався до цього засобу для позначення назв пісень (особливо в ранній творчості), а також із метою наголошення ключових слів – тих, що мають особливе семантичне навантаження, наприклад: “І коли-то воно буде / Гратись і промовить / Слово *мамо*. Великеє, / Найкращеє слово!” (“У нашім раї на землі” [6, 194]), “Будем, брате, / <...> *Явленними* піч топити” (“Світе ясний! Світе тихий!..” [6, 350]). Цікавий факт – присутність у другій групі іншомовних слів і зворотів, іноді відтворених у графічній системі оригіналу: “Бенкетують та інколи / *Te Deum* співають” (“Єретик” [5, 296]), “Тепер уже заходились / *Древности* шукати / У могилах” / (“Великий льох” [5, 32]), “*Чурек* і *сакля* – все твоє” (“Кавказ” [5, 344]), “Саул, не будучи *дурак*, / Набрив гарем собі чималий” (“Саул” [6, 357]).

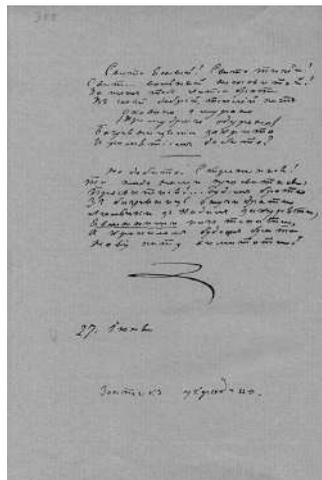
Серед графічних засобів, які безпосередньо не пов’язані з семантикою тексту, але відіграють помітну позитивну роль у сприйманні твору, формуючи його привабливий графічний образ, слід назвати майстерну **конфігурацію** Шевченкових строфічних віршів (“Косар”, “Утоптала стежечку”, “І широкою долину”, “Якби мені, мамо, намисто”, “Гімн черничий” та ін.) та віршів з перехідною між строфічною



Чистовий автограф вірша “Холодний Яр” у рукописній збірці “Три літа”

та астрофічною формою (“Ой пішла я у яр за водою”, “Ой умер старий батько” та ін.). Дуже поширені в Шевченка й такі прийоми організації простору твору: **розчерк** та **горизонтальна двориска** як знак закінчення, **спуски тексту** на початку; вони разом з імітацією вибагливого шрифту в частині заголовків під півустав кінця XVII — початку XVIII ст. особливо прикметні для альбому “Три літа”.

Розгляд особливостей графіки поетичного тексту Шевченка дає змогу дійти висновку: 1) поет повною мірою володів існуючими натовді засобами графічної виразності й зробив певний внесок в їхній розвиток; 2) забезпечуючи (у міру своїх можливостей) адекватне авторському задуму сприймання твору, графіка поетичного тексту Шевченка — важливий елемент композиційної будови, чинник формування художнього образу.



Чистовий автограф вірша  
“Світе ясний! Світе тихий!..”  
у “Більшій книжці”

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Костецкий А. Содержательные функции поэтической графики: Автореферат дис. ... канд. филол. наук. — К., 1975.
2. Лотман Ю. Анализ поэтического текста: Структура стиха. — Ленинград, 1972.
3. Соболевская Е. Минус-стих, его природа и онтологические основания (к вопросам метафизики стиха) // Русская литература. — 2001. — №4.
4. Гынзянов Ю. Проблема стихотворного языка: Статьи. — М., 1965.
5. Шевченко Т. Повне збір. тв.: У 12 т. — К., 2001. — Т. 1: Поезія 1837-1847.
6. Шевченко Т. Повне збір. тв.: У 12 т. — К., 2001. — Т. 2: Поезія 1847-1861.

## Леся Генералюк

### ЕКФРАЗИС У Т.ШЕВЧЕНКА І Т.ГОТЬЄ (ДО ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВ У ТВОРЧОСТІ ШЕВЧЕНКА)

У контексті взаємодії мистецтв у творчості Т.Шевченка досліджується явище екфразису, специфічного гіперзнаку в літературі, у зіставленні з екфразисами інших літераторів сер. XIX ст., передусім Т.Готьє. Розглянувши два варіанти екфразисів (детальний словесний опис артефактів, уведених у сюжет певного твору; короткі екфразиси-експромти, екфразиси-ремінісценції), авторка стверджує, що проблема зіставлення екфразисів Шевченка з екфразисами інших поетів та прозаїків плідна в сенсі диспозиції своєрідного методу і стилю українського поета-художника серед персональних літературних стилів епохи.

Ключові слова: екфразис, опис, екфразис-експромт, екфразис-ремінісценція, персональний літературний стиль, метод.

*Lesya Heneraljuk. Ekphrasis by T. Shevchenko and Th. Gauthier (To the problem of the arts' interrelation in Shevchenko's heritage)*

The phenomenon of ekphrasis, a specific literary hypersign, is investigated here in the context of the arts' interrelation in Shevchenko's heritage and is therefore compared to ekphrases of his contemporaries, first and foremost to those of Th. Gauthier. On considering the two types of ekphrasis, i.e. 1) the minute verbal descriptions of artifacts included into the plot, and 2) short impromptu-ekphrases and reminiscence-ekphrases, the author of the essay comes to the conclusion that Shevchenko's ekphrases should be analysed in comparison with the ekphrases of the other poets and prose writers in order to rank the peculiar method and style of the Ukrainian poet and painter among the personal literary styles of his epoch.

Key words: ekphrasis, description, impromptu-ekphrasis, reminiscence-ekphrasis, personal literary style, method.

Вибіркове сприйняття дійсності, при якому погляд Т.Шевченка як художника-професіонала насамперед зосереджувався на зорових аспектах реального світу, сприяло введенню ним у літературні твори описів шедеврів класики, артефактів

сучасного йому мистецтва, котрими милувався, захоплювався або ж котрим давав негативну естетичну оцінку – екфразисів. Вони тарпляються в поезії, прозі, Щоденнику, епістолярії Т.Шевченка. Екфразис (грецьк. □□□□□□) – словесний опис творів візуальних мистецтв, супроводжуваний зазвичай естетичною оцінкою, іноді – описом окремих технічних прийомів автора твору, його манери чи стилю. На думку Ж.-М.Адама, який відштовхується від “Риторики” Арістотеля<sup>1</sup>, походження терміна, як і інших літературознавчих понять, має коріння в античній риторичній й пов’язане з формами епідейктичними [22, 26-31], котрі мали на меті викликати захоплення у слухача.

Традиція екфразиса в сучасному розумінні була досить поширена в античну епоху, відліком її виступає опис щита Ахіллеса в “Іліаді” Гомера, на який уперше звернув увагу александрійський ритор Еліус Теон у I ст. н. е.<sup>2</sup> Щоправда, запозичений теорією літератури термін з риторики, де він становить одну з макроструктурних фігур [див.: 23, 140-142; 24, 57], що означає риторичні вправи у візуалізації, зоровому поновленні описуваного предмета, яке змушує реципієнта повірити, своїми очима “побачити” те, про що йде мова, не завжди мав чітко окреслені межі. Інколи він вважався описом не лише творів мистецтва, а як “самоцінний”, “яскравий відокремлений уривок”, міг бути присвячений “описам місця, часу, тих чи тих осіб” [2, 395]. Коротка історія теоретичного функціонування поняття екфразису в літературознавчих студіях, куди ввели його Л.Шпітцер у своїй класичній розробці, присвяченій оді Кітса про грецьку вазу [32], і М.Крегер [27], подана у статті Дж.Хеффернена [25, 297-316]; з останніх масштабних досліджень слід назвати, окрім ґрунтовних розробок Дж.Хеффернена, праці Л.Ловель, М.Сміта, М.Марковського, М.Рубінс та ін. [26, 29-31, 18], в яких у річищі компаративістики досліджується екфразис як специфічна метамова літератури або гіперзнак, поширений у поезії, прозі, драматичних творах у різні епохи.

Явище екфразису широко застосовувалося літераторами в період романтизму: “Церква єзуїтів у Г.” Е.Т.А.Гофмана (1816), “Маляр” М.Полевого (1833), “Флорентійські ночі” Г.Гейне (1836), “Невідомий шедевр” О. де Бальзака (1837), “Психея” Н.Кукольника (1840), “Портрет” М.Гоголя (1842), “Овальний портрет” Е.А.По (1842) тощо. Для таланту Шевченка-художника, сформованого на творах світового мистецтва, практично не було можливостей саморецепції поза контекстом живопису, скульптури, архітектури, а оскільки засвоєння візуальних мистецтв минулих епох та сучасності розвинуло виняткову зорову пам’ять письменника, то він легко й часто проводив словесні паралелі між явищами, подіями, людьми та європейським мистецтвом, називаючи художника, якого мав на увазі, або його твір, – це особливо помітно в повістях.

Розглядаючи інтерполяції у словесну форму артефактів візуального мистецтва, виокремимо три різновиди екфразисів: а) літературні твори, зміст яких постає на основі повного опису візуального об’єкта, екфразис тут замінює зображення; б)

<sup>1</sup> Арістотель опрацював поняття евіденції (evidentiae), функцію якого становило унаочнення фактів та пробудження емоцій у слухачів і яке включало екфразис та гіпотипозис. Пізніше явище екфразису траплялося в Лонгіна, Цицерона і Квінтіліана, далі розроблялося в естетиці Ренесансу, класицизму, бароко й досі активно застосовується в аналізі міжвидових зв’язків у мистецтві, особливо при описуванні специфіки живопису засобами поезії.

<sup>2</sup> Відомі “Картини” Філострата Старшого (IV ст. до н.е.) – розповідь про твори грецьких митців, що складається з деталізованих екфразисів, роман Ахілла Татія “Левкіппа та Клітофонт” (II ст. н.е.) містить три розширені екфразиси з великих полотен Евантея “Викрадення Європи”, “Андромеда і Персей”, “Терей і Прокна”. Грецькі поети залишили численні епіграми, присвячені малярським творах та їхнім авторам: відомі, зокрема, екфразиси Леоніда Тарентського та Лукіана з шедеврів Апеллеса, відповідно “Афродіта Анадіомена” й “Наклеп” (4 ст. до н.е.) – саме за цими описами два тисячоліття потому С.Боттічеллі “відтворив” обидві давньогрецькі картини-алегорії. Екфразиси є в “Метаморфозах” Овідія, у “Таргантюа й Пантагрюелі” Ф.Рабле (1532-1552) тощо. Особливо яскраво екфразис виявив себе у візантійській літературі як опис творів зображального мистецтва. В XI-XIII ст. екфразиси широко застосовувалися у працях Теофіла (“Твір про різні мистецтва”), В. де Оннекура (“Книга малюнків”), Ч.Ченніні (“Трактат про живопис”), де описувалися твори архітектури й живопису. Явище екфразиса пізніше здобуло високу оцінку Й.Вінкельмана й було визнане провісником теоретичного мистецтвознавства.

розгорнута словесна інтерпретація живопису, графіки чи скульптури як компонент твору більшого обсягу, що відіграє підпорядковану роль; в) короткі асоціативні екфразиси-експромти або екфразиси-ремінісценції на тему образотворчого мистецтва. Перший варіант екфразисів у Т.Шевченка відсутній. Другий наявний у прозі, листах і лише один раз у поезії. Найчастіше експлуатований третій різновид екфразису — інтертекстуальних ремінісценцій, наявний майже в кожній повісті: клен, що своєю пишною кроною викликає алузії на швейцарського пейзажиста, “как бы сошел из портфеля Калама и опять напрашивается под карандаш” (“Прогулка с удовольствием и не без морали”), побачене болото (“фламандський двійник”) — натяк на схоже болото з полотна Рейсдала, “даже первый план картины тот же самый, что и у Рюисдаля” (там само), пожежа в степу — на “Страшный суд” Д.Мартіна; фігура арештованого Зосі схожа на скульптуру Д.Флаксмана (“Близнецы”), стара дерев’яна церква з дзвіницею нагадує картину В.Штернберга “Освящения пасок” (“Музыкант”), бабуся з “Княгини” видалася оповідачу “живою картиною Жерара Доу”, дитя — херувимом Рафаеля; Барочка з “Капитанши” була подібна до Сивілли Кумської О.Кіпренського (насправді Сивілли Тибуртинської), кухня з повісті “Прогулка с удовольствием и не без морали” — до Аврори Гвідо Рені, а Трохим з цієї ж повісті, що куняв на книжці, “освещенный горящей свечою”, — до постаті з полотна Рембрандта, поданої в дивовижному освітленні. До того ж увиразнене “чудное сочетание света и тени разливалось по всей картине”, що стосується останнього прикладу — одне з багатьох свідчень сприйняття Т.Шевченком реалій світу як вифрагментуваних, миттєво вибудуваних в уяві готових сюжетів картин.

Риса важлива і для конкретизації екфразисних ремінісценцій, адже йдеться, як і в попередніх випадках, про певне естетичне переживання художника-оповідача, котре, акцентуючи образи світової культури в його свідомості, становить цілісність виявів життя й мистецтва, демонструє спорідненість чуттєвого сприйняття світу людьми різних епох і країн. Такі паралелі — прикметна особливість стилю Т.Шевченка: “В канву його прозових творів вплетено тисячі посилань на образотворче мистецтво”, — зауважує І.Гузар [11, 117]; інші дослідники вважають, що він “ніколи не спостерігав природного явища чисто, без зв’язку з баченим колись твором мистецтва” [8, 36]. Метою асоціативних екфразисів-експромтів було намагання Т.Шевченка передати найтонші нюанси власного світовідчуття, специфіку описуваної ситуації чи явища, врешті, утвердження естетичних засад світосприйняття, зокрема апології високого мистецтва, котре зазвичай більше впливає на душу людини, аніж сама “вечная красавица природа” (лист до Бр.Залеського від 25 вересня 1855).

Другий різновид екфразису — розгорнутий цілісний опис твору мистецтва “всередині розповіді, яку він перериває, створюючи позірний відступ від літературного повіствування”, на думку Ш.Лабре та П.Солера, має естетичні завдання [28, 193]. Естетичні функції екфразису, що корелюють з вимогами сюжетотворчими, пропонується розглянути докладніше, адже екфрастичний опис у Т.Шевченка зазвичай виступає органічним компонентом повістей. Наприклад, у “Художнику” він покликаний охарактеризувати творчу манеру митця — персонажа повісті, його таланти, а також передати концептуальні програмні естетичні установки автора-оповідача. Основна функція такого екфразису — максимально достовірно відтворити сюжет мистецького твору, сам дух високого мистецтва, який надзвичайно тонко відчував Т.Шевченко, вмійучи “перекласти” живопис словом. Не випадково А.Мокрицький завважував, що саме коментарі Т.Шевченка зробили для нього зрозумілішими твори “таких першокласних майстрів, як Ван Дейк, Рубенс, Веласкес, Гвідо, Аннібал, Корреджо, Пуссен, Вандермейєр, Рюїсдал, Поль Потер і Клод Лоррен” [див.: 12, 147]. Високе ж мистецтво для поета-художника було цінним не лише окремими катарсичними станами, а передусім спонукальним евристичним імпульсом, енергетичним зарядом, що стимулював появу нових задумів, образів, ідей. Зберігаючи в пам’яті в деталях (повість “Художник”) твори К.Брюллова “Розп’яття” (1838), “Вознесіння Богоматері” (1839), Т.Шевченко створював подібні

образи на засланні: сепійний ескіз “Розп’яття” (1850), скульптурні твори “Спаситель”, “Богоматір” (1853, не збереглися).

Розуміння глибинної суті мистецтва передає екфразис начерку задуманого К.Брюлловим полотна “Афінський вечір” (1838-1843, сепія, перо), котрий сприймався Т.Шевченком як закінчена “животрепещущая картина” (“Художник”). Вона дивовижно гармонійна й зображує “афинскую улицу, освещенную вечерним солнцем. На горизонте вечерне оконченный Парфенон, но леса еще не убраны. На первом плане среди улицы пара буйволов везут мраморную статую “Река Илис” Фидия. Сбоку сам Фидий, встречаемый Периклом и Аспазией, и всем, что было славного в Перикловых Афинах, начиная с знаменитой гетеры и до Ксантиппы. И все это освещено лучами заходящего солнца. Великолепная картина”. Ідея уславлення мистецтва панівною аристократією, декларована тут К.Брюлловим, викликала щире захоплення Т.Шевченка, як і незакінчене олійне полотно “Облога Пскова королем Стефаном Баторієм в 1581 році” (1839-1843), надзвичайно точно описане, аж до найменших дрібниць третього плану. Прикметно, що екфразис “Облоги Пскова”, як і “Афінського вечора”, починається саме з третього плану (підхід митця-професіонала, котрий поступово “веде” глядача від периферії до центру): “Взрыв башни, немного ближе пролом в стене и в проломе рукопашная схватка”, де видніє маса шоломів — “железные ливонские, польские, литовские”; на другому плані, з лівого боку полотна — “крестный ход с хоругвями и иконой Божьей матери, торжественно-спокойно предшествуемый епископом с мечом святого Михаила”; і, нарешті, за принципом наростання експресії — перший план. Мікросюжети смислового центру полотна описуються якнай докладніше: “в середине картины бледный монах с крестом в руке, верхом на гнедой лошади”, справа від монаха гине білий кінь Шуйського, “а сам Шуйский бежит к пролому с поднятыми вверх руками”, зліва від монаха “благочестивая старуха благословляет юношу, или, лучше сказать, мальчика, на супостата”, “девушка поит водою из ведра утомленных воинов”, і в самому кутку картини — напівголений воїн, що вмирає, його підтримує молода жінка. Екфразис динамічний, деталізований, із синестезійним ефектом (“кажется, слышишь крики и звон мечей”) і, незважаючи на те, що в ньому, за твердженням Т.Шевченка, і половини епізодів картини не описано (оповідач свідомо зупинив потік словесної деталізації задля передачі враження від цілого), надзвичайно яскравий. Він демонструє естетичні позиції автора, його благоговійне ставлення до “в высшей степени поэтического произведения” його вчителя, та й узагалі до живопису, котрий (особливо для Шевченка-синестетика) може зробити видимими крики і брязкіт зброї, унаочнити речі нематеріальні — почуття, світ душі.

На відміну від багатьох словесних експромтів на теми мистецтва, наприклад, у Г.Гейне, який описав відому “Ніч” Мікеланджело: “У витворі цьому закладено цілий світ мрій зі всім потаємним блаженством, ласкавий спокій оточує прекрасне тіло, умиротворене світло місяця наче розливається його жилами...” [7, 55], — чи екфразисів у О.Бальзака, М.Полевого, Н.Кукольника, шевченківські екфразиси в повістях, по-перше, виступають надзвичайно точними, послідовними відтвореннями, що включають подеколи фіксацію зображально-технічних секретів майстра, по-друге, вони мають чітке суб’єктивне забарвлення. Їхня достовірність, незважаючи на те, що створені вони по пам’яті, приблизно через 17 років після обсервації, вражає кожного, хто має можливість зіставити два описані твори К.Брюллова (зберігаються сьогодні відповідно в Російському музеї Санкт-Петербурга й Державній Третьяковській галереї в Москві) з усіма найменшими деталями шевченківських описів. Позиція Т.Шевченка, зумовлена величезним пієтетом до вчителя та його способу художнього мислення, до його віртуозності у класичних композиціях, безперечно, дисонує з висловлюваннями російських митців про “Облогу Пскова”, котру К.Брюллов не зміг закінчити й котру сприймали як “геніально задуману і так нещасливо залишену у виконанні... Що тут за строкатість в кольорах і лініях!” [19, 82], а пізніше — як відверто “балаганну” [5, 114], однак такий суб’єктивізм, будучи врощеним у сюжетну лінію “учитель — учень” у повісті “Художник”, цілком

закономірний. Окрім вияву естетичних поглядів Т.Шевченка, екфразиси, яких багато в цій повісті, написаній у далеких від цивілізації умовах, мають завдання психологічної кореляції — зануритись у світ мистецтва, “відірвавшись від навколишньої дійсності, пережити ще раз у мрії перші роки своєї недовгої волі” [6, 291].

Важливо й те, що Т.Шевченко не тиражував екфразисів-кліше найвідоміших творів, щоб не відволікати від сюжету повісті: він не описував, зокрема, творів Рафаеля й Рені, портретів Герарда Доу, лише посилався на них, так само не подав екфразису полотна Якоба ван Рейсдала “Болото” (1660-і), зауваживши, що це відома картина з Ермітажу (“Прогулка с удовольствием и не без морали”), не деталізував брюлловської “Загибелі Помпеї”, котра неодноразово була відтворена в літературі, зокрема О.Пушкіним (“Везувий зев открыл”) і М.Гоголем (есе “Останній день Помпеї” у збірнику “Арабески”). Зіставлення екфразистичної манери Т.Шевченка з манерою О.Пушкіна й М.Гоголя демонструє шевченківську точність, коректність фахового художника щодо описуваного твору. О.Пушкін в екфразисі-переліку образів полотна (дим, полум’я, колони, що падають, повалені кумири, статуї, кам’яний дощ) назвав Везувій, якого там немає. М.Гоголь не згадував ні Везувію, ні кумирів, ні інших деталей, а зосередився тільки на тому враженні, яке картина справляє на глядача, створив ґрунтовний опис ідеї, відмовляючись потім “вияснювати зміст картини”, вважаючи свій опис цілком адекватним словесним перекладом живописного твору” [3, 15]. У Т.Шевченка ж чи не єдиний “екфразис без опису”, коли він опосередковано передав чужу реакцію на твір: “В мастерской Брюллова я застал В.Жуковского, и М.Ю. графа Вельегорского. Они любовались еще не оконченной картиной “Распятие Христа”, писанной для лютеранской церкви Петра и Павла. Голова плачущей Марии Магдалины уже была окончена, и Жуковский, глядя на эту дивную плачущую красавицу, сам заплакал и, обнимая Карла Великого, целовал его, как бы созданную им красавицу” (“Художник”).

Суб’єктивно забарвлена оцінка й точність опису притаманні численним архітектурним екфразисам Т.Шевченка, один з них — збудована в Таращі “на пригорке [...] над тухлым болотом старая, темная деревянная церковь, так называемая козацкая, т. е. постройки времен козачества. Три осьмиугольных конических купола с пошатнувшимися черными железными крестами, и ничего больше. И все это так неуклюже, так грубо, печально, как печальна история ее неугомонных строителей” (“Прогулка с удовольствием и не без морали”). Так само співчутливо й щемно (підтекст — ностальгія за козащиною) змальована подібна церква: “На пригорі, ніби капличка, / Козацька церква невеличка / Стоїть з похиленим хрестом” (“Сон (Гори мої високіі)”. На противагу цим описам, екфразис високомистецької ікони (Т.Шевченко називав її “картиною”, вагаючись, чи не належить вона пензлю А.Матвєєва) у Покровській церкві в Переяславі емоційно нейтральний, передусім із причин особистої антипатії поета до коронованих осіб, зображених на іконі: “Картина разделена на две части: вверху — Покров Пресвятыя Богородицы, а внизу — Петр Первый с императрицей Екатериной I, а вокруг их все знаменитые сподвижники его. В том числе и гетман Мазепа, и ктитор храма при всех своих регалиях” (“Близнецы”).

Так само лапідарний та емоційно нейтральний екфразис портрета О.Голіцина (1840) пензля К.Брюллова в повісті “Художник”. Парадний портрет міністра-реакціонера подано як задуманий проект (“начал портрет во весь рост князя Александра Николаевича Голицына [...] Старик будет изображен в сидячем положении, в андреевской ленте и в сером фраке”), оскільки симпатія до портретованого відсутня як в автора, так і в Т.Шевченка; насправді екфразис зроблено із завершеного полотна через 16 років після його виконання.

Варто зосередити увагу на екфразисах рисунків В.Штернберга, в одному ескізі якого К.Брюллов бачив усю Україну: “На маленьком лоскутке серенькой оберточной бумаги проведена горизонтальная линия, на первом плане ветряная мельница, пара волов около телеги, наваленной мешками. Все это не нарисовано, а только намекнуто, но какая прелесть! Очей не отведешь. Или под тенью

развесистой вербы у самого берега беленькая, соломой крытая хатка вся отразилась в воде, как в зеркале. Под хаткою старушка, а на воде утки плавают. Вот и вся картина, но какая полная, живая картина!” (“Художник”). Емоційна оцінка, подана в цих двох екфразисах, — не лише вияв приязні й щире захоплення майстерністю друга, вона має світоглядний характер: майже всі екфразиси Т.Шевченка відбивають творче кредо маляра-поета з його увагою до народного життя та класичного мистецтва. Назагал екфразис як своєрідний вияв інтертекстуальних зв’язків сприяє розкриттю глибинного сенсу творів, закладеного в них митцем.

Описи Т.Шевченка виконував переважно з почуттям міри, з певними акцентами, котрі вирізняють сильні сторони твору, у них відсутня нейтральна описовість, вони переважно оціночні й делегують естетичні смаки Т.Шевченка, навіть більше — його високий дух митця-універсаліста. Не вдаючись у розлогі теоретичні викладки, думку про специфічну самохарактеристику автора через екфразис (тобто через суб’єктивне сприйняття артефактів) достатньо проілюструвати одним із екфразисів “Сікстинської мадонни” Рафаеля у виконанні В.Белінського: “Ця аристократична жінка, дочка царя *du somme il faut*, вона дивиться на нас не те, що з презирством, — це їй не пасує, вона надто добре вихована, щоби кого-небудь образити презирством, навіть людей; вона дивиться на нас із холодною прихильністю, водночас боячись забруднитися від наших поглядів і засмутити нас, плебеїв, відвернувшись від нас. Малюк, якого вона тримає в руках, відвертіший, аніж вона: в неї ледь помітно погордливо стиснута нижня губа, а у нього цілий рот дихає презирством до нас, ракалій” [цит. за: 15, 123].

Екфразиси трапляються у Щоденнику, в окремих листах. В одному з них Т.Шевченко описав власне полотно 1842 р. “Катерина” (лист до Г.Тарновського від 25 січня 1843); тут також деталізація, скрупульозність у словесному відтворенні малярського твору, спроба донести адресатові душевний стан героїні: “Я намалював Катерину в той час, як вона попрощалася з своїм москаліком і вертається в село, у царині під куренем дідусь сидить, ложечки собі струже й сумно дивиться на Катерину, а вона сердешна тіль не плаче та підіймає передню червону запащину, бо вже, знаєте, трошки тее... а москаль дере собі за своїми, тілько курява ляга — собачка ще поганенька доганя та нібито гавкає. По однім боці могила, на могилі вітряк, а там уже степ тілько мріє. Отака моя картина”.

На третій сторінці листа Т.Шевченко, не обмежившись екфрастичним описом, намалював власний твір олівцем та пером, намагаючись вкласти у свідомість адресата максимально об’ємний образ-концепт долі жінки, Катерини, що корелює з ідеєю історичної долі України, яка хвилювала його на той час, адже полотно створювалося в період роботи над поемою “Гайдамаки”. Сислове навантаження й символізм кожної деталі цього класичного твору (дуб, відчачнута дубова гілка біля ніг героїні й суха гілка над її головою, собака, шлях, промовисті атрибути — гак, сокира, вила, шлея-петля, що оточують селянина, — знаки народного повстання) надзвичайно важливі для Т.Шевченка. Це засвідчує і скрупульозна, з кількаразовим переписуванням, праця над картиною. У цьому екфразисі зроблено специфічний акцент: фігура другого плану — чоловік у брилі з чітко окресленим обличчям, козацькими вусами, бездоганно виліпленими руками, — названа “дідусь”. Таке зашифрування змісту полотна дало підставу дослідникам і коментаторам називати персонажа то “царинним дідом” [1, 87], то “дідом-ложкарем” [13, 285] та відповідно іменувати підготовчі начерки “Дід” [21, 103], “Дід за цариною” тощо: “...виконав етюд “Дід” до картини “Катерина” [14, 75], що не відповідає семантиці протесту, потенційного бунту, непокори, справедливої кари, закладеній у далеко не другорядний образ.

Своїми екфразисами Т.Шевченко, на думку І.Гузар, наближається до Й.-В.Гете та Й.Вінкельмана, однак на відміну від німецьких літераторів, котрі дають класично чіткі словесні описи картин і скульптур, особливість шевченківських екфразисів полягає в їхньому емоційному, піднесеному або іронічно-сатиричному відтінкові [11, 130]. Йому властиві лапідарні екфразиси скульптурних творів, зокрема

станкової статуї П.Ставассера: “Просто прелесть, особенно выражение лица – живое, дыхание затаившее лицо, следящее за движением поплавок” (“Художник”); монумента І.Крилову роботи П.Клодта: “Вместо величественного старца он посадил лакея в нанковом сюртуке с азбучкой и указкою в руках” (Щоденник, 30 квітня 1858); промовистий усний екфразис пам’ятника Володимирі Великому: “Що то за пам’ятник? поставив якусь каланчу, а зверху Володимира, мов часового на варті; стоїть та дивиться, чи не горить що на Подолі” [20, 370].

Особливої уваги заслуговує дотепний поетичний екфразис пам’ятника Петру І на Сенатській площі в Петербурзі роботи Е.Фальконе: “кінь летить, копитами / Склею розбиває! / А на коні сидить охляп, / У світі – не в світі, / І без шапки. Якимсь листом / Голова повита. / Кінь басує, от-от річку / От... от... перескочить./ А він руку простягає, / Мов світ увесь хоче / Загарбати”, – який, попри експресію, сарказм і політичний контекст, спрямовані на об’єкт зображення<sup>3</sup>, водночас виступає фаховою критикою, що стосується самої ідеї твору та її технічної реалізації. Шевченківський екфразис пам’ятника перегукується, зокрема, із зауваженням Астольфа де Кюстіна, котрий назвав задум Фальконе “фатальним”, а виконання – “безпорадним” [16, 427], та з екфразисом пам’ятника в поезії “Pomnik Piotra Wielkiego” у “Вступі” до третьої частини “Дзядів” А.Міцкевича [17, 55], в якому поет увиразнив динаміку композиції монумента на межі з руйнуванням: “Car Piotr wyuścił rumakowi wodze, /...Już koń szalony wzniosł w górę kopyta, /Car go nie trzyma, koń wędzidłem zgrzyta, / Zgadniesz, że spadnie i przyśnie w kawały”.

Своєрідний симбіоз митця слова й митця пензля надзвичайно гармонійний і виключає дисонанси у творчій особистості Т.Шевченка, ту боротьбу і словесне безсилля в літературі, про які писав О.Білецький: “Коли описи починаються або завершуються фразами на кшталт “якби я був маляром...”, “дайте мені пензель такого-то”, “але словами не можна передати пишнот” [4, 98], – тобто типово романтичні літературні штампи. Органічність, взаємопідпорядкованість усіх елементів творчої манери Т.Шевченка репрезентує реальність у різних формах, а малярські ремінісценції та екфразиси підкреслюють, що навколишнє буття співмірне з високим стилем мистецтва, та навіть у найприкріших умовах найпрозаїчніший побут приховує красу. “Все спит, казармы освещены одной свечкой, около которой только я один сижу и кончаю несладное письмо мое, – не правда ли, картина во вкусе Рембрандта?”, – у цих словах, звернених до В.Рєпніної (лист від 25-29 лютого 1848), художник виокремив пластичний мотив боротьби світла й темряви, символіку добра і зла; водночас через таку ремінісценцію прочитується і його позиція нонконформізму, ідея самозбереження творчої індивідуальності в умовах армійської муштри.

Оскільки твір мистецтва, інтерпольований поетом-художником у слово, знаходить свій відбиток у місткому пластичному образі (деталізовані екфразиси) або у словесному начерку, легкому пластичному екфразисі, що межує з ескізом, – це надає висловленому глибших значень та більшої експресивності. Особисте й широке використання екфразисів – важлива риса суб’єктивного почерку Т.Шевченка. Він з тонким чуттям уводить їх у текст, не зловживаючи й не перевантажуючи літературного твору надмірними описами, як це робить, наприклад, Т.Готье, котрий охоче продемонстрував свою ерудицію історика мистецтва й мистецького критика в повістях та поезії. Наприклад, у вірші “Inés de las Sierras” (1852) він використав свідому редукацію сюжету новели Ш.Нодье “Ines de las Sierres” (1837), але

<sup>3</sup> Екфразис-пародія націлений на сатиричну дискредитацію постаті Петра І; це зазначав Ю.Івакін: “Комізм опису побудований на зображенні добре відомого предмета (Мідний вершник), як нібито побаченого вперше, причому побаченого людиною з народу. Такий “очуднений” опис монумента сприяє комічному заниженню образу Петра” (Івакін Ю. Сатира Шевченка. – К., 1959. – С. 86). Достатньо порівняти пушкінський з поеми “Мідний вершник” екфразис-панегірик цареві, що “неподвижно возвышался / Во мраке медною главой... / Ужасен он в окрестной мгле! / Какая дума на челе! / Какая сила в нем сокрыта! / А в сем коне какой огонь! / Куда ты скачешь, гордый конь, / И где опустишь ты копыта? / О мощный властелин судьбы! / Не так ли ты над самой бездной, / На высоте уздай железной / Россию поднял на дыбы?” Питання Пушкіна було доречним: кінь Петра, згідно з математично окресленою траєкторією руху, мав “опустити копита” якраз посередині Неві.

спроєктував риси героїні вірша на іспанську танцівницю Петру Камара, якою захоплювався в період її успіху на сцені театру “Жімназ” у 1851 р. та портрет якої пензля Т.Шассеріо “Петра Камара, що танцює” (1852) він придбав перед написанням вірша. Сам вірш має подвійну алюзивну спрямованість: у розгорнутий екфразис картини Т.Шассеріо вкраплені алюзії щодо фатальної героїні Нодьє, якій властиві “похмура чарівність” та “могильна пристрасть”, – вона, легша за повітря, танцює качучу й губить чоловіків своїм чуттєвим танцем трагічної ваханки. “Elle danse, morne bacchante, / La cachucha sun un vieil air, / D’une grace si provocante, / Qu’on la suivrait meme en enfer”, – писав Т.Готьє [цит. за: 9, 108].

Образ відомої циганки у вірші “Carmen” (1861) також надзвичайно барвистий, зримий завдяки словесному відтворенню картини Е.Деоданка “Цигани й циганки, що повертаються зі свята в Андалузії” (1853) й окремим алюзіям на “Кармен” П.Меріме (1846). В іншому вірші “Vieux de la Vieille” (“Стара гвардія”, 1850) Т.Готьє подібно об’єднав баладу австрійського поета Й.Цедліца “Нічна перевірка” (1832) та літографію до неї французького художника Д.Раффе, що прославляв вояків часів Першої республіки та Наполеонівської імперії. Те, що вірш “Les Néréides” (“Нереїди”, 1853) – найдетальніший екфразис акварелі польського митця Т.Квятковського, заявлено з перших рядків: “J’ai dans ma chamber une aquarelle / Bizarre, et d’un peintre avec qui / Mètre et rime sont en querelle, / Théophile Kniatowski” [9, 147] (Княтовський – помилка Т.Готьє), хоча тут не обійшлося без екфразисних алюзій на картини Р.Лемана “Феї вод” (1837) та Е.Жандрона “Нереїди” (1851) – їм обом Т.Готьє присвятив критичні статті у “La Presse”. Інтермедіальні стосунки літератури й живопису, співдія мистецтв – культурна норма для Т.Готьє, зокрема своїм циклом “Étude de Mains” (“Етюд рук”, 1851) він увиразнив важливу для нього думку про спорідненість поезії й живопису (етюди рук – вправи митців романтичної епохи – мали особливий сенс і символіку), у багатьох його поезіях є численні алюзії на Каналетто і Мурільйо, Корреджіо і Піранезе, Гойю, Ріснера тощо.

Величезна кількість екфразисів у прозі, зокрема й архітектурних, що тяжіють до т. зв. романтичної поезії руїн, витворює особливий стиль Т.Готьє. Зокрема, у своїй повісті “Золоте руно” (1839) з-поміж ремінісценцій з художників Я.Ван-дер-Вейдена, Д.Тенірса, А.Босса, Г.Терборга, О.Веніуса, А.Ріко, Ф.Снейдерса, К.Массейса, Н.Гаспара, Б.Анджело він подав екфразиси полотен Рубенса, що видають кваліфікованість Готьє-мистецтвознавця. Автор писав: “Воздвиження хреста” – твір цілком особливий: коли Рубенс писав його, він марив Мікеланджело. Рисунок тут різкий, розгонистий, несамовито-виразний, в стилі римської школи; напружені всі м’язи, вимальовується кожна кістка, кожен хрящ, кризь гранітне тіло проступають сталеві жили. Це вже не той радісний багрянець, яким антверпенський художник безпечно скроплює свої численні творіння, це італійський бістр, рудувато-бурий, гранично густий; кати Христа – велетні з слонячими тілами, тигрячими мордами, по-звірячому жорстокі; навіть на самого Христа поширено цю гіперболізацію; він радше нагадує Мілона Кротонського, котрого підняли на дибу його суперники-атлети, аніж бога, що добровільно пожертвував собою заради людства. Фламандського тут нічого немає, хіба великий снейдеровський пес, що гавкає в кутку картини”, – відтак викликає чітке “бачення-сприйняття” читачем цього експресивного твору майстра.

В екфразисі другого рубенсівського твору, “Зняття з хреста”, Т.Готьє замість опису деталей зробив акцент на емоційному сприйнятті, на враженні, яке пробуджує у глядача “прекрасний лик Магдаліни” та її погляд, “в якому переливалися алмази світла і перлини скорботи”; цей образ “переможно саяв у океані золота, і здавалося, очі її пронизують променями свинцеве й імлисте повітря” [цит. за: 10, 160-161]. Зіставлення з Т.Шевченком демонструє два різні підходи до вербалізації малярства: об’єктивний мистецтвознавчий і суб’єктивний. Яскравий, віртуозний стиль Т.Готьє завжди в гонитві за особливим ефектом, який справляють на читача його, без сумніву, фахові описи, він орієнтується на реципієнта, на відгук, на резонанс; погляд Т.Шевченка аналітичний, але від того не менш емоційний підхід майстра, що виокремлює деталі виконання, технічні особливості твору; цей погляд звернений не назовні, як у

Т.Готье, а вглиб себе: для Т.Шевченка важливо передати власну рецепцію, особисті, можливо, не надто метафорично і яскраво викладені, спостереження.

Побіжні й детальні екфразиси притаманні прозі малих жанрів Т.Готье, зокрема в “Даніелі Жоварі” (1833), де образ ексцентричного франта викликав у пам’яті парадні портрети фламандця Ф.Порбуса: “Зачіска, як у Генріха III, окладиста борода, брови врізнобіч, вузька біла рука, на пальці – великий старовинний перстень з печаткою” [10, 31]; у новелі “Аррія Марцелла” (1852), своєрідній реставрації життя й побуту Помпей, опис залів однієї з вілл, оздобленої античними фресками (“Стеля була розписана зображеннями Марса, Венери і Амура, до того ж чистота рисунку, блиск колориту і невимушеність мазка свідчили про [...] великого майстра” [10, 470]), перегукується зі словесним відтворенням античних сюжетів у оповіданні “Мадемуазель Дафна де Монбріан” (1866), зокрема розписів стін коридора (“червонуваті фрески, схожі на ті, що прикрашають руїни Помпей і Геркуланума”, де “зображені танцівниці, вакханки, сатири, що борються з козлами, пігмеї, що воюють з журавлями, амури, що з усієї сили поганяють горобців, бабок і слимаків, запряжених в їхні колісничі, та фантастичні архітектурні споруди на тлі пейзажів – звичні сюжети античного живопису” [10, 495]) чи сцен пензля Полідоро Караваджо: “Боги й богині, що з усієї сили напружували м’язи у своїй олімпійській наготі, простягали кубок Гебі, що розливала нектар, або спрямовували руки до амброзії – їжі богів, розкладеній на великих срібних тарелях. Їхні апельсинові торси вирізнялися на тлі неба, колись блакитного, а нині потемнілого від часу, а ноги їхні попірали клапті білих, наче мармурова пилюка, хмар” [10, 485].

Т.Готье, як і Т.Шевченкові, властивий тонкий гумор в описах артефактів – уже згадувана “замурзана Геба” чи, наприклад, у повісті “Прогулка с удовольствием и не без морали” Т.Шевченко порівнював юну наречену, українську дівчину, з вершинними творами світової скульптури, зумисно применшуючи мистецьку цінність високих зразків краси порівняно з живою природою: “А знаменитый Канова вдребезги разбил бы свою сахарную “Психею”, если бы увидел это божество, грациозно принимающее чашку с чаем”. Т.Готье ж у новелі “Ніч, дарована Клеопатрою” (1838) схиляється перед жіночою вродою героїні за подібною метафоричною схемою: “Якби Клеомен був її сучасником, він, побачивши її, в пориві відчаю розбив би свою Венеру<sup>4</sup> на друзки” [10, 139]. Ці нотатки засвідчують, що надзвичайно цікава й не досліджена в компаративістичному зрізі тема “Екфразиси у прозі Т.Шевченка й Т.Готье”, без сумніву, заслуговує уважного погляду вчених, як і типологічне зіставлення повісті “Художник” Т.Шевченка й автобіографічної (частково) новели Т.Готье “Листки із щоденника художника-недоука” (1844).

Назагал же проблема зіставлення екфразисів Т.Шевченка з екфразисами інших поетів та прозаїків плідна в сенсі диспозиції своєрідного методу і стилю українського поета-художника серед персональних літературних стилів епохи.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Д. Шевченко – маляр // *Шевченко Т. Повне вид. тв.* – Чикаго, 1963. – Т. 11.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1989.
3. Баршт К. О типологических взаимосвязях литературы и живописи (На материале русского искусства XIX века) // *Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XX века: Сб. научн. трудов.* – Ленинград, 1988.
4. Белецкий А. В мастерской художника слова. – М., 1989.
5. Бенуа А. История русской живописи в XIX веке. – М., 1995.
6. Білецький О. Збір. праць: У 5 т. – К., 1965. – Т. 2.
7. Гейне Г. Флорентийские ночи // *Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века.* – Ленинград, 1985.
8. Гордійченко В. Полеміка Тараса Шевченка з естетичною теорією К.Лібельта // *Нова парадигма. Філософія. Соціологія. Політологія: Альманах наукових праць.* – Вип. 30. – Запоріжжя, 2003.
9. Готье Т. Эмали и камеи. – М., 1989.
10. Готье Т. Два актера на одну роль. – М., 1991.
11. Гузар І. Шевченко і Гете. – Торонто, 1999.
12. *Дневник художника А.Н.Мокрицкого.* – М., 1975.
13. Дорошенко К. Катерина // *Шевченківський словник: У 2-х тт.* – К., 1976. – Т. 1.

<sup>4</sup> Ідеться про Венеру Медицейську, статую афінського скульптора Клеомена (III ст. до н.е.).

14. Жур П. Труды і дні Кобзаря. – К., 2003.
15. Иоффе И. Культура и стиль. Система и принципы социологии искусств. – Ленинград, 1927.
16. Кюстин А. Россия в 1839 году // *Россия* первой половины XIX в. глазами иностранцев. – Ленинград, 1991.
17. Нахлік Є. “Ustęp” III частини “Dziadów” А.Міцкевича – “Медный всадник” О.Пушкіна – “Сон” Т.Шевченка: Текст і протекст // *Парадигма*: Зб. наук. праць. – Львів, 2004. – Вип. 2.
18. Рубинс М. Пластическая радость красоты. Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. – СПб., 2003.
19. Струговщиков О. Из спогадів про М.Глінку // *Спогади* про Шевченка. – К., 1958.
20. Чалий М. До біографії Т.Г.Шевченка // *Спогади* про Шевченка. – К., 1958.
21. Шевченко Т. Повне збір. тв.: У 12 т. – К., 2005. – Т. 7.
22. Adam J.-M. La description. – Paris, 1993.
23. Aqien M., Molinié G. Dictionnaire de rhétorique et de poétique. – Paris, 1996.
24. Bertho S. Les anciennes et les modernes: la question de l'ekphrasis chez Goethe et chez Proust // *Revue de Litteraturé Comparé*. – 1998. – № 1.
25. Heffernan J.A.W. Ekphrasis and Representation // *New Literary History*. – 1991. – Vol. 22. – № 2.
26. Heffernan J.A.W. The Muzeum of Worlds. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. – Chicago, 1993.
27. Krieger M. Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign. – Baltimore, 1992.
28. Labre Ch., Soler P. Méthodologie littéraire. – Paris, 1995.
29. Louvel L. L'Oleil du Texte. Textet image dans la litteraturé de langue anglaise. – Toulouse, 1988.
30. Markowski M.P. Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza Pamiętnik Literacki. – 1999. – № 2.
31. Smith M. Literary Realism and Ekphrastic Tradition. – University Park, 1995.
32. Spitzer L. The “Ode on a Grecian Urn”, or Content vs. Metagrammar // *Essays on English and American Literature*. – Princeton, 1962.

## Наші презентації



**Тарас Шевченко. Вибрана поезія. Живопис. Графіка /** Упоряд., авт. прим. С.Гальченко; вступ. ст. І.Дзюби. – К.: Мистецтво, 2007. – Укр., англ. – 607 с.

До видання ввійшли поетичні та художні твори Т.Г.Шевченка, які давно вже стали частиною світової культури. Усі твори, примітки, довідки подаються українською та англійською мовами. Переклади англійською здійснила Віра Річ із Великобританії.

Шевченко дивовижно цілісний і послідовний, а основу його творів складають ті сокровенні думи і сподівання, які проходять крізь усю його творчість поета, прозаїка, художника. По собі він залишив близько 1200 малюнків, акварелей, олійних картин, гравюр та книжкових ілюстрацій. У малюнку він прагнув передати справжні живі почуття, сонце, повітря, неосяжність простору, широку панораму до самого обрію. Він написав понад 150 портретів, серед яких – камерні, акварельні й олівецьві зображення, які ніби осяяні внутрішнім світлом, що досягається продуманою системою колірних і світлових акцентів, органічним уведенням моделі у простір, що стало новим словом у розвитку портретного жанру, та започаткував портретний малюнок в українському мистецтві. Значне місце займають офортні портрети Ф.Толстого, П.Клодта, І.Горностаєва, а його серія автопортретів, написаних упродовж життя, створює своєрідний образотворчий життєпис, містить таїну, яку прагнуть розгадати потомки й досі. На засланні Т.Г.Шевченко намалював понад 400 акварелей, сепій, малюнків олівцем. Пейзажі становлять майже половину його доробку. Завершальним могутнім акордом у його творчому житті стали офорти, з яких постають чарівні українські краєвиди, архітектурні пам'ятки, народні звичаї, а кожна деталь виступає поезією краси. Вони принесли йому звання першого академіка-офортиста Росії, кращого в європейському мистецтві. Т.Г.Шевченко був народним від природи, від землі, і використав у своїй творчості естетику народних пісень і балад, чим значно розширив обрії української літератури й мистецтва, звертаючись до історії та її героїчних постатей, проповідуючи волю й ностальгію за козацькими часами.

С.С.

**Микола Ільницький**

## **РАННІЙ УКРАЇНСЬКИЙ МОДЕРНІЗМ: ПОЛЬСЬКА РЕЦЕПЦІЯ**

У статті досліджується проблема рецепції раннього українського модернізму у працях польських літературознавців, зокрема Агнешки Корнієнко та Агнешки Матусяк: періодизація модернізму, взаємодія українських і польських літературних шкіл та особисті контакти. Акцентуються питання сецесії, “прозаїчного”, полістилистичного характеру львівського літературно-мистецького середовища.

Ключові слова: модернізм, рецепція, сецесія.

*Mykola Ilnytsky. Early Ukrainian modernism: the Polish reception*

This article deals with the early Ukrainian modernism's reception in the investigations of the Polish literary critics, first and foremost of A.Korniejenko and A.Matusiak (chronological systemization of modernism, mutual interaction of Ukrainian and Polish literary schools, personal contacts between the writers). The author of the essay emphasizes the problems of secession as well as “prosaic”, polystylistic character of Lviv artistic milieu.

Key words: modernism, reception, secession.

Ну що такого особливого, що польський “Словник європейських напрямів і літературних груп XX століття” (“Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku”) Гржегоржа Газди, виданий Науковим видавництвом Польщі (Варшава, 2000), поряд із літературними напрямками і групами в європейських літературах XX ст. подає й українські “Молоду Музу”, “Митусу”, ВАПЛІТЕ, Нью-Йоркську групу та ін., а також помітні літературні журнали (“Українська хата”, “Молодняк”, “Дзвони”, “Літературно-науковий вістник”, “Літературний ярмарок” тощо). Це цілком природно, бо ж українська література того часу не перебувала в якомусь вакуумі, а розвивалася в загальноєвропейській атмосфері. Тимчасом при характеристиці літературних явищ, що означували “зміну віх” чи певні провідні тенденції літературного процесу, українські імена чи факти сюди не потрапляли.

Сьогодні, здається, немає потреби пояснювати, чому так сталося. Можна лише без зайвої риторики констатувати, що навіть в Україні протягом кількох десятиліть про них не згадувалося. Українська література в суті своїй поставала як провінційний варіант метропольної російської, їй визначалися рамки, виходити за які не дозволялося, надто ж бачити її якийсь позаєтнічний резонанс.

Отож цілком зрозуміло, що такі літературні явища, як, приміром, “Молода Муза” чи “Літературний ярмарок”, не могли бути легалізовані у зв'язку із зорієнтованістю їх на Захід та ще й на “реакційний” модернізм, хоча модерністським тенденціям у літературі російській таких ярликів переважно не наклеювали. Тому не дивно, що й польські автори, які писали про літературне життя в радянському Львові 1939-1941 рр., коли тут опинилося багато польських і єврейських літераторів, переважно оминали (крім хіба що організаційних моментів) українську його частину.

Коли на початку 90-х рр. минулого століття табу було знято та опубліковано ув'язнені раніше у спецфондах академічних бібліотек художні тексти, польські літературознавці, зокрема представники молодшого покоління, побачили спорідненість багатьох явищ українського літературного процесу в Галичині з тогочасними явищами літератури польської й намагалися цю спорідненість проаналізувати, осмислити.

Активізації зацікавлень польських літературознавців молодшої генерації українською літературою могло сприяти й те, що чимало молодих українських науковців проходять наукове стажування в університетах Польщі, не раз залишаються там працювати, виступають із доповідями про українсько-польські літературні взаємини, надто тепер, коли актуалізуються компаративістичні дослідження.

Констатуючи посилення польсько-українських літературних контактів із 90-х рр. минулого століття, відомий польський літературознавець Богуслав Бакула однією з важливих передумов цього зближення вважає зв'язки української та польської еміграції. “До стратегії історичного перелому, – зазначає вчений, – належить довготривалий процес обміну аргументів між польською та українською еміграціями, а також небувалий розквіт культурних контактів між Польщею і Україною після 1991 року. Польська культура абсорбувала здобутки української літератури, а також малярства, музики 80-90-х рр., збагачуючись новим досвідом і формами мистецької експресії. Польща сьогодні – це найбільший зарубіжний ринок для українського мистецтва в широкому значенні цього слова, зокрема для музики та літератури, що, певна річ, не означає, що всі українські митці мають тут успіх. Серед сучасних літераторів два сьогодні широко знані – Дмитро Павличко і Юрій Андрухович, хоч серед знавців велику повагу здобули Валерій Шевчук, Ігор Калинець, Василь Голобородько та покійний Василь Стус” [15, 14].

Усе це спонукає польських літературознавців вивчати українську літературу, виробити про неї власне судження.

Автор одного з перших досліджень такого плану Агнешка Корнієнко в монографії “Український модернізм” (“Ukrainiski modernizm”, 1998) склала навіть зіставну хронологічну таблицю творів української й польської літератур першої половини ХХ ст. Такий реєстр не містить навіть натяку на ієрархію цінностей, на перевагу однієї літератури над іншою, як ми бачили це в недалекому минулому, коли Павло Тичина потрактовувався як український Маяковський, Володимир Сосюра – як український Єсенін, а Андрій Головка – як український Горький...

Це, певна річ, не усуває проблеми творчих контактів, впливів, спорідненостей і розходжень, але постає як вияв природної взаємодії, а не апріорної установки. Саме на такому аспекті акцентує авторка монографії “У колі української сецесії: Вибрані проблеми поетики творчості письменників “Молодої Музи” (“W kręgu secesji ukraińskiej: Wybrane problemy poetyki twórczości “Młodej Muzy”, 2006) Агнешка Матусяк: “Той знаменитий для культури України процес реєвропеїзації пошуками нових зразків національної літератури й мистецтва, спрямований не тільки на “внутрішній вжиток русинів”, а й на широкий міжнародний культурний взаємообмін, стає на початку ХХ століття найважливішою ознакою українських мистецьких починань у широкому значенні цього слова” [17, 7].

Власне, процес “реєвропеїзації” української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст. в дослідженні А.Корнієнко заакцентований і продемонстрований аналогіями з іншими літературами, зокрема слов'янськими як західного, так і балканського регіонів. На ґрунті такого типологічного підходу польська дослідниця поставила перед собою доволі складне завдання: окреслити періодизацію українського модернізму. Складність його виявляється вже в тому, що доти спроб зробити це не було. “Історія української літератури ХХ століття”, що виходила двома виданнями (1993-1995, 1998), побудована за принципом: оглядові статті та літературні портрети. Присвячені проблемі періодизації матеріали “круглого столу” в журналі “Слово і Час” (1994, №4) під назвою “Література ХХ століття: проблеми періодизації” продемонстрували надто велику розбіжність поглядів, щоб вивести з них якийсь визначальний принцип. Тут варто додати, що в монографії Солюмії Павличко “Дискурс модернізму в українській літературі”, перше видання якої вийшло 1997 року, проблема модернізму розглядається в дещо іншому ракурсі – під кутом зору його “повноти” й відповідності універсальному канону. У дослідженні А.Корнієнко прочитується установка авторки на зміну парадигм, що визначають логіку літературного процесу.

Структура праць впливає із завдань, які ставили перед собою дослідниці. Для С.Павличко насамперед важливо було з'ясувати відповідність чи невідповідність

українського модернізму домінанті модернізму як такого, що має універсальний характер, а вже на цій підставі доходити висновку, чи відбувся він в українській літературі чи ні. Висновок був радше негативний: український модернізм — це хвиля починань, спроб оновлення, які ніколи не досягали успішного завершення, бо “жодного разу модернізмові не вдалося повністю здолати стереотипи й мову традиційної культури, відтак іманентна потреба модернізації успадковувалася наступним поколінням” [8, 433].

А.Корнієнко не виносить таких імперативних присудів, не ставить питання про те, чого не сталося, а воліє аналізувати те, що було, простежувати динаміку процесу, зосереджуватися на історико-літературному аспекті. Але тут вона стикається з проблемою, дискутованою в сучасному літературознавстві: чи історія літератури сьогодні можлива взагалі? Це питання ставили перед собою такі авторитети, як, приміром, К.Вика, Г.Маркевич, американський учений Р.Велек та ін. Український літературознавець із США Г.Грабович у книжці “До історії української літератури” (1998) теж констатує: “Наративна форма викладу вже мало переконує, і сама ідея “історії літератури”, яка буцімто мала б охоплювати цілий процес з його зовнішніми та іманентними прикметами і представляти його з презумпцією авторитетності, вважається — в контексті сучасної літературної теорії — певним оксюмороном та ілюзією. Такий скепсис формується як на підставі різних теоретичних позицій — формалістичних, структуралістських, герменевтичних, — так і самої наукової практики” [3, 7]. Щоправда, для України вчений ладен зробити виняток і виправдати те, що тут перевидаються давніші і створюються нові історії літератури: “В суспільно-громадському плані це більш зрозуміло: для суспільства, яке так довго було позбавлене права на свою культуру, наукову (не кажучи вже про політичну) пам’ять, кожний момент і етап власного осмислення та самовиявлення стає об’єктивною цінністю, частиною відвойованої спадщини” [3, 7].

Підходячи до проблеми періодизації літератури, А.Корнієнко дотримується думки, що періодизація не може впливати лише з універсальної засади, а має враховувати внутрішню природу самого предмета. Такий підхід ґрунтується на ідеї перетину двох площин: голосу критика, що виявляє горизонт пізнання, та погляді, який цей горизонт розмикає примиренням позитивістського й герменевтичного аспектів. Це дає можливість досягти хисткої рівноваги між фрагментом (художнім текстом) і цілістю (напрямом, поколінням, епохою).

Потребу створення нової моделі періодизації української літератури першої половини ХХ ст., зазначає дослідниця, викликає передусім тривала часова дистанція, з якої споглядаємо цей процес. Темп естетичних змін у минулому столітті “рідко створював комфортабельну ситуацію для будь-кого, хто намагався ці зміни заманіфестувати і впорядкувати. Ми пережили найважливіші політичні переломи: 1989 рік у Польщі і 1991-й в Україні, котрі певною мірою виражають стосунки ідеології й літератури. Це стосунки політичного характеру, але вони звільнили критику від ідеологічної заангажованості й дали можливість позбутися “самовбивчого” розмежування між митцем як творцем і особистістю. Якщо в Польщі це вже стало очевидним, то в Україні має вигляд нової ситуації. Тамтешнім дослідникам важко й далі зберігати об’єктивність і відкинути придомок *sovieticus*. Інакше кажучи, можна вже сьогодні естетику відокремити від етики комунізму, хоча ця елегантна формула не до кінця дає себе застосувати в окремих випадках, зокрема до українських письменників другого міжвоєнного десятиліття, не кажучи вже про митців найновішої сучасності” [16, 8].

Отже, неможливо побудувати періодизацію української літератури ХХ ст. тільки за принципом зміни стилів і течій, не враховуючи позалітературних чинників, зокрема суспільно-політичних обставин, в яких ця література творилася, зміни поколінь, літератури “офіційної” й дисидентської тощо, що й зумовило дефініції авторки: “розстріляне відродження” 30-х рр., “задушене покоління” 70-х рр., розмежування українського літературного процесу на східно- й західноукраїнське відгалуження 20-30-х рр., розвиток української літератури в умовах еміграції. Дослідниця бере

до уваги ці та інші позалітературні фактори, але домінантним у праці все ж виступає фактор естетичний — як критерій оцінки творів.

У монографії виокремлені такі основні періоди розвитку української літератури ХХ століття:

— 1901-1922 роки — від появи “маніфесту” Миколи Вороного до початку українізації в підрадянській Україні;

— 1922-1929/1933 роки, коли літературний процес постає як “одна дорога з двома колями”, тобто розвивається паралельно у східній і західній частинах України;

— 1929/1933-1950-ті роки, коли в підрадянській Україні після погрому 30-х до початку 60-х рр. літературний процес не виявив продуктивності, не позначений помітними досягненнями й центр ваги переноситься в Західну Україну та європейську еміграцію;

— 1951-1991 роки — завершення “європейського розділу” української літератури й перенесення модерністського дискурсу на американський континент.

Від початку 90-х рр. дослідниця завважує в українській літературі ознаки постколоніального типу культури, в якій релікти колоніальної психології поєднані з ознаками постмодернізму (яскравий приклад — проза Юрія Андруховича). Злиття наприкінці 80 — на початку 90-х рр. ХХ ст. літературних поколінь (шістдесятників, представників київської школи, “офіційних” письменників і дисидентів, материкових і діаспорних) створило, на думку А.Корнієнко, ситуацію, перспективи якої важко передбачити.

Побудова такої хронологічної схеми базується на ґрунтовному вивченні літературного процесу, хоч дослідниці, як, зрештою, кожному історикові літератури, доводиться мати справу зі складністю цього процесу, враховуючи наявність у ньому різновекторних тенденцій, різних семіотичних рівнів тексту. Тому дозволю собі запропонувати до цієї схеми певні корективи, які, однак, не руйнують її основи.

Перше із “заокруглень” авторки — початок відліку дискурсу українського модернізму. Воно пов’язане з появою 1901 року “маніфесту” Миколи Вороного — його листа до письменників, опублікованого в журналі “Літературно-науковий вістник”, з пропозицією надсилати для альманаху “З-над хмар і долин” твори, які були б найближчі до тогочасних європейських напрямів. “Коли йдеться про початкову дату, закріплену за автором на переломі століть, то на користь її знаходимо аргументи естетичного характеру (а не політичного), які допомагають у розмежуванні періодизації, — переконає дослідниця. — 1901-го року з’являється маніфест модернізму Миколи Вороного, 1903-го — перший модерністський альманах “З-над хмар і долин”, того ж року точиться відкрита полеміка на тему нового мистецтва і його завдань” [16, 8].

Безперечно, в опублікованому листі-зверненні М.Вороного та у приватних його листах до письменників сформульовані положення, що їх можна вважати програмними засадами раннього українського модернізму. М.Вороной, зокрема, зазначав: “Увагу хочемо звернути виключно на естетичний бік видання, наблизивши його хоч почасти до новітніх течій у напрямі до європейської літератури, а натомість бажаємо трошки філософії (пантеїстичної, метафізичної, містичної навіть)” [5, 73]. За кілька років, а саме 1907-го, із значно ширшою й теоретично обґрунтованішою програмною статтею про засади модернізму під назвою “Молода Муза” на сторінках газети “Діло” виступив Остап Луцький. Основні положення, викладені в ній, різко заперечив І.Франко у статті “Маніфест “Молодої Музи” (“Діло”, 1907).

І все ж інтерес до модернізму та першу реакцію на нього в українській літературі спостерігаємо значно раніше. У цьому контексті варто назвати статтю І.Франка “Доповіді Міріама” (“Kurjer Lwowski”, 1894) з приводу трьох лекцій у Львові польського поета і критика Міріама (Станіслава Пшесмицького) про символізм у французькій та бельгійській літературах. І.Франко, зокрема, визнає символізм новим напрямом літератури, говорить про містичні мотиви у творчості символістів, що не збігалося з його естетичними засадами, водночас наголошує на кольористичних елементах та “незвичайній музичності” творів нового напрямку. 1896 роком датована стаття Василя Щурата “Французький декадентизм в польській

та великоруській літературах на сторінках журналу “Зоря”. Того ж року вийшли поетична збірка І.Франка “Зів’яле листя”, повість Ольги Кобилянської “Царівна”, драма Лесі Українки “Блакитна троянда”, приналежність яких до модернізму не викликає сумніву.

Перший етап модернізму в українській літературі тривав до Першої світової війни. Щоправда, “Молода Муза” як літературне угруповання перестала існувати ще 1909 року, але твори письменників, які входили до неї, і далі друкувалися на сторінках київського журналу “Українська хата” (1909-1914) та виходили окремими виданнями.

Певне застереження може викликати й дата 1922 як початок другого етапу модернізму в українській літературі. Цей період, як на мою думку, почався раніше, бо виникнення футуризму пов’язуємо з маніфестом Михайля Семенка 1913 р., а роком становлення неокласицизму та нового етапу символізму вважаємо 1917-й (журнал “Книгар”, група “Музагет”). Як естетична система модернізм тривав упродовж 20-х років більш-менш паралельно, як двоколіїний рух, на обох берегах Збруча, доки на східноукраїнських теренах на початку 30-х років не був обірваний припиненням політики українізації, масовими репресіями та фізичним знищенням найвизначніших діячів української національної культури. Утім, чітко окреслити межі того чи того періоду розвитку літератури неможливо, тут мимоволі доводиться обробувати сучки, які стирчать то там, то сям, — не всі факти лягають у схему. Така вже неминучість будь-якої концепції.

“Спробою історії” відкривається і книжка Б.Бакули “Крило Дедала: Шкіци, розмови про українську поезію і культуру 50-90-х років ХХ століття” (“Skrzydło Dedala: Szkice, rozmowy o poezji i kulturze ukraińskiej lat 50-90”, 1999). Прикметно, що автор, чутливий до тонкощів поетичної матерії слова, вихідною засадою періодизації окреслених хронологічних меж обирає суспільно-історичний, а не внутрішньолітературний принцип, маючи для цього важливий аргумент — відсутність стильової диференціації в літературному процесі цього періоду, що визначало б динаміку руху. Основні пункти цієї періодизації: “На краю”, “ХХ з’їзд і пожвавлення в культурі”, “Деукраїнізація. Опір інтелігенції”, “Еміграція”, “Перебудова в Україні”, “Вільна Україна? Вільна література?”, “Три мови, дві літератури, дві письменницькі організації” [14, 11-39]. Такі акценти не завадили, а радше навпаки — дали змогу авторові не лише окреслити панораму літературного життя, подану через діалоги, історіософські рефлексії, тонкий аналітизм, а й передати драматизм і напругу інтелектуального протесту проти задушливої атмосфери післясталінської епохи в різних проєкціях — політичній, психологічній, естетичній, поколіннєвій.

У працях польських дослідників української літератури помітна також і тенденція до локалізації, звуження кута зору з метою поглибленого вивчення окремих аспектів літературного процесу в поетикальному вимірі. До категорії таких праць належить згадувана вже монографія А.Матусяк “У колі української сецесії: Вибрані проблеми поетики творчості письменників “Молодої Музи”. У такому аспекті творчість письменників та представників суміжних мистецтв, близьких до цього угруповання, окремо не розглядалася. Однією з перепон було, мабуть, те, що в радянській естетиці поняття “сецесія” не мало, сказати б, офіційного статусу. Польський “Słownik terminów literackich” за редакцією Я.Славінського (1976), де подано індекс літературознавчих термінів основними європейськими мовами, “сецесію” російською мовою означає як “стиль модерн”. А оскільки українське літературознавство в радянський період переважно послуговувалося термінологією, яка була в ужитку в російській науці, то й термін “сецесія” потрапив до категорії небажаних. Крім того, цей мистецький напрям, що на зламі ХІХ-ХХ століть набув популярності в різних країнах і закріпився в різних назвах — у Франції як Style Moderne (звідси російський аналог), у Німеччині як Neudeutsche Kunst тощо — на теренах Чехії, Польщі, України, що належали до Австро-Угорщини, фігурував як сецесія.

Термін “сецесія” пов’язаний з угрупованням віденських художників і скульпторів, які 1897 року заснували товариство Wiener Secession. З образотворчого мистецтва термін поширився й на художню літературу, як дещо раніше — у 70-х рр. — термін

“імпресіонізм”. Власне, між імпресіонізмом і сецесією було дещо спільне, а саме “відокремлення” (так із латинської перекладається слово “сецесія”) від естетики попередників: у першому випадку – від академічного натуралізму в живопису, у другому – від побутового реалізму й тяжіння до символіки, містичності, синтезу мистецтв. Отож логічно зберігати за цим мистецьким рухом те ім'я, яке йому дали при “хрещенні”.

Приступаючи до своєї праці, А.Матусяк могла вже спертися на монографію львівського мистецтвознавця Ю.Бірульова, яка 1996 р. вийшла у Варшаві під назвою “Secesja we Lwowie” (2005 р. у Львові з'явилося її україномовне видання “Мистецтво львівської сецесії”). Проблеми сецесії в українській літературі торкнувся також український літературознавець Я.Поліщук у монографії “Міфологічний горизонт українського модернізму” (Івано-Франківськ, 1998). А.Матусяк, як засвідчує її монографія, обізнана з названими дослідженнями, як і з працями багатьох польських, українських, німецьких, російських учених.

І все ж позаяк основним об'єктом книжки “У колі української сецесії...” виступає літературне угруповання “Молода Муза” в контексті загального літературно-мистецького руху того часу, то зрозуміло, що праці українських і польських літературознавців і мистецтвознавців були для дослідниці найпершою опорою. Серед них передусім варто виокремити працю Ю.Бірульова “Сецесія у Львові” та розділ “Сецесія: канон та перверсія” в монографії “Міфологічний горизонт українського модернізму” Я.Поліщука, на які А.Матусяк часто посилається.

Якщо Я.Поліщук з'ясовує філософсько-естетичні засади сецесійного руху, то Ю.Бірульов аналізує особливості мистецтва львівської сецесії в архітектурі, декоративно-прикладному та образотворчому мистецтві. Я.Поліщук виходить із переконання, що, хоча сецесійний стиль у літературі й мистецтві виражав апокаліптичні передчуття, сецесія поряд з есхатологічними настроями утверджує й ідею оновлення, “є мистецтвом конструювання образів, вирафінування основних символів антропологічного світу. Вона також знаходить філософський вододіл між буттям профаним та справжнім, неперехідними цінностями, знаходить зерно того внутрішнього досвіду, з якого мусить розвинути естетична модель майбутньої доби. Через те сецесія репрезентує у мистецтві не лише виродження, але й, певною мірою, відродження” [9, 201-202]. В естетичному плані “фантастичні образи сецесії матеріалізували міфологічні аберації модернізму. Вони переконливо втілюють домінуючу цієї естетичної моделі. Гра уяви, гра образів, гра смислів – це живий світ сецесії у живописі, архітектурі, поезії та драматургії на межі віків. Відкриття мистецької істини у грі також належить до відкриттів цієї доби” [9, 202].

Подібний підхід до теорії та практики сецесії спостерігаємо і в монографії Ю.Бірульова, який убачає у творчості її представників “інтуїтивне виявлення особистості художника – медіатора між буденним та ірраціональним” [1, 14] як основу творчого процесу, наголошуючи при цьому на ролі несвідомого начала. Дослідник акцентує також на “мозаїчному”, багатонаціональному характері мистецтва львівської сецесії, що відображало поліетнічний характер населення міста. Проте, на переконання автора, це не був якийсь еkleктизм, радше навпаки – львівська сецесія “стала прикладом особливо складного взаємозв'язку інтернаціонального та національного начал. Її національно-романтична версія в свою чергу диференціювалась на кілька розгалужень: українська (“гуцульська”) сецесія, польський “закопанський” новий стиль, ретроспективний варіант (середньовічний, польський та український), єврейський модерн. Вплив сецесії був помітний і в деяких творах вірменського та чеського мистецтва у Львові. В тому, що сецесія у Львові створювалась зусиллями митців різних національностей, вона була подібною, наприклад, до угорсько-румунської сецесії в Трансільванії або словацько-чесько-угорської сецесії в Словаччині” [1, 27].

Певна річ, взаємодія різних національних начал, “мозаїчність” львівської сецесії по-різному виявлялася у пластичних мистецтвах та художній літературі, де основним інструментом митця виступає слово. Тут можна говорити радше про спорідненість певних ідей, мотивів, настроїв, подібність композиційних прийомів, аніж про

“позанаціональний космополітичний стиль”, адже в мові закодована етнічно-світоглядна основа літератури.

На мою думку, такий погляд близький авторці книжки “У колі української сецесії...”, яка зазначає, що “незаперечний вплив на становлення культурного життя у Львові, а заодно й на образ сецесії, мало зростання національної свідомості” національних спільнот, передусім поляків і українців, і “до мозаїчного, багатонаціонального характеру мистецьких явищ у Львові на межі століть спричинилися діячі як польської, так і української культури” [17, 35]. Чимало з них були у дружніх стосунках (Іван Франко – Ян Каспрович, Богдан Лепкий – Владислав Оркан, Василь Стефаник – Станіслав Пшибишевський, Степан Чарнецький – Генрик Збешховський).

І Я.Поліщук, і Ю.Бірульов бачать літературне угруповання “Молода Муза” в системі сецесії як її органічну складову частину, виразника її ідей і водночас як явище української національної культури.

Я.Поліщук наголошує на європоцентричному характері “Молодої Музи”, що “об’єдналася задля утвердження на українському ґрунті нової європейської естетики, відчувала спокрівленість із сецесійною символікою. Відень був значно ближчий галичанам, ніж східноукраїнським письменникам – не стільки географічно, скільки духовно” [9, 103]. Ю.Бірульов теж наголошує на сецесійному характері творчої програми “молодомузівців”, метою яких було “служити красі” (О.Луцький), збагачуючи українську літературу в Галичині новими виразними засобами, виробленими сецесійною поетикою. Прикметним дослідник вважає й те, що навколо “Молодої Музи”, “крім письменників – П.Карманського, О.Луцького, В.Пачовського, С.Чарнецького, М.Яцківа та ін. – гуртувалися живописці Ю.Панькевич, М.Сосенко, І.Косинин, І.Северин, скульптори М.Гаврилко і М.Паращук, композитор С.Людкевич...” [1, 23], убачаючи в цьому свідчення інтегрального типу сецесійної культури.

Я зупинився на працях українських учених – літературознавця та мистецтвознавця, аби показати, що польська дослідниця мала на кого спертися у своїй монографії, аби обґрунтувати власну позицію. Але це був для неї відправний пункт, відштовхнувшись від якого, вона запропонувала власну інтерпретаційну стратегію і побачила “Молоду Музу” в системі сецесійного руху в Галичині на переломі століть.

Дослідження А.Матусяк чітко структуроване. З’ясувавши суть сецесії як культурного феномена кінця ХІХ – початку ХХ ст. в Європі та окресливши українську літературно-мистецьку атмосферу того часу в Галичині, авторка зосередилася на трьох основних аспектах вияву сецесійної естетики у творчості представників “Молодої Музи”: слово й музика, слово й танець, світ “молодомузівських” образів.

Така структура видається дещо незвичною, принаймні якщо виходити з практики українських літературознавців, які воліють починати від філософсько-світоглядних проблем – їм у книжці А.Матусяк присвячено розділ “У колі натхнення природою. Світ “молодомузівських” образів”) – а відтак переходити до аналізу поетики, художньої палітри. Але в цій ситуації структура, яку обрала авторка, видається доцільнішою, позаяк саме момент синтезу мистецтв виступає у книжці центральним, як одна з основних підвалин сецесійності. Натомість дещо дивним видається, що в системі синтезу мистецтв (ключові засади естетики сецесії) дослідниця обминає проблему “У колі малярства” (називаємо її так за аналогією до назв інших розділів). Адже музичне й малярське почало тодішні й теперішні дослідники ставлять поряд, письменники теж. Приміром, Михайло Яцків, творами якого дуже часто дослідниця ілюструє свої положення, писав, що його новели – “поетична концепція з музичним і малярським тлом”, і характеризував свою творчу практику в сецесійному дусі: “Синтеза природи, її життя в красках і звуках, се не забавка. Слово до опису природи – заслабий апарат. При описах життя природи треба персоніфікації руху, великого почуття малярства і музики; писане слово тут рвеся, тріскає – треба просто творити його, схоплювати комплекси красок, комбінувати акорди – і се тим більше не забавка, чим поет щиріше і простіше має представити якусь хвилю” [12, 56].

Ця самохарактеристика перегукується з думками І.Франка про особливості стилю молодих письменників, які намагаються досягти у творі синтезу всіх відчуттів для передачі повноти враження, переживання, стану душі (“Старе й нове в сучасній українській літературі”): “Се синтез в найвищій розумінні сього слова. І коли давніші письменники доходили до того синтезу і вели нас до нього з певним трудом, вводили нас, так сказати, в лабораторію духу, показували нам розрізнені частки, з яких потім складали свою цілість, то письменники нової генерації (розуміється, не всі і не все з однаковим майстерством) зовсім не втаємничують нас у свій творчий процес, виводять свої постаті перед наші очі вже готові, силою свого вітхнення обвівають нас чародійною атмосферою своїх настроїв або сугестіонують нашій душі відразу, без видимого зусилля зі свого боку, такі думки, почуття та настрої, яких їм хочеться і держать нас у тім гіпнотичнім стані, доки хочуть” [11, 110].

Утім, музичний компонент творчості “молодомузівців” постає в дослідженні А.Матусяк не просто як один із засобів художньої образності, а як утілення тієї складної гами почуттів, якої не може передати логіка мислення. Тенденція до синтезу мистецтв була властива всій європейській поезії на зламі століть, особливо в символізмі, і знайшла своє як теоретичне обґрунтування, так і практичну реалізацію, зразком чого може служити вірш П.Верлена “Поетичне мистецтво”, який цитуємо в українському перекладі Г.Кочура (А.Матусяк подає його в польській трансформації М.Яструна):

Найперше музика у слові!  
Бери ж із розмірів такий,  
Що плине, млистий і легкий,  
А не тяжить, немов закови.

В нім любий погляд з-під вуалю,  
В нім золоте тремтіння дня  
Й зірок осіння метушня  
На небі, скутому печаллю [2, 122].

Не клопочись добором слів,  
Які б в рядку без вад бриніли,  
Бо наймиліший спів сп'янілий:  
Він невиразне й точне сплів,

Утіленням такої настанови можна назвати вірш того ж таки П.Верлена “Осіння пісня”, який став мовби еталоном музичності в європейській поезії і предметом особливої уваги перекладачів (в українській літературі налічується понад десять його перекладів). Поперед усього, як спостеріг А.Содомора, “в “Осінній пісні” — жодної речі, жодного слова, за яким би стояв зоровий образ, ця пісня — без слів” [10, 237].

Пошук синтезу музики й слова, звуку та барви породив спроби музичної композиції литовського композитора й живописця М.Чюрльоніса, які здобули резонанс у Європі. Російський поет і теоретик символізму В.Іванов у статті “Чюрльоніс і проблема синтезу мистецтв” стверджував: Чюрльоніс знехтував теоретичним постулатом, що жодне мистецтво не повинно виходити на чужу територію, бо тоді воно втрачає свою суверенність, і це особливо стосується музики й малярства, позаяк вони, як відомо ще з часів Лессінга, функціонують у різних сферах: малярство охоплює сферу простору, а музика — часу. Чюрльонісові вдалося подолати цю розбіжність у той спосіб, що “враження зорове стає для нього еквівалентом музичної теми й розвивається за аналогією до її розвитку. Ми залишаємося у світі форми, але вона розвивається перед нами подібно до музичних рядів”, завдяки чому “Чюрльоніс унікав обидвох мистецтв, але став віч-на-віч з естетичною антиномією. Він мусив споглядати час і простір як нероздільне ціле. І оскільки насправді антиномії — це двері в пізнання, — митець стає всезнаючим” [6, 321].

Спорідненість музики та малярства демонструють графічні роботи близького до “молодомузівців” Івана Косиніна, в яких сучасні мистецтвознавці вбачають “прояви авангардної стилістики від символізму до футуризму та сюрреалізму” [7, 248].

Але дослідницю “Молодої Музи” цікавить інший аспект проблеми музичності художнього слова – музичність як внутрішня властивість лірики, як спосіб досягти сугестивності, цікавить музика у слові – одна з основних прикмет сецесійності. Музика як елемент значення, музична структура тексту, музика космічних сфер – першооснови світу та його кінця, повернення до стану, коли музика була дзеркалом світу, первісною мелодією буття, – такий неповний діапазон музичної призьми в підході авторки до поезії “молодомузівців”. Вона виявляє всі ці аспекти у творчості всіх поетів львівського угруповання – П.Карманського, В.Пачовського, Б.Лепкого, С.Чарнецького. Приміром, вірші циклу С.Чарнецького “Відзвуки” – це поетична інтерпретація згаданих музичних композицій Ф.Шопена (“Ноктурн ес-дур”, “Соната а-моі” та ін.). “Лірика ця служить своєрідною імпресією і поетичною ілюстрацією, намагається перенести на змістово-виражальний ґрунт літературного тексту емоційну ауру, настрої, ліричну експресію і “зміст” творів польського композитора й передусім схопити один із найважливіших моментів, глибоко захованих у його музиці, а саме поетичність. У творах, до яких апелює С.Чарнецький, Шопен майстерно й глибоко зворушливо досягає через поєднання реальності й ірраціоналізму дивного сплаву елементів задуми, меланхолії, туги, рефлексії, спогаду, сповитого у витончений ліризм і чарівну м’якість найчистішої мелодійної лінії з глибини переживання від плину пісні” [17, 81].

У новелах М.Яцківа дослідниця теж бачить глибоку задуму над таємницею буття: “Пливуть тони, дивна музика... знайомі таємні тони. Лише скрипка може їх виспівати, бо груди скрипки – це груди дитини... Лине скарга з далекого світа... Сльози перемінилися в діаманти і падають на глибінь, а на тій глибині струни арфи. Чим більше звисока вони падають, тим тони глибші, а чим нижче сльози падають, тим гомін ясніший. Чую сміх дитини, сердечний заливистий сміх розбавленої дитини. Нараз тони розливаються, ніби на щебетливих соловейків вдарили крила смерті... Пісня без слів, без імені...” [13, 30-31].

А.Матусяк зауважує з цього приводу: “Якщо Болеслав Лесьмян писав, що “кожний поет грає на якомсь інструменті”, то у випадку Михайла Яцківа (як і в Поля Верлена, а на українському ґрунті дещо пізніше в Богдана-Ігоря Антонича це безсумнівно гра на скрипці) ця гра обростає специфічною “позаінструментальною” емоційною аурую і окресленими музичними секретами” [17, 86]. Щось схоже можна сказати і про В.Пачовського, поезію якого небезпідставно вважають попередницею “кларнетизму” П.Тичини (М.Степняк, Ю.Лавріненко, В.Барка), де народнопісенна основа на рівні образності та ритмомелодики органічно поєднана з витонченою оркестровою західноєвропейської поезії того часу.

Такою ж ґрунтовністю вирізняється й характеристика танцю як одного з компонентів у творчості письменників кола “Молодої Музи” (розділ “У колі танцю й “танцювальності” слова”). Цей аспект “молодомузівських” текстів, здається, не був ще в полі зору дослідників, тимчасом як він суттєво розширює і збагачує межі функції поетичного слова й виявляє емоційної реакції та поведінкові механізми персонажів художніх творів чи суб’єкта лірики. У теоретичному плані дослідниця виходить із засади, що порівняно з музикою, яка обіймає сферу простору, та з просторовими пластичними мистецтвами танець об’єднує час і простір, виступає, за висловом С.Малларме, “руховим синтезом малярства, музики й поезії”. Авторка монографії вибудувала ієрархію рівнів поліфункціональності танцю в літературі: танець словом, космічний танець, діонісійський танець, танець – жінка – життя, танець маріонеток, танець “маска в масці” тощо. Читач бачить логіку розгортання проблеми, її виходи в нові й нові виміри.

Мотив танцю у творах “молодомузівців” А.Матусяк трактує в екзистенційному плані, як вияв підсвідомих спонук людини, “вислову” тілом, дотиком того, чого не можна вповісти словом, як узаконене порушення табу, зокрема у сфері еротичних марень, як “метафору трагічної таємниці життя”, “буття до смерті”. Водночас танець виступає як форма гри, вияв гротескної свідомості, що було підхоплене й розвинуте постмодернізмом. Виявляється, творчість “молодомузівців” (П.Карманського, Б.Лепкого, В.Пачовського, М.Яцківа) дає багатий матеріал для

відтворення широкої гами всіх настроїв, переживань, філософських рефлексій епохи, перейнятої “світовим болем” як культурним песимізмом, що невдовзі обернувся болем реальним, викликаним світовими катаклізмами.

Нарешті, завершальний розділ монографії – “У колі натхнення природою”. Світ “молодомузівських” образів” стосується основних ідей та мотивів творчості львівських представників раннього українського модернізму, що випливають з філософських засад мистецтва сецесії. Джерело натхнення представники сецесійного стилю вбачали у природі і саме з цього джерела черпали ідеї та мотиви. Це мистецтво насичене дивовижною предметністю довколишньої реальності, зокрема флори та фауни: архітектурні будівлі, малярські полотна, графіка, поетичні твори пройняті густою орнаментикою, що творить дивовижні мережива декору, але не справляє враження надмірності, переситу, а викликає відчуття гармонії, динаміки, єдності слова, барви, звуку.

Переконливо виявилось це, приміром, у такому жанрі, як книжкова ілюстрація. Скажімо, Ю.Бірульов пише, що художник Ю.Панькевич “розглядав книгу як архітектурний ансамбль з унісонним звучанням всіх елементів. В оформленні поетичної антології “Акорди” (Львів, 1903) Панькевичу вдалося досягти гармонійного поєднання стилізованих в дусі сецесії флоральних мотивів та елементів гуцульської народної орнаментики. В побудові графічних прикрас симетрія сполучається з динамічною узорчатістю, викликаючи асоціації з ладом і ритмом українського народного мистецтва. Орнаментальний характер співвідношення зображення і тексту сприяє кращому виявленню змісту” [1, 139-140]. Підрозділ свого дослідження (“Рослинність”) А.Матусяк теж присвячує світові флори.

Окремим сюжетом проходить у монографії образ жінки у творчості “молодомузівців” – від жіночого ідеалу сецесійної культури, фатальної жінки, жінки-вамп до демонічної жінки – той спектр мотивів, розвиток якого простежуємо пізніше у творчості П.Тичини, Є.Маланюка, Н.Лівицької-Холодної та ін.

Насичена предметність образного світу “молодомузівців” кардинально відмінна від реалістичного письма. Дослідниця наголошує на подвійному характері природи в літературі сецесії, позначаючи їх поняттями *natura naturata* й *natura naturans*, тобто як сукупність речей і явищ, що оточують людину, і як джерело світу, силу, що керує ним, виступає його духовною сутністю. Така дуальність не означає самодостатності кожного з аспектів цієї природи, а увиразнює філософську основу естетики раннього модернізму, що ґрунтувався на ідеях А.Шопенгауера, А.Бергсона, Ф.Ніцше, Б.Кроче та ін.

Реалії навколишньої дійсності у творах “молодомузівців” – проекція на нову реальність, другу дійсність – набувають ознак трансцендентності. Квіти й рослини стають тут мовби віконцем у містичний позачасовий світ. Звідси, мабуть, зацікавлення екзотикою, що створює елемент загадковості. Приміром, довколишній ландшафт у віршах П.Карманського зовсім не відповідає галицькому пейзажу. М.Євшан – один із найцікавіших українських критиків початку ХХ ст. – писав із приводу збірки поета “Ой люлі, смутку!”: “Виріс між нами, а такий нам духом чужий, немов прийшов до нас з далеких світів. Українець родом – а так мало в його поезії українського елемента, так віс з неї Західна Європа. Дихав воздухом українських піль, а в зільнику його не знайдете зеленого барвінку, ані васильків, але самі пасифлори, іриси, туї, кипариси, туберози” [4, 35]. Звернімо увагу, що критик не засуджує такого відсторонення від “воздуху рідних піль”, хоча в інтонації висловлювання відчувається певний докір.

На думку А.Матусяк, така колекція рослин свідчить про їх міфологізованість. Рядки вірша “Пішов би я між темні бори, Де розквітають асфоделі”, сам образ цієї квітки, на переконання дослідниці, ведуть у міфологічний простір тексту, позаяк “у міфології стародавніх греків ці білі квіти росли на славетних асфодельних луках у підземному царстві мертвих, де душа, зачерпнувши з тутешнього джерела, забувала про минуле земне існування” [17, 334]. Вірш справді вкладається в таку інтерпретаційну матрицю, і це один із багатьох випадків міфологічної призми прочитання творів “молодомузівців”. Це послужило для дослідниці підставою

заперечити тезу українського літературознавця із США Б.Рубчака, що творчість львівських модерністів початку ХХ ст. можна віднести до пресимволізму, але не до символізму як літературного стилю. А.Матусяк погоджується з ним у тому, що інноваційні здобутки репрезентантів “Молодої Музи” не мали такої напруги, яку спостерігаємо в літературі західноєвропейській, якщо застосовувати до неї (“Молодої Музи”) критерій символізму, приміром, французького як найдовершенішого зразка символізму загалом. За такого підходу польська чи російська модель теж будуть вторинними. Тому, резюмує дослідниця, внесок “Молодої Музи” в розвиток української національної літератури – творчий, а не наслідувальний, вторинний. Його результати ґрунтуються на загальнокультурній основі початку ХХ ст., уписані в літературний контекст цього часу і є ланкою в системі українського літературного процесу; вони підготували базу для активного літературного життя 20-30-х рр. на обох берегах Збруча.

Ці нотатки охоплюють тільки деякі фрагменти активних українознавчих досліджень польських літературознавців. Взаємне зацікавлення культурою сусідів, обмін науковими ідеями, контакти вчених – усе це відкриває нові перспективи взаємного пізнання та зближення.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бігульов Ю. Мистецтво львівської сецесії. – Львів, 2005.
2. Верлен П. Лірика. – К., 1968.
3. Грабович Г. До історії української літератури. – К., 1998.
4. Євшан М. Під прапором мистецтва. – К., 1910.
5. Життя і революція. – 1926. – №10.
6. Іванов В. Борозды и межи. – М., 1916.
7. Нога О. Іоанн Косинін. Пророк антисюрреалізму. – Львів, 1999.
8. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1999.
9. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. – Івано-Франківськ, 1998.
10. Содомога А. Студії одного вірша. – Львів, 2006.
11. Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1982. – Т. 35.
12. Яцків М. Смерть бога. – Львів, 1913.
13. Яцків М. Adagio consolante. – Львів, 1912.
14. Bakula B. Skrzydło Dedala. – Poznań, 1999.
15. Bakula B. Wprowadzenie. Kryzys i przełom w perspektywie polsko-ukraińskich związkow // *Polska – Ukraina*. – Poznań, 2003.
16. Korniejenko A. Ukraiński modernizm. – Kraków, 1998.
17. Matusiak A. W kręgu secesji ukuaińskiej: Wybrane problemy twórczości pisarzy “Młodej Muzy”. – Wrocław, 2006.

### ПАМ'ЯТКА ДЛЯ АВТОРІВ

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

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

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

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

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

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

# Літературна критика

Ігор Ольшевський

## ЧИСТЕ НЕБО НАД ГАМАЛІЇВКОЮ, АБО НА ШЛЯХУ ДО “ПРОЕЗІЇ”

Те, що на зламі віків завжди з'являються нові віяння в науці й культурі, – факт більш аніж очевидний. Так було, так є, так буде... Скажімо, кінець XIX ст. охарактеризувався появою нових напрямів у мистецтві (символізм, трохи раніше – імпресіонізм). У 10-х рр. минулого віку Гійом Аполлінер, Олексій Кручених, Давид Бурлюк, Михайль Семенко довели “необов'язковість” усталеної пунктуації в поетичному тексті, а у 20-х завдяки Джеймсу Джойсу, Гертруді Стайн, Джону Дос Пассосу, Вільяму Фолкнеру, Артему Веселому така “необов'язковість” торкнулася і прози. Про розмаїття напрямів і течій, що з початку минулого століття почали рости, як гриби після дощу (футуризм, експресіонізм, акмеїзм, кубізм, супрематизм, дадаїзм, згодом сюрреалізм тощо), уже й не казатимемо...

Межа минулого й нинішнього століть, далекі, не становить винятку. Більше того, ідеться не просто про нові напрями чи жанри. Схоже, на очах не байдужих до літературного процесу дедалі частіше відбувається певне “злиття” двох видів – поезії та прози, а можливо, і зародження нового виду – т. зв. “проезії”. Принаймні слово це вже запроваджене з легкої руки письменника Ігоря Павлюка, чия книжка “Заборонений цвіт”<sup>1</sup> нещодавно благословив у світ поліграфічно-видавничий дім “Твердиня” (Луцьк).

Читач, беручи її до рук, мусить бути готовий до того, що світ, який відкриється перед ним, – НЕсподіваний, НЕзвичний та НЕпередбачуваний, до того ж усі три “не” постають із перших сторінок. Початок “Масовки” – першої з повістей – просто-таки “готичний”: у селищі під назвою Гамаліївка, де “уже рік не було електрики”, раптом зривається вихор, який вартує життя двом курям “доярки Зоськи”. На це та реагує промовистим “Почалося!”, ніби даючи хід хитрій машині сюжету. Хоча ні – “запускає” її все-таки візит до Гамаліївки “дивного чоловіка”, до якого мешканці ставляться з великою цікавістю й не меншим острахом, приписуючи йому просто-таки демонічні риси. А тут ще (“ні сіла, ні впала – давай, бабо, сала!”) накладає на себе руки Варвара Костьова, і – як любив повторювати перший і останній президент СРСР – “процес пішов”... “Дивний чоловік” із “дуже режисерським” прізвиськом Віктор Чухрай справді виявляється голлівудським кінорежисером, який приїхав в Україну для праці над новим фільмом (йому, щоправда, більш імпонує псевдо “Калинюк”). Він збирається зняти в Гамаліївці картину “Євангеліє від народу” (чи “Спартак і Христос”), запросивши на більшість ролей мешканців селища (вони ж – “масовка”). Жителі Гамаліївки – не менші від Чухрая диваки, котрі, якби трапилися свого часу на очі Андрієві Платонову, Василеві Шукшину чи Григорові Тютюннику, неодмінно були б увічніні в їхніх безсмертних творах, а так – мусили чекати, поки волинський хлопчина Ігор Павлюк виросте й стане письменником.

Це стосується не лише “Масовки”. Диваком з погляду пересічних людей є юний зцілитель Герасим Сич із повісті “Ченці майбутніх богів”, що теж увиходить до

<sup>1</sup> Павлюк І.З. Заборонений цвіт: Ранні повісті. – Луцьк, 2007. – 268 с.

“Забороненого цвіту”. І отримав він потаємні знання від такого ж “дивака” – свого діда, теж Герасима: “... дід передавав внукові ласкавими зимовими вечорами не лише теорію, але й досвід розмови з травами, вітрами, зорями, підземними водами, підводними голосами. Герасим учив Герасима бути самим собою, тобто всесвітом. Він не відрікав його ні від комунізму, ні від християнської церкви, ні від смерті, ні від лютості, ні від любові. Дід учив онука Єдності. Це ширше, ніж Любов. Вимагає не лише ніжності, але й сили, не лише душі, але й Духу”. Отже, дід передавав прадавні знання про Світобудову й людину в ній – отой знехтуваний, заборонений, забутий цвіт правічної духовності, яка давала змогу нашим пращурам жити в гармонії з Божественним Началом, Космосом, Природою і встановлювала чітке табу на спроби насильницького використання її ресурсів. Коли цю нерозривну Єдність було порушено, згадані спроби стали системою, що призвело, зрештою, до Чорнобильської катастрофи й низки подальших трагедій (періодичні аварії на шахтах, різні техногенні лиха). Вірний дідовій науці, Герасим зберіг Єдність у своїй душі непорушною, а з нею – і дитинну допитливість: “Йому ще хотілося пізнавати світ”.

До цієї ж категорії варто зарахувати й героя фантастичної повісті “Тут було колись море” Сергія Патроніка, справжніми батьками якого нібито були інопланетяни (їх автор зве Князем та Княгинею). Цілий набір цікавих типажів маємо й у “Кометії”. Чого варті, наприклад, Борис Цихан, що “пише музику Революції” й на афішах зве себе генієм, літній учитель Йосип Радкович, “смішні вади якого є справді парадоксальним розвитком його нетутешніх чеснот” (саме він став духовним наставником для героїні повісті Люби Вербич), та й сама Люба, котра, будучи при надії, сприймає комету, що наближається до Землі, як живу, одухотворену істоту – теж майбутню матір: “Здавалося, що й комета несе в собі кометеня. Не безплідна ж вона. І ставало шкода його, адже при зіткненні його мамусі з нашою планетою воно може загинути. По-людському загинути, бо таїна душі його – велика”.

Але повернімося до гамаліївчан, аби збагнути причину тривоги письменника, з якою він про них пише. Чи лише дивацтво прикметна риса мешканців селища? Диваки як такі найчастіше характеризуються добродушністю, незлобивістю, безкорисливістю, вони часто незрозумілі для інших, іноді дратують, але ніколи не становлять небезпеки для суспільства, ба навіть, мовлячи словами класика, “прикрашають світ”. Згадаймо тепер, чим керується Режисер (іноді автор, та й гамаліївчани, звуть його просто Чоловіком), коли робить “обсаду” на ролі у своїй картині? “Ці люди – як діти: жорстокі, наївні, самонеорганізовані, – розмірковує він. – Якраз такі були в Палестині під Римом. Крашчої масовки не придумаєш”. Саме вони мають вимагати, аби Пілат звільнив з-під варті тогочасного екстреміста Варавву й розіп’яв Спасителя. А “не масовка” – скажімо, той самий служитель культу, котрий спочатку згідно з каноном відмовляється ховати на цвинтарі Варвару як самовбивцю, а потім, після спеціальних “умовлянь”, відступає від канону й не лише відправляє по ній заупокійну службу, а й виголошує про небіжчицю таке слово, що всі (окрім дітей, чутливих до фальші) плачуть (“крута” іномарка, – при тому, що батюшка всього-на-всього “підробляє на прожиття” торгівлею іконами, – ще один промовистий штрих до образу цього персонажа, якому Чухрай збирається довірити роль первосвященника Анни). І, зрештою, чи має моральне право на дотик до святої теми сам Калинюк (у минулому теж, до речі, гамаліївець), який старанно приховує від колишніх односельців правду про своє життя за океаном, про двох дочок й онука, що лишилися там, – натомість же твердить, що “любить свободу”, тому йому “не до створення сім’ї” (отже, він не чесний ані перед Богом, ані перед людьми)? За бажанням же прославити гамаліївчан і навіть поліпшити їхній добробут через участь у культовому фільмі явно простежується гординя, прагнення прославити насамперед себе: “А потім... потім... масовкою стане вся моя країна... Земна куля”.

Вигадана Ігорем Павлюком Гамаліївка (наголошую – вигадана, тож годі шукати якихось прототипів чи асоціацій з іменами героїв!) – це ніби віддзеркалення

загальноукраїнських проблем, що непокоїли автора (та й не тільки його) у 90-ті, коли і створено більшість уведених до книжки творів, але до кінця не подолані й у новому тисячолітті. Кінематографічно, якщо уявити екранізацію “Масовки”, повість можна умовно означити як “чорну комедію”, а цей жанр (як і “чорний гумор” узагалі) не щось інше, як спроба перемогти прихований страх смерті, який живе, либонь, у кожній нормальній людині, до того ж ідеться не лише про страх за власне життя, а й про тривогу за долю народу і — беріть вище! — людства. За гротесковими чварами двох гамаліївських “мафій” та режисерськими фантазіями про майбутній фільм, де, подолавши часові межі, сходяться до купи Христос, Спартак і Прометей, якимось не одразу помічаєш пронизливу антивоєнну ноту. Вона влітається до авторської оповіді ледь помітним образним штрихом-згадкою про російські танки, що йдуть Чумацьким Шляхом (!) у кавказькому напрямку, і літаки НАТО, які летять — “навхрест” до цього Шляху — бомбардувати Югославію. Людство ніби розіп’яте на хресті воєн — внутрішніх та зовнішніх, і немає “хати скраю”, де можна було б їх перечекати. На підтвердження цього письменник уводить епізод із “помилкою натовського льотчика”, котрий замість якоїсь зі стратегічних цілей у Белграді влучив у гамаліївську “Лісову корчму”, відправивши на той світ обидва непримиренні “клани” (з котом Маліром на додачу). Цю подію Ігор Павлюк описує як... космічну катастрофу: “І раптом десь недалеко вибухнув всесвіт. Можливо, навіть не один”. І це не лише вдала метафора чи гіпербола — це нагадування про те, що наслідки земної “війни усього з усім” неминуче відбиваються й на космічному плані. А це вже аж ніяк не скидається на комедію — як і творча поразка Віктора Чухрая, котрий довірив головну роль професійному акторові й водночас не помітив Христа у смітників Леонів Гайдеровському, а от інші (автор не вказує — хто) саме й помітили, але дійшли з цього *своїх* висновків, розіп’явши його не по-“кіношному”, а насправді...

І тут спадають на думку гіркі слова великого французького Антуана де Сент-Екзюпері: у кожній людині якоюсь мірою вбито Моцарта. Чи не страшнішу ситуацію маємо нині, чи не розіп’ятий у кожній людині ХРИСТОС? І що, урешті-решт, переважить у Чухраєві та безіменному акторові, призначеному на роль Спасителя, у момент, коли вони знімають із хреста непритомного (чи вже мертвого?) Леона — усвідомлення жертви з наступним очищенням: розкаяння а чи старе марнославство, уособлення якого стає камера, поставлена “на автомат”? Чи настане в їхніх душах Великдень (згадаймо останню фразу з “Ченців майбутніх богів” або аналогічну згадку у фіналі повісті “Тут було колись море”), чи це буде “кінець світу”, якого багато хто чекає в “Кометії”? Автор не дає прямих відповідей, переводячи їх у площину риторичних або, радше, свідомо залишаючи такі відповіді за читачем, оскільки вважає його достатньо зрілим, щоб “розжовувати” смисл написаного самому, а не чекати, коли хтось укладе в його мізки вже “розжовані” висновки — мовляв, “усі померли” чи навпаки — “всі щасливі”.

Здавалося б, уже звичним і воістину інтернаціональним художнім прийомом стало ототожнення людей із птахами — згадаймо розділ “Три душі” з містерії Тараса Шевченка “Великий льох”, журавлів-джигітів (у пісенному варіанті — солдатів), побачених народним поетом Дагестану Расулом Гамзатовим, і, нарешті, чайок, геніально олюднених славним американцем Річардом Бахом у притчі “Чайка Джонатан Лівінгстон”. Але цей прийом, схоже, сягнув меж архетипу — от і з’являються на Павлюковій індивідуальній мапі країни Лелекія та Орлінія (повість “Свято відпускання птиць на волю”), де знову ж таки не птахи мешкають, а люди у крилатій подобі, і, на жаль, далеко не всі з них — особи “високого польоту”. Власне, про це й розмірковує Ліричний Герой (так він і зветься у творі): “Є птиці, що співають, і є птиці-хижаки... Горобці літають зграями, орли — поодинці. І ті, й інші можуть жити в неволі, виводити у клітках потомство, яке живе довше за своїх родичів, що живуть на волі. Іноді зозуль виховують солов’ї, інколи — соколи... Усі хочуть волі, але не всі виживають на волі... [...] Народ мій був би й зараз юний такий, дзвінкий, якби не клятві закони зграй: сусіди позаздрили такому буттю і так зашарпали бідних лелек, що врешті вони стомилися. Найкраще гинуло, найгірше

сіялося, просочувалося в політу кровію земельку. І так століття, тисячоліття... Яка культура даватиме добрі сходи в такому ворожому бур'яні?"

Це теж про Україну, ба більше — про кожну країну, із життя народу якої зникла Любов, а отже — і Бог, оскільки Бог є Любов...

Іноді може здатися, що проза (як, до речі, й поезія) Ігоря Павлюка аж надто рясніє язичницькою (не люблю слова "поганський") символією, хтось може навіть побачити й певний виклик ортодоксальному християнству. Принаймні Чухраєве трактування Ісуса Христа як революціонера вже було поширене на Заході в 60-ті роки минулого століття як явище своєрідного соціального протесту. Але, поперше, це трактування саме *Чухраєве*, а не власне Павлюкове (автор ніби дистанціюється від нього, уводячи себе в повість як поета — Вікторового друга). По-друге, така вже специфіка української (та й загалом східнослов'янської) ментальності, де православ'я щільно переплелось з народними традиціями, з їхніми витоками в далекому дохристиянському минулому (та ж таки Масниця, Зелені свята, ворожіння на Андрія чи на Водохреща, трансформація язичницького бога Велеса у християнського святого Власія тощо). Щось схоже (хоча й не тотожне) бачимо в японців, де нині існує не лише на диво мирне співіснування релігії привнесеної (далекосхідна форма буддизму) і традиційних вірувань (синтоїзму), а і їхня взаємопроникність: так, синтоїстську богиню Сонця Аматарасу-о-мікамі багато хто з японців-буддистів сприймає як одне з утілень космічного Будди — Вайрочани. Окрім того, серед японців є й представники інших релігійних конфесій (щоправда, нечисленні), зокрема християни, але, певен, кожен із них відчуває себе часткою саме *японської* культури з усім багатством народних традицій. І щось не чути у Країні Сонця, що сходить, про тамтешні "Ольстери" чи "Варфоломійські ночі" (варто сподіватися, не трапляться вони й у нас).

Що ж відрізняє "проезію" від звичайної прози? Це передовсім розмаїття образів, кожен з яких легко міг би знайти місце в якомусь із віршів (чи поем) Ігоря Павлюка. Скажімо, чого вартий образ сльози ("сивої краплини чоловічої крові"), котра тече *вгору* — із серця до єдиного ока колишнього воїна-афганця Костя Гавури, коли той дізнається про смерть дружини (а у смітника Леона Гайдеровського сльоза — "велика, як церква"), чи образ зірок, що для "приземлених" гамаліївців схожі на "жаб'ячу ікру". Додаймо сюди згадку про "пізньосиве" волосся Чухрая-Калинюка, яке "заламує місячні промені" й колише "тихі зоренята", чи його ж характеристику зовні благополучного Заходу: "Скільки не посипай вулиці Чикаго сіллю, вони Чумацьким Шляхом не стануть"! Та й поза "Масовкою" таких образів чимало — про "вагітну" комету вже мовилося, тож чом би не згадати наречення вагітної ж таки Люби Вербич "двосердною", атомної електростанції — "містичним замком ХХ століття" в тій таки "Кометії". А Любин телескоп, через який дивляться на комету "найкращі астрономи світу"! А селяни, що "жили за Сонцем, а воно від комети не залежало, а від часу"!

Тоді й не дивуєшся тому, що на похорон Сергія ("Тут було колись море") з'їжджаються відомі люди різних часів — як живі, так і "не зовсім": за іменами, зокрема, можна ідентифікувати й уже померлих художника-сюрреаліста Сальвадора Далі (а може, це допіночетівський президент Чилі Сальвадор Альєнде?), "батька" теорії відносності Альберта Ейнштейна й нині суцього британського співака Елтона Джона (хтось із читачів, може, ще когось упізнає). Це й здатність до творення влучних неологізмів (як-от "саломандра" — "сало в мандрах" — на адресу політичних пристосуванців). Таким чином, "проет" (чи "поезаїк") — це той, хто знає, подібно до Герасима Сича ("Жерці майбутніх богів"), таїну стану, коли правдивими лишаються тільки Музика й Любов, стану, який іще в 10-х роках минулого століття описав забутий український поет Василь Алешко: "Той, хто має сонця рану — / На землі не стане жить. / Шлях лишить серед туману / І до сонця полетить".

Неправдою, однак, було б сказати, що з усім викладеним у "Забороненому цвіті" можна погодитися беззастережно, іноді авторська філософія відчутно "зашкалює". Особисто мені імпонує тема Волі, внутрішньої свободи, духовного

розкріпачення, яка “червоною ниткою” проходить, либонь, через усю ранню прозу Ігоря Павлюка. Але, читаючи повість “Тут було колись море”, ніяк не можу (як християнин) погодитися з виправданням замаскованого під нещасний випадок самогубства “земної” Сергієвої бабусі як засобу “звільнення” хлопця від необхідності догляду за нею: “Сергій закінчує школу. Хоче летіти у світ, але ж він не може покинути бабусю. Не може. Отож вона й вирішила проблему дуже просто...” Цей епізод видається щонайменше непорозумінням на тлі загалом гуманістичного звучання книжки...

...А що ж там, у Гамаліївці? Над Гамаліївкою, можна сказати, “небо чисте”. Так-так, читачу, ти правильно зрозумів: у селище ввійшли війська і проголосили державу під назвою “Київська Русь”. Так що, як захочеш поїхати до Гамаліївки й розпитати тамтешніх мешканців, чи справді так було, як написав автор, чи якимось інакше, доведеться сідати за підручники з історичної граматики і вчити давньоруську. Чи давньоукраїнську, що, на думку низки мовознавців, “вшистко єдно”. А ні — читай Павлюкову “проезію” та визначайся, хто ти — виконавець головної ролі у фільмі, що зветься “життя”, а чи учасник “масовки”, чи й того гірше — статист без слів? Читай... Або пиши власну.



**Олена Маланій**

## **ЕКЗОТИЧНА “ЕРОТИКА” САШКА ГАВРОША**

Замилування жіночим тілом, його принадами і звабами, намагання зрозуміти жагу кохання й вічний потяг до ніжності завжди були властиві чоловікам — за усіх часів, в усіх культурах світу. Музиканти й художники, письменники і скульптори змагалися у двобої — хто віднайде ключ до потаємних бажань Жінки, розгадає вічну таїну її поривань і почувань. Петрарка й Шекспір, Рафаель і Гойя, Тургенєв і Симоненко...

Сучасна українська література позначена шаленим різнобарв'ям нестримного інтересу до натуралістичних досліджень людського тіла. Інколи, захопившись цією ідеєю, письменники перетворюють художній аналіз на патологоанатомічний, забуваючи про читача. Деякі навмисне привертають увагу до власної персони, аби на провокативній темі здобути сумнівну й нетривку славу. Не вдаватимемося в аналіз сучасного літературного процесу, залишмо цей хліб критикам. Поговоримо краще про поезію, що інтригує вже з перших сторінок, ба ні — із назви, з обкладинки. Ця поезія викликає незрозумілий попервах щем, якісь призабуті відчуття, поступово виринають спогади, огортають ніжною, ледь вловною музикою з минулого.

“Еротична” поезія Олександра Гавроша (“Тіло лучниці”. — Львів: Піраміда, 2006) абсолютно не викликає негативного сприйняття (чи то пак абсолютного несприйняття), не відштовхує, не породжує почуття відрази, як досить часто буває із сучасними “перламутровими” чи то “глянцевиими” текстами. Поет ліпить образ жінки як скульптор, дослухаючись до відчуття “на дотик”, перепускаючи через себе, через свою душу найінтимніші, найпотаємніші емоції. Його майже пленерні вірші нагадують швидше витвори Огюста Родена — скажімо, його славнозвісну “Вічну весну”, що вражає чистотою білого мармуру, сяючого від екстазу злиття двох тіл. Вічне почуття двох. Вічний і нестримний потяг Його до Неї. Пригадаймо, як у Симоненка: “Ти і Я — це вічне, як і небо. / Доки мерехтітимуть світи, / буду Я приходити до Тебе...”

Гаврош не фальшивить у своїх переживаннях, не приховує інтимності власних поезій, не заграє з читачем. Він співає пісню закоханого гондольєра, пристрасного

мачо, шляхетного лицаря, створює світ, максимально комфортний і для ліричного героя, і для жінки, образ якої постійно шліфується в нескінченних пошуках досконалості та ідеалу. Виникають асоціації із завойовниками жіночих сердець, яких історії відомо чимало. З огляду на повагу до Жінки, яка постає з цих поезій не приниженою, не розіп'ятою, а навпаки — возвеличеною, прекрасною, єдиною (адже так хочеться в це повірити!), його герой частіше одягає маску Казанови, а не Дон Жуана. А це завжди так тішить жіноче самолюбство...

Поет постає перед читачем із максимально оголеними почуттями. Він і романтик, що живе мріями, і реаліст, що констатує гірку правду іншої сторони інтимних стосунків. У його поезії відшукаємо імпресію, намагання максимально продовжити мить насолоди, увіковічити миттєвість. Йому властива й експресія, той характер виявлення емоцій, ті почуття й переживання, пропущені через гіпертрофоване авторське “я”, що не можуть не зачепити такі тендітні струни вразливої жіночої душі. Так, його читацька аудиторія — переважно жіноча. Але це — від рівня культури нації. Коли ж наше чоловіцтво читатиме такі твори, можливо, воно стане добрішим, навчиться поважати Матір, Сестру, Дружину. І просто її величність Жінку.

Калейдоскоп інтимних історій ліричного героя — не таке собі банальне колекціонування, нанизування любовних перемог задля втіхи власного “alter ego”. Це й не плагіат “польових досліджень” у їх щоденниковому форматі. Це спроба творця-архітектора збудувати величний храм з об'ємними фресками, кольоровими вітражами, крізь які пробивається сонячне проміння, що в ньому звучить урочиста літургія “Ave Жінка!”

Збірка О.Гавроша “Тіло лучниці: Поезія”, ілюстрована молодим талановитим художником Олександром Войтовичем, сприймається як філіал мистецької галереї. Тема — краса жіночого тіла. Від поетичних картин Гавроша, як і від картин Войтовича, струменіє сонячне світло, що виграє (залежно від настрою) різними відтінками: “Я живу в твоєму серці мерехтливою свічкою...”, “колір вогню”, “рожеве сонце”. Ліричний герой поступово, штрих за штрихом, вивчає жіноче тіло, не міняючи ні кольору очей, ні тембру голосу чи пахощів тіла, ні уста : “і смак твій, і запах, і дотик, і подих...”

Ця поезія не так про жінку, про її принади, як про чоловіка, що *вміє кохати*, вміє помітити в кожній щось особливе, неповторне, допомогти розгледіти ці принади навіть самій жінці. І саме це — відмінна риса поезії О.Гавроша від тієї низькопробної, досить часто провокативної літератури “про це”.

Поет оспівує жіночу вроду, як справжній Майстер: “Тримав я гарячу долоню, / мов пташку тремтливу. Упивався пахучим волоссям. / Цілував привідкриті уста, оголені шию і плечі”. Вірші багаті на метафорику, асоціативність, алюзії. Його поетичні “східці” — намагання крок за кроком розгадувати одвічну формулу кохання, таїну таких складних, суперечливих, непередбачуваних стосунків чоловіка та жінки.

Пристрасть має колір. Пристрасть огортає світ, проростає природою, зливається з нею: “Пташка в долонях принишкла. / Відпускаю тебе...”, “У нічному саду / яблука / ніжно лягають у жменю. / Юний місяць / необачно підгледів, як ти цілувалася / з іншим. І захмарився з жалю. / Малий їжачок / гірко плаче / у мокрій траві, / Сховавши / обличчя / в долоні...”

Але ліричний герой — не вічний хлопчик, який шукає швидкоплинних любовних пригод й утіх від знайомств, що згодом перетворяться на спогад. Він — чоловік із життєвим досвідом спілкування із провінціалками, однокурсницями, гоноровими краляями, із недосвідченими й поважними, що знають усі тонкощі зваб чоловіків: “найбоязкіша дама серця”, “ти — в уніформі дівчаток, що слугують туристам при столі”, “жінка-дитина”, “ти — ДИВНА. Не така, як інші”, “донька інтелігентних батьків з правдивого глухого села”. Він, може, підсвідомо, але досить чітко розуміє, що життя має свої закони, яких треба дотримуватись. Невдовзі все мине, але... Але ні! “А завтра я звідси поїду назавжди. (Як завжди). / Аби якогось там дня, місяця, року, століття чекати тебе / в осінньому парку з дітьми на колінах і голубами на плечах...”

Поетія О.Гавроша, як і душа його, — не цинічна, не черства, не обмежена лише еротикою, тілесними втіхами. Вона сповнена любові до життя, це душа людини, що прагне поділитись добром, множити його, продукувати Красу, високу Істину людських взаємин.

Не можуть лишити байдужими поетові одкровення (майже сповідь!), винесені автором у післямову:

“P.S. Одного разу встати з ліжка і тричі проказати: “Я більше так не хочу”. Проковтнути пігулку правди і запити довгим поглядом дзеркала. Послати всіх до дідька і вийти вільним у двері, вікна та шпарки.

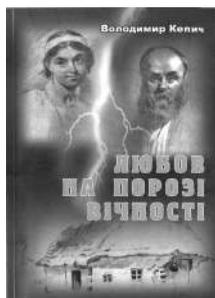
Поцілувати руку здивованій сусідці. З’їсти морозиво з дітлахами у садочку навпроти. Купити повітряну кульку жебракові. Пробігтися навипередки з вітром. Позамітати вулиці довгим пальтом. Зайти до кав’ярні, яку завжди оминав. Замовити...  
...Одного разу побачити ІНШУ”.

*м. Луцьк*

## Наші презентації

**Василь Пахаренко. Начерк Шевченкової етики.** — Черкаси: Брама-Україна, 2007. — 208 с.

У книжці розглядається екзистенційно-етична проблематика у творчості великого поета. За словами автора, це спроба “проміжного підсумку, а також — хочеться вірити — й поглиблення окремих граней дотеперішнього екзистенційного інтерпретування Т.Шевченка”; значна увага також приділена наскрізним у “Кобзарі” проблемам теодицеї й антроподицеї. У першій частині стисло окреслено філософську суть екзистенціалізму, його основні категорії й літературний аспект.



**Келич Володимир. Любов на порозі вічності.**

— Дрогобич: Коло, 2007. — 168 с.

Автор роману розповідає про останні роки життя Т.Г.Шевченка, які пройшли під знаком кохання до земної дівчини Ликери, та його намагання подолати цю високу планку любові. Це також спроба виказати своє бачення цих подій, а не переказати те, про що вже говорили інші. Багато подій у романі взято з розповідей самого Шевченка про те, що з ним тоді відбувалося, на що віддав він багато й душевних, і фізичних сил.

**Автор і авторство у словесній творчості:**

Зб. наук. праць / Одеськ. нац. ун-т ім. І.І.Мечникова. Філол. фак.; відп. ред. проф. Н.М.Шляхова. — Одеса: Поліграф, 2007. — 412 с.

Збірник наукових праць з нагоди 40-річчя кафедри теорії та компаративістики викладання літератури підготував і видав її колектив. У своїх статтях автори осмислюють тенденції розвитку світової літературно-теоретичної думки, спрямовані на “повернення автора”, розглядаються також теорії автора в сучасному літературознавстві й результати дослідження щодо вираження авторської свідомості в різних творах, зокрема ліричному, драматичному чи епічному жанрах.

*С.С.*



Тереза Добжинська

## МОВНА ГРА ЯК ФОРМА ПЕРСВАЗІЇ В СУСПІЛЬНОМУ ДИСКУРСІ

Нині в Польщі посилилася тенденція до використання елементів гри в офіційній сфері суспільного життя і, зокрема, у політичному дискурсі. У статті детально розглядаються різні види мовної гри, створеної відомими риторико-стилістичними прийомами, спостережені в актуальній мовленнєвій діяльності польських політиків і журналістів. Акцентовано вплив таких мовленнєвих технік на сприймача, часом дуже агресивний. Висвітлено основні джерела “ігрової” тенденції в сучасному політичному дискурсі: креативна мовна діяльність видання “Газета виборча” (70-і – 80-і рр. XX ст.) і представників “лінгвістичної поезії” (50-і – 60-і рр. XX ст.).

Ключові слова: мовна гра, персвазія, політичний дискурс.

*Teresa Dobrzyńska. Language play as a form of persuasion in the public discourse*

The usage of play elements at the official level of public life, especially in the political discourse, tends to become common in the contemporary Poland. This article shows different kinds of language play created by means of well-known rhetoric and stylistic devices; all the examples were taken from the actual speech activities of the Polish politicians and journalists. The author emphasizes at times extremely aggressive impact of those linguistic techniques upon recipients. She also points out the most influential sources of this tendency typical of the modern political discourse, such as the creative linguistic activity of the newspaper “Gazeta Wyborcza” (1970s and 1980s) and that of “linguistic poets” (1950s and 1960s).

Key words: language play, persuasion, political discourse.

Останніми роками спостерігаємо, як посилюється тенденція до запровадження ігрових елементів у тих сферах польського суспільного життя, які до цього мали офіційний або урочистий характер. Це, зокрема, стосується форм діяльності політиків, їхньої поведінки та демонстрування поглядів у медіях.

Згадане спостереження можна проілюструвати багатьма прикладами. Серед них – участь депутата від ЛПР (Ліги польських родин) Кшиштофа Босака та дочок кількох державних мужів<sup>1</sup> у телепрограмі “Танці з зірками” як спосіб здобуття політичної популярності й зміцнення партійного тилу. Такій самій меті слугував і футбольний матч, що відбувся 9 вересня 2007 р. між парламентарями Польщі й України напередодні виборчих кампаній у цих країнах. Багато шоуелементів упроваджується до передвиборчих мітингів, скажімо, виступи популярних естрадних артистів, танці в ритмі диско-поло тощо.

Медіі, передусім телебачення й ілюстровані тижневики, експлуатують цю ігрову діяльність публічних осіб, а самі політики застосовують подібну позапрофесійну активність для створення привабливого іміджу – свого й партії. У такій ситуації не дивують висловлювання політологів про те, що шанси окремих угруповань у виборчих перегонах значною мірою залежать не від аргументів по суті, а від політичного спектаклю, в якому беруть участь і який ініціюють представники різних партій<sup>2</sup>.

Елементи гри запроваджуються й до сфери суспільного спілкування – політичного дискурсу. Маю на увазі різні види гри слів, або ж метамовну

<sup>1</sup> Йдеться про дочок: колишніх президентів Леха Валенси й Александра Квасневського, колишнього прем’єр-міністра Єжи Бузека й лідера Громадянської платформи Дональда Туска.

<sup>2</sup> Таку думку, наприклад, висловив соціолог і політолог професор Яцек Василевський у програмі ТОК FM 12.09.2007 о 14.15.

діяльність. Вона може полягати, скажімо, у заміні лексичних одиниць (лексем або фразеологізмів) схожим звучанням або з близьким – фактично чи позірно – значенням (фальшива етимологія). Іншим різновидом метамовної діяльності є умисна зміна значень полісемічних слів чи субституція омонімів. Мовною грою може бути й вигадання неологізмів та словотворення, що впливає на семантику похідної основи. Можливе також порушення фразеологічних зв'язків і делексікалізація стертих мовних метафор. Майстерніші форми словесної гри породжує алюзія – натаки на відомі вислови, прислів'я, цитати, крилаті слова. Суть усіх названих прийомів – уживання лексики в контекстах, які породжують зміну значення, подають слово в іншій перспективі. Така змінена перспектива відкривається раптово й неочікувано.

Збагачуючи значення висловлювання, мовна гра виконує різні прагматичні функції: привертає увагу адресата до мовної форми тексту й до самого акту мовлення; демонструє мовну компетенцію, що підносить авторитет мовця й формує його образ як людини дотепної, вправної у висловлюваннях, як цікавої особистості; а також впливає на позицію слухача, отже, справляє персвазійну функцію\*. Вказаний стилістичний прийом використовується у промовах, політичних коментарях із метою викликати симпатію, затримати в пам'яті позитивний образ певної партії чи публічної особи (політика, коментатора) або висміяти політичного противника, а відтак – спричинитись до його деградації.

Численність усякого виду персвазійних засобів у сучасному польському суспільному дискурсі, зокрема засобів ігрового характеру, – наслідок прогресу процесів демократизації та збільшення конкурентності на політичній сцені. У сфері суспільної комунікації вони викликали зрушення в генетичному/жанровому полі. Якщо раніше переважали монологічні, офіційні форми, властиві для письмового стилю, такі як (читані з аркуша) промови, заяви, звернення, то нині дедалі популярнішими стають діалогові, інтерактивні види, ближчі до розмовного стилю. Зростає кількість дискусій, дебатів, панелей, прес-конференцій, учасники яких, будучи прибічниками різних політичних таборів, не обмежуються використанням голих аргументів, а й намагаються здобути схвалення та підтримку широких кіл слухачів, удаючись до різних риторичних прийомів, зокрема викликають дотепні асоціації завдяки грі слів, маніпулюючи при цьому звуковою формою або значенням лексем.

Мовна гра, що нині часто з'являється в політичних дебатах, дискусіях, коментарях, інтерв'ю та інших мультимедійних формах презентації поглядів політиків, скажімо, у виборчих плакатах та білбордах, – щось нове в політичному житті з огляду на масштаб застосування й функцію цього явища. Раніше вона виступала лише в чітко обмеженій і периферійній сфері суспільного життя – у кабаре, політичній сатири, анекдотах та жартах.

Розгляньмо декілька прикметних видів мовної гри в політичній публіцистиці Польщі останнього часу. Варто одразу звернути увагу на риторичні функції певних мовних концептів, визначаючи персвазійну мету, якій вони слугують, вносячи окреслені оцінні конотації. Завдяки саме таким модифікаціям значень мовець може впливати на думку (або принаймні на емоційний стан) слухача.

Одним із найчастотніших прийомів стало творення вигадливих дериватів від абrevіатур – назв окремих партій, а також перетворення словоскорочень на омоніми. Це стосується передусім двох найбільших політичних об'єднань Польщі – Громадянської платформи (польською – ПО, “платформа обивательська”. – *Н.С.*) і Закону і справедливості (польською – ПiС, “право і справедливість”. – *Н.С.*), але такого типу мовній “обробці” піддається також й ефемерна коаліція Ліги польських родин і Самооборони (ЛіС). Під час виборчої кампанії 2005 р. багато виборців очікували на об'єднання двох великих правих партій і з надією говорили про можливість утворення коаліції ПОПiС. Цей дериват, що звучить однаково зі словом *poris* (“попіс” – хизування. – *Н.С.*), став номеном двозначним: власною

\* Персвазійна функція – функція переконання, впливу на адресата мовлення (прим. перекладача Н.С.).

назвою, що слугує лише денотації, і загальною назвою з певною семантикою. Значення загальної назви актуалізувалося водночас із актом номінації, відтак постульована аббревіатура ПОПіС (POPiS) набувала позитивної оцінності як щось сразкове, чим можна похизуватися.

Однак у кожній медалі два боки... Як відомо, позитивну оцінність можна піддати сумніву в іронічному висловлюванні. І так сталося із ПОПіСом, коли не справдилися очікування виборців. ПОПіС-хизування став пейоративним окресленням, аналогічним до іронічного, негативного значення слова *porisać się*, уживаного в розмовній формулі “*Ale się porisałeś!*” (ну ти й відзначився!).

Звукова подібність інших словоскорочень до слів певної сфери використання також може вносити небажані оцінні конотації. Шанована багатьма Самоврядна громадянська ініціатива, яку заснував маршалек Сілезького воєводства, утім, багато втратила вже в момент проголошення, коли виявилось, що аббревіатура її назви – СьО (SIO) – співзвучна з вигуком, яким поляки відганяють птахів, що полегшило використання цього вербального утворення в політичній боротьбі.

Найбільше випадків мовної гри та жартівливих алюзій породила аббревіатура LiS (польською співзвучне з назвою тварини “лис”. – *Н.С.*), що було пов'язано з омонімічністю цього слова. LiS (коаліція Ліги польських родин та Самооборони) ототожнювався з *lis*-ом-звірем, прикметні риси якого увічнені в образі “Езопової тварини”. Натякалося, що об'єднання має бути хитрим, як лис. Використовуючи можливість переходу – створювану алегоричним знаком – від слова до означуваного предмета й різних його іконічних репрезентацій, партійні лідери демонстрували плюшевого лиса – талісман коаліції. На жаль, лис належить до звірини, на яку полюють. Тож у тижневику “*Wprost*” (“Відверто”) з'явився малюнок Ярослава Качинського – лідера ПіС-у – в образі мисливця, що вполював двох лисів (відповідників двох учасників коаліції) та несе їх за хвості. Дотепи також народжувалися у вербальній сфері. У теледискусії запрошені глузливо скандували: “ПіС вітає ЛіС – ЛіС вітає ПіС – ЛіС вітає ЛіС”. Скандоване вітання акцентувало звукову подібність словоскорочень, утворюючи римовану пару. Як рима до ПіС, ЛіС виявляв свою вторинність, звучав передражнявальним відлунням, отже, виступав мовним інструментом зниження вартості партій-придатків до ПіСу, що утворили коаліцію під назвою ЛіС. Кумедність лозунгу “ПіС вітає ЛіС” посилювалася завдяки співзвучності з відомим кожному полякові з дитинства ім'ям героя популярної казки Яна Бжехви, також лиса – *Witalica (wita LiS – Witalis)*<sup>3</sup>, зовсім не симпатичною постаттю.

Концепт “лис”, хай і не надто вигадливий, демонструє прикметну ознаку мовної гри, що виступає в суспільному дискурсі. Це наявність *алюзій до відомих літературних текстів, цитат із пісень, назв фільмів* тощо, тобто до тих витворів культури, які належать до фонду крилатих слів і тривало функціонують у суспільній пам'яті.

Ведучи мову про деривацію від скорочених назв партій, варто згадати також вигадливість журналістів, які віднаходили аббревіатури-назви у структурі різних слів, роблячи їх у такий спосіб квазідериватами цих скорочень. Так, писалося про висловлювані ПО “**ПО**стулати **ПО**ліпшення зовнішньої **ПО**літики” (утворюючи, окрім фальшивої етимології, ініціальну алітерацію). Анджей Леппер зарікався, що Самооборона не використовуватиме у виборчій кампанії таких методів елімінації політичних противників, як ПіС, і жартував: “Самооборона не буде в ПіСуватися”<sup>4</sup>.

Інші твердили, що “останні рішення ПіС-у в ПіСуються в політику цієї партії. А один із коментаторів<sup>5</sup> оголосив: “ПіС зробив таємний переПіС населення”, натякаючи в такий спосіб на опублікування Інститутом народної пам'яті списків таємних агентів СБ.

<sup>3</sup> Пор.: *Brzechwa J.* Szelmostwa lisa Witalisa.

<sup>4</sup> Анджей Леппер – ранкове інтерв'ю для ТОК FM 9.09.2007.

<sup>5</sup> Роман Куркевич – у ранковій дискусії в програмі ТОК FM 14.09.2007.

Іншу дотепну гру з аббревіатурою ПіС вигдав представник лівих у міськраді Лодзі, коли депутати від ПіС-у підняли питання про заборону використовувати в торгівлі целофанові пакети, які наносять шкоду середовищу. Він заявив, що “ПіС нині виступає в кольорах Greenpeace-у”<sup>6</sup>. Депутат використав звукову подібність скороченої назви партії до англійської морфеми слова-назви екологічної організації. Експлікований зв’язок між двома назвами слугував не лише перенесенню на ПіС поняттєвого змісту, пов’язаного з “Грінпісом”, тобто інформації про прилучення ПіС-у до охорони довкілля. Водночас він переніс пейоративну оцінність акцій “Грінпісу”, зазвичай галасливих і видовищних, на депутатів від ПіС-у, аби їх скомпрометувати.

Натомість невдалою формою дискредитації ПіС-у була римованка, вміщена на передвиборчих плакатах Громадянської платформи: “Править ПіС, а полякам — стид”. Ужите в ній асонансне співзвуччя не належить до стилістичної норми політичної пропаганди й реклами, яким властиві точніші, передовсім граматичні рими.

Іншим промовистим риторичним засобом, що має характер словесної гри, виступає *трансформація прізвищ* із метою приписування їм оцінних конотацій — зазвичай пейоративних. Такі трансформації можуть полягати в маніпуляціях звуковою формою або морфемним складом прізвища; вони поєднуються із прагненням замінити прізвище на прізвисько.

Подібні дражнилки неприпустимі в нормативному спілкуванні культурних людей, що дотримуються правил мовного етикету. Однак у гострих полеміках, памфлетах — це найпростіший і дієвий спосіб приниження противника.

Так, наприклад, про братів Качинських — президента і прем’єра РП — кажуть “качури”. Політичний табір Качинських намагався нейтралізувати це прізвисько в різний спосіб, передусім трактуючи його як жартівливе, вживане в неформальних товариських стосунках. Робилися спроби переконати людей у тому, що “качурів” у політичному житті Польщі існує більше, оскільки лідер опозиційної партії, Туск, має ім’я Дональд, яке можна пов’язати з Каченям Дональдом діснеївських мультфільмів. Хай і так, але пташине прізвисько не додає шанобливості до глави держави і прем’єр-міністра уряду. Тому здійснювалися спроби надати “качурам” героїчних рис, які були особливо вдалимими тоді, коли партія Ярослава Качинського мусила змагатися з Лігою польських родин і Самообороною, об’єднаними у згадану вже коаліцію ЛіС. Це словоскорочення, омонімічне з лисом, уможливило в цьому випадку *створення каламбурів*. Ярослав Качинський заявив, що його партія “не боїться ЛіСа. ЛіС (=лис) не злякає сміливих качурів!” Ярослав Курський робив спробу перенести негативні конотації качок на партію, з якою Качинські вели найзапекліші суперечки, — Громадянську платформу. Описуючи результати попередніх виборів, зазначив: “Вже віталися з гускою, а виграли “качури”!”<sup>7</sup>

Перетворення прізвищ на прізвиська знаходить продовження в різних дериваційних практиках, таких, як *качизм* (“спосіб реалізації влади “качурами”). Цей неологізм був утворений на кшталт продуктивних моделей, основа яких — прізвище або власна назва: *гітлеризм*, *сталінізм*, *більшовизм* або новішої — *тетчеризм* (від прізвища Маргарет Тетчер). Що цікаво, слово *качизм* відважно вжив сам Ярослав Качинський, тобто один із “качурів”, виголосивши на початку виборчої кампанії (9.09.2007): “Вороги ПіС-у проводять брутальну кампанію антикачизму”. Акт деривації з маркованим забарвленням здійснює тут сам носій прізвиська, що вибиває зброю із рук супротивника, який би волів використовувати подібні засоби з протилежною метою.

*Модифікація переносних фразеологізмів і злексикалізованих мовних метафор* — це наступний продуктивний механізм гри слів у публічному дискурсі. Такій обробці було піддано, зокрема, усталений вислів *gwoźdź do trumny* (досл. *цвях у труну*), який польською означає “остаточну причину поразки, вичерпаний шанс”. Такий вислів з’явився в дискусії по оприлюдненні записів Збігнева Зьобри: писали,

<sup>6</sup> Інформація з ранкових новин у ТОК FM 12.09.2007.

<sup>7</sup> Інтерв’ю для ТОК FM від 20.08.2007.

що це “цвях у труну для Анджея Леппера”. Оскільки справа автентичності записів стосувалася також Януша Качмарека, він, захищаючись, заявив, що “*gwizdok polamаний*”, бо записи були сфальсифіковані. Качмарек піддав делексикалізації фразеологічний вислів, дослівно потрактувавши вбивання цвяха в труну. Політик використав частину образу — цвях, який при вбиванні може зламатися, і в такий спосіб нейтралізував ужитий проти нього вислів<sup>8</sup>.

Інший фразеологізм *ładny kwiatek!* (досл. *гарна квіточка*), що стосується реакції на щось дивне та неприємне, зазнав трансформації у висловлюванні маршалка (голови) сейму Людвика Дорна, котрий після рішення Радека Сікорського, колишнього Міністра оборони, за рекомендацією ПіСу балотуватися на виборах до сейму від Платформи сказав: “На їхній (тобто ПО. — *H.C.*) грядці ростуть *nikchemні kwiatočki*, тому вони задоволені, коли їхні ряди підкріплює якесь *ziółčko*”<sup>9</sup>. Польське слово *ziółčko* (*ziółko*) має усталене метафоричне значення “хтось, оцінюваний негативно”. Пояснюючи процес мислення, який привів до витворення цього концепту, належить у ньому виокремити кілька фаз. По-перше, мусив відбутися перехід від переносного значення, наявного у фразеологізмі *ładny kwiatek!*, до дослівного значення іменникового компонента його носія (*kwiatek* — “рослина”). По-друге, необхідно було відтворити ситуацію (прототипну сцену), в якій виступає об’єкт, означуваний носієм (тут: квіточка на грядці серед інших рослин, зокрема, й серед зілля/трав). По-третє, відбувся перехід від предметної ситуації на рівень слова, що називає *zióło/ziółko*. По-четверте, було використано багатозначність слова *ziółko*, яке в одному зі значень є мовною метафорою із пейоративною оцінністю, що її мовець прагнув приписати особі-перекотиполу від партії до партії. Концепт цей дуже вигадливий, оскільки створений на основі злексикалізованої переносної семантики двох висловів, дослівне значення яких належить до однієї предметної сфери.

Останнім часом великої популярності набули трансформації злексикалізованої фрази *wybuchła bomba* (вибухнула бомба), що окреслює несподівану, сенсаційну ситуацію. Під час виборчої кампанії, коли різні політичні табори прагнули дискредитувати противників, виявляючи компромат, а також коли окремі партії намагалися залучити до своїх виборчих списків видатних політиків (передусім тих, хто демонстративно змінив політичне забарвлення), цей метафорично мотивований фразеологізм з’являвся дуже часто — відбувалося справжнє “*бомбардування*”! Так, у радіоновинах повідомили, що “Політики Платформи обіцяють бомбу, яка має вибухнути на виборчій конференції у Гнезно”<sup>10</sup>. Яцек Курський, маючи на увазі подібні погрози Платформи, заявив, що бомба, якою погрожує Платформа, “*виявиться пістоном*”. Коли ж такою бомбою став перехід маршалка Богдана Борусевича з ПіС-у до Платформи, лідер ПіС-у, Ярослав Качинський, повторив і розвинув цей концепт: “*Бомба виявилася пістоном, та ще й підмоченим*”<sup>11</sup>. Раніше, у розмові на тему приєднання Неллі Рокіти до ПіС-у й отримання нею посади в адміністрації президента Леха Качинського, а також після оголошення Яна Марії Рокіти про неучасть у списку ПО, Курський заявив, що це “бомба, яка вибухнула в руках Платформи”<sup>12</sup>.

Рідше мовна гра сучасного політичного дискурсу застосовує *інші, витонченіші методи*, які не полягають в обробці назв чи прізвищ або у введенні багатозначних висловів і фразеологізмів у контексти, що модифікують їхнє значення. Так, Яцек Курський (в інтерв’ю, даному після бурхливого засідання сейму, коли було

<sup>8</sup> Аналізовані тут трансформації переносного значення фразеологізму нагадують способи нейтралізації негативно або позитивно забарвлених свіжих метафор. Риторичні прийоми такого типу аналізовано в розділі “Оцінні метафори в публіцистиці й висловлюваннях політиків” у монографії: *Dobrzyńska T. Mówiąc przenośnie... Studia o metaforze*. — Warszawa, 1994.

<sup>9</sup> Розмова в ранковій програмі “Сигнали дня” на ТОК FM 14.09.2007.

<sup>10</sup> *Poiudniowy serwis informacyjny Wiadomości I Programu PR* 15.09.2007.

<sup>11</sup> Це висловлювання з’явилося у промові прем’єра на з’їзді ПіС-у 15.09.2007.

<sup>12</sup> Вислови, цитовані в радіослужбах 14 та 15.09.2007.

<sup>13</sup> Інтерв’ю від 24.08.2007.

втрачено парламентську більшість<sup>13</sup>) констатував: “Найліпшим рішенням для цього сейму було б його розпустити”, – що польською звучало так: “Najlepszym rozwiązaniem dla tego sejmu byłoby rozwiązanie tego sejmu”. Він використав тут багатозначність цього слова, яке означає, зокрема, і “дати правильну відповідь, вирішити, розплутати щось”, і “спричинити закриття чогось, ліквідувати щось”. Отже, тавтологія тут виявилася позірною.

Гра слів може базуватися на звуковій подібності слів із різним походженням і значеннєвою функцією – омонімах. Омонімію, скажімо, використав проф. Єжи Конарський, політолог Варшавського університету, який, оцінюючи нападницькі популістські споти (політичні реклами) на телебаченні під час виборчої кампанії, ствердив: назва *spot* їм цілком відповідає, бо вони – *spod ciemnej gwiazdy* (дослів. з-під темної зірки, народилися/створилися під темною зіркою. – Н.С.)<sup>14</sup>. Іменник *spot* був зіставлений з прийменником *spod* (з-під), що вимовляється польською як *spot*; цей же прийменник – частина фразеологізму, який означає “бути дуже поганим”. У такий спосіб назва *spot* дістала негативну оцінку конотацію, перенесену зі значення фразеологізму.

Дотепне конструювання дериватів від одної словотвірної основи застосував Єжи Сурдиковський, кажучи: “У Польщі немає правих і лівих партій. Є лише *ліві побожні* й *ліві безбожні*”<sup>15</sup>. Використаний тут стилістичний прийом – поліптит – увиразнив звукову подібність ужитих епітетів *побожні* й *безбожні*, акцентуючи тим самим, що в обох випадках ідеться про лівих, які різняться лише однією рисою – по- і без-божністю.

Часом мовна гра полягає в активізації низки асоціацій, пов’язаних зі значенням слова. На закид слухача, що журналісти з передачі “Контактна лінза” (телевізійної ложі глузіїв) “підривають/підкопують авторитет сейму”, який наводить на думку про фразеологізм *копати / рити комусь яму*, один із ведучих в’їдливо пожартував: “Ми робимо підкоп під Сеймом, збудуємо в підвалі кав’ярню під баранами”. У такий спосіб він використав низку пов’язаних понять: *копати* – робити підкоп, робити підкоп під будинком – дістатися у підвал; *підвал* – “Підвал/пивниця під баранами” (назва популярної кав’ярні-кабаре у Кракові – “Piwnica pod Baranami”); *барани* в назві кабаре взялися від декоративних баранячих голів на будинку в Кракові, де донині існує ця кав’ярня; і, нарешті, *барани* (образ) – “дурні люди” (тут: парламентаристи).

Як бачимо, мовна гра, вжита в політичному дискурсі, – не надто вигадлива, вона виявляється в наданні нових сенсів й оцінних конотацій прізвищам, назвам і скороченням назв, у творенні фальшивої етимології та позірних поняттєвих зв’язків, а також у модифікації змісту мовних метафор і цілих фразеологізмів або їхніх частин. Усі ці практики слугують персвазійним цілям.

Запроваджуючи мовну гру, мовець звертається до загальновідомих висловлювань і практик спілкування: фразеологізмів, прислів’їв, дитячих творів, кліше, властивих суспільній комунікації.

Якщо замислитися над поширеністю оговорюваних мовних практик у суспільному дискурсі останніх років і над чинниками, які могли мати вплив на формування цього дискурсивного явища, то неможливо не згадати, що моду на каламбури в публіцистичному стилі ініціювала від початку свого існування “Gazeta Wyborcza” (“Виборча газета”), яка першою запровадила на своїх шпальтах менш офіційний, розмовний стиль мовлення, забарвлений грою слів у заголовках статей. На поширеність поданих нами мовних концептів вплинув також досвід реклами – передусім гри слів у рекламних слоганах. Деякі види ігор нагадують дитячі мовні забавлянки (наприклад, передражнювання), а інші мовні концепти відомі з дитячої літератури. У цьому простежується налаштованість на зрозумілість семантики й форми повідомлення, котре – хай і містить елемент несподіванки і вражає певною вигадливістю – уможливорює негайне порозуміння зі сприймачем.

<sup>14</sup> У вечірній передачі “Події дня” програми ТОК FM 14. 09. 2007.

<sup>15</sup> Висловлювання, цитоване 28.08.2007 у ранковій програмі ТОК FM.

Якщо шукати інші – поважніші – фактори, що спричинилися до моди на такого типу метамовну діяльність, яка становить суть мовної гри, можна згадати досвід т. зв. лінгвістичної поезії, популярної в Польщі після 1956 р., передусім Покоління 68<sup>16</sup>. Твори поетів, що належать до цих нуртів, призвичаїли читачів до різного типу деконструкцій мовних форм, дослідження семантичних можливостей мови й небезпек, пов'язаних з її здатністю формувати поняттєву картину дійсності. Поетична творчість зосередилась на уважному спостереженні над мовою, на вистежуванні стертих формул і комунікативних норм, які обмежують можливості висловлювання<sup>18</sup>. Поезія, окреслювана як лінгвістична, прагнула демістифікувати мову і, за твердженням Єжи Корнгаузера, “виявляє свою недовіру до світу операціями зі словами”<sup>17</sup>. Було піддано сумніву, що мова вимагає автоматизму й нав'язує власні закони, скептично ставились до референційних здатностей мови, адекватності порядку слів і порядку речей. У пізнішій фазі розвитку лінгвістичних поетик було репрезентовано світ позірності, творений для потреб соціотехніки за допомогою вживання здеморалізованої мови пропаганди. У 70-і рр. поезія Нової хвилі, що належала до цього нурту, вела полеміку з “офіційним словом”, здійснювала деконструкцію мовних кліше, демаскувала спосіб уживання мови як знаряддя маніпуляції<sup>18</sup>.

Згадуючи ті поетичні програми, зовсім не вважаємо, що метамовні операції, які існують у сучасному суспільному дискурсі, мають настільки ж глибокі мотивації і такі ж різноманітні, як мовні досліді різних поетів-лінгвістів. Не варто, зрештою, очікувати однакової словесної креативності від політиків, публіцистів та коментаторів, їхніх спонтанних висловів і від поетів, які набагато глибше поринають у рефлексії над мовою і світом. Фіксує певні збіги в операціях зі словами в обох сферах уживання мови, можна сказати, що мовна гра сучасних публіцистів стає подекуди запереченням давнішого досвіду лінгвістичної поезії, оскільки не бере під сумнів ролі мови в суспільній комунікації як джерела містифікації, не заперечує картини світу, нав'язуваної мовою. Поєднує ці практики пробудження уяви у вербальній сфері й посилення метамовної рефлексії, а ще – використання трансформаційних/операційних здатностей мовної діяльності.

Патроном сучасної мовної гри в політичній публіцистиці виразно виступає риторика: здійснюється пошук слова зі значною персвазійною силою, часто – слова дієвого, завдяки створеній мовній грі. Утім, це забава, сконцентрована передусім на боротьбі з представниками інших політичних таборів, забава, виповнена значної долі агресії.

Агресія особливо зростає в період виборчої кампанії. Як висловився один із коментаторів напередодні кампанії 2007 року<sup>19</sup>: “Виборча кампанія добряче (пол. – *na dobre*, “*na dobrze*”) розкручується! І на зло...” Це висловлювання не лише подає гірку істину, а й становить ще один приклад гри слів – так розповсюдженої в сучасному політичному дискурсі. Фразеологізм *na dobre* (“у повну силу”) доповнюється аналогічним фразеологізмом *na zle* не лише тому, що таке доповнення підказує антонімічне відношення *dobry/zły* (добрий/злий), а й через те, що вислів *na dobre* – це частина закріпленого в пам'яті сучасного поляка кліше – назви популярного телесеріалу “*Na dobre i na zle*”. Польською звучить: “Виборча кампанія розкручується на добро і на зло” (“*Kampania wyborcza rozkręca się na dobre! I na zle...*” – *H.C.*).

*м. Варшава*

*Пер. Наталі Сидяченко*

<sup>16</sup> Загальний огляд різних нуртів “лінгвістичної поезії” містить словникова стаття: *Czapliński P., Śliwiński P.* Poezja lingwistyczna // *Słownik literatury polskiej XX wieku* / Red. A. Brodzka i in. – Wrocław, 1992.

<sup>17</sup> Пор.: *Корнгаузер Є.* Стаття, опублікована в “Літературному житті” (“*Zycie Literackie*”), 1969. – № 46.

<sup>18</sup> Пор.: *Вараґчак С.* Етыка і роетыка. – *Рарыж*, 1979. – S. 199.

<sup>19</sup> У новинах опівдні I програми Польського радіо 16. 09. 2007.

# Написане лишається

Надія Миронець

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

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

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

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

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

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

№25

24 oktobre

Чувствую сильную слабость во всем теле, болит горло, немножко, и очень грустно. Вчера вечером получила твою телеграмму. Конечно, посуду уже нельзя вернуть; написала ему *petit bleu*<sup>1</sup>, а сегодня пойду сама. Но вероятно ничего не выйдет. Если даже он и не продал посуду, я ему больше 20 fr. за нее не дам!

Как я рада, что хорошая квартира. Ее нашел Левушка, ведь ты же не мог успеть? Милый, опиши мне ее подробно и нарисуй план. Сколько стоит в месяц? Все-таки я рада, что тебе не придется жить в отеле. Ты, вероятно, целый день в бегах, в противоположность мне. Я сижу, как будто меня приклеили, и зубрю. Когда отрываюсь, думаю о тебе, опять набираюсь энергии и опять зубрю.

Вчера вечером Н[адя] пришла в мою комнату, увидела “Землю”<sup>2</sup> и стала читать.

Почти с самого начала принялась делать замечания вроде: “Когда Печорин, ему недостает черного плаща и пр.” Потом увлеклась, щеки загорелись. Когда читала про суд у Кис[ельских], отвечала Мирону<sup>3</sup> с таким раздражением, что я спросила у нее даже (нарочно, конечно): “Да что ты, как будто это тебя обидели”. На что она мне ответила: “Конечно, все это относится прямо ко мне, это я глупенькая, маленькая, ничего не понимающая...” Она говорила еще много разных слов, но все не по адресу автора, а Мирону. Не пропустила ни одной страницы и кончила роман в этот же вечер.

\* Продовження. Початок див.: *СіЧ*. – 2007. – №9. – С. 48; №10. – С. 62; 2008. – №1. – С. 78.

<sup>1</sup> *petit bleu* (фр.) – маленька записка.

<sup>2</sup> “Земля” – збірники, що видавалися “Московским издательством”, 1911 р. у ньому була опублікована повість В.Винниченка “Честность с собой” (1911. – Сб. 5. – С. 1-254).

<sup>3</sup> Мирон Купченко – герой повісті В.Винниченка “Честність з собою”.

А на тебя она, кажется, очень рассердилась, п[отому] ч[то] очень ты ее обидел. Сказала еще, что Мирон ей кого-то странно напоминает, и спросила: “а тебе разве нет?” М[ожет] быть, тебе это не интересно, но это характерно для Нади.

Завтра должно прийти письмо от тебя, но я уж сегодня два раза сбегала вниз и спрашивала у конс[ьержки].

Собственно то, что есть сейчас, не есть жизнь. Все мои мысли и чувства отсутствуют. Они давно уже уехали из Парижа и бегают, как собачки, за своим хозяином.

Меня упрекают Н[адя] и Л[юба] в апатичности. Какие они странные! А разве может быть иначе?

Всякая моя мысль начинается так: “Когда я уеду”. Коротенькие ниточки привязывают меня еще к Парижу, но я уже простилась с ним. У меня даже некоторая “тоска по родине” от этого.

Мне не хочется, чтобы ты уже все устроил. Хочется, чтобы мы вместе, занавески и другие маленькие вещи мне хочется сделать самой.

Пришло Наде письмо от К.<sup>4</sup> Она дала его мне, хотя в нем он просит мне не показывать.

Опять то же самое и те же угрозы, самоубийства. Но теперь это уже не страшно и никто этому не верит. Н[адя] говорит, что ей надоела переписка и она ее прекратит.

Есть некоторые намеки на его чувство к Наде. Я ей показала, но она удивилась и утверждает, что я воображаю.

С Васей я почти не разговариваю. Кажется, я его чем-то обидела, но мне от этого легче. Он все сидит и разглядывает путеводитель. Как с паспортом?

Вижу тебя на вокзале. Озабоченное лицо и улыбающиеся глаза. Милые глаза, и нос, и руки, и все милое до бесконечности.

До свиданья! Будьте здоровы и веселы и не забывайте меня.

Ваша Роза. (Арк. 24 – 25)

## №26

25 octobre

Милый, я ошиблась, рассчитывая сегодня получить письмо от тебя. Значит, завтра! Вчера вечером получила открытку из Кракова с этим ужасом. Слава богу, что ты мне прислал телеграмму и я знаю, что ты жив и здоров. Ты спрашиваешь про мою простуду. Кашляю и чихаю целый день и голова тяжела, а больше ничего нет. Все пройдет дня через два. Посуда уже не существует, кастрюли, по крайней мере. Хозяина не было дома, и сказала мне жена. Об остальном я не буду говорить, т[ак] к[ак] это не стоит. Весь сервиз стоил 20 fr. Ящик еще не отправлен. Теперь мне очень некогда, но я просила его жену упаковать без меня и дала Л[евин] адрес.

Экзамен поглотил меня и не позволяет ни о чем думать. Просыпаюсь среди ночи с ужасом, что вдруг не выдержу. В 6 ч[асов] зажигаю лампу и учусь, лежа в кровати. Надя делает то же самое. В 8 пьем кофе и опять занимаемся и т.д., и т.д. Люба приходит по вечерам и пишет Надю с красной лампой; вчера пришел пан Генрих<sup>5</sup>, и от того, что я была зла, я наговорила ему целую кучу дерзостей. Говорили о русской и польской литературе. О польских талантах, в частности. Но он перед отходом сказал, что не обиделся, хотя я его об этом и не спрашивала. Дик уже намекал Любе про деньги и не верит, кажется, что я отдам. Сегодня попробую достать у Поповой<sup>6</sup>, очень не хочется подавать ему повод для недоверия. Впрочем, он сказал Любе, что если бы даже наверное знал, что я ему не отдам,

<sup>4</sup> К. – особа не встановлена.

<sup>5</sup> пан Генрих – особа не встановлена.

<sup>6</sup> Попова – паризька знайома В.Винниченка і Р.Ліфшиць.

все равно дал бы мне, такую ко мне чувствует симпатию! Каково? Для человека с “практическими принципами” это удивительно.

В моей “бедной событиями” жизни ничего значительного не случилось. Вчера было очень беспокойно после твоей открытки. Зброшенный, в какой-то дыре, измученный бессонной ночью, один. Если бы я знала по крайней мере, что хоть тебе хорошо теперь. Радость ты моя единственная. Напиши, как идут твои дни, что ты делаешь утром, днем, вечером. Пусть хоть немножко я представлю себе тебя там, а то я ведь ничего не знаю. Не забудь написать мне о статье. Что с ней?

Сейчас прояснилось на дворе. Даже в моей комнате стало уютно, и я вижу кусочек неба. Оно тоже целует тебя вместе со мной. Бывают моменты, когда я чувствую такую радость жизни, что мне даже страшно становится. А когда я не знала тебя — этого не бывало. Может быть это совершенно и не зависит от тебя, но я то чувствую, что это только благодаря тебе! Если я пишу что-нибудь нескладное, то это от избытка чувств, которые я совершенно не умею записывать в слова.

Я боюсь, что ты очень отвыкнешь от меня за этот месяц.

В какой части города находится наша квартира, в каком этаже, какой адрес. Живешь ли ты в ней уже?

Если мы поставим твою пьесу, то мне придется взять роль без слов. Ведь не могу же я с моим акцентом выступать? Эта идея меня очень занимает.

Вообще я чувствую, что хорошо жить на свете. Правда? Только вот никак не могу согласиться, что моя теперешняя жизнь — жизнь.

То, что я учусь, меня очень развлекает. Я делаю это с настоящим удовольствием пока что.

Видишь, сколько я тебе болтаю, и все о себе, как будто это и есть самое интересное, а на самом деле...

Надя бегает из кухни в столовую и обратно и ахает, что ей не дают учиться. Постоянно гадает о том, выдержит или нет. Я бы стала тоже это делать, если бы знала, что это помогает.

Сегодня после завтрака пойду за микроскопом. Хочу записаться в студенческую ассоциацию да денег жаль 12 fr.

Послала Швейцере<sup>7</sup> открытку, спрашиваю о беленьких. Где-то они теперь!

Прощай, мой милый. Целую твои глаза крепко-крепко.

Спроси у Юрка, что ему привезть. Если бы ты знал, как я жду писем!!!

Ро[за]. (Арк. 26 — 27 зв.)

## №27

28 octobre

Прости меня, дорогой, что я рассердилась на тебя вчера! В первом письме ты обещал написать “завтра”, а я не получила вчера ничего и так огорчилась, что даже тебе не написала. Прости, мой усталый, замученный мальчик! Бегаешь целыми днями и все из-за меня. Ведь не будь меня, ничего этого не пришлось бы делать. Эх-ма! Ну, ничего, как-нибудь это должно же кончиться. Только если бы не очень запутываться в долги. Подешевле бы квартиру... Опять вмешиваюсь, сидя за тысячи верст. Хорошо мне советывать. В конце-концов мне совершенно все равно, как жить, если ты со мной и тебе не очень скверно.

М[ожет] б[ыть], тебе было бы лучше не жить у Левушки? Я так и думала, что М[ария] не будет этим довольна; да и теперь, после объяснения, не верится мне, чтобы она примирилась с тобой окончательно. Все эти недоразумения, маленькие колючки, от которых можно отделаться, только перестав замечать их. Если бы все было всегда хорошо, никакой заслуги бы не было жить так, как решил.

<sup>7</sup> Швейцер — особа не встановлена.

Недавно опять был пан Генрих (он приходит почти каждый день). Сказал, что у него была Сонечка Гольденкран<sup>8</sup>, и они говорили обо мне. У меня было ощущение, будто до меня дотронулись вымазанные грязью руки. Очень гадко. Теперь, когда приходит он, я не выхожу.

Видала Попову и сказала ей, что вышла замуж. Она ахнула, потом удивилась, потом спросила, каким образом. Когда я ей сказала, что не венчалась и не буду, она оскорбилась “Вы запрягли лошадь в телегу на четырехугольных колесах и хотите, чтобы она везла”. Как выражение, это мне понравилось. Я довольно усердно стала объяснять ей мои взгляды. Она, конечно, ничего не могла мне возразить и в конце концов сказала, что с твоей стороны это не хорошо. Все то же, вечно то же. Фразы вроде: “Так вы хотите переделать мир” и пр. “Я ни за что не скажу никому, т. к. не хочу, чтобы делали подозрительные гримасы на Ваш счет”. И от этого был осадок, но скоро прошел. Осадок не от того, что я думала, что она права, а не я. Ты понимаешь.

Когда я думаю о нашей жизни, о тысячи мелких, надоедливых пустяках, я не боюсь ни за себя, ни за тебя. С непривычки это задевает, а потом – ничуть. Счастье ты мое. Хочется мне необыкновенного. Такого, чтобы ты поверил в мою силу. А то мне все кажется, что ты боишься за меня. Я нарочно пишу тебе все эти случаи, чтобы ничего не прятать от тебя из того темного, что бывает во мне.

Отчасти даже хорошо, что тебе некогда думать. Некогда, значит, и скучать. Скоро и незаметно пройдет время, и ты даже удивишься, когда я приеду.

Мне хорошо. Спокойно оттого, что ты живешь где-то там, радостно от сознания, что думаешь обо мне.

Правда, нам не везет, и все наши планы расстраиваются, но “это к лучшему”, как пишет Верочка.

Прости, что я вскрыла письмо из “Пользы”<sup>8</sup>. Мне очень хотелось узнать, что они пишут, а на конверте было обозначено, откуда это. Прощаешь? Это грустно, но надо было ожидать.

Прислать ли тебе “Базар”?<sup>9</sup>

Сейчас иду лечить глаз, который разболелся от микроскопа. Пока прощай. Пиши подробно. Роза.

P.S. Левушке мой привет. Не рассказывай ему про меня, а то он вообразит и совсем разочаруется.

Как долго идут письма! Сюда приходят только на 4-й день. (Арк. 28 – 28 зв.)

№28

30 octobre

Что же это такое! У тебя нет денег, крошка моя, и я не могу достать. Я бы могла заложить велосипед, но ведь ты тоже мог бы это сделать, если бы захотел.

Отчего же все так плохо сложилось? Что там такое в “М[осковском] Книг[оиздательстве]”<sup>10</sup>, ответили ли они тебе на твое письмо из П[арижа] и что?

Не надо ничего скрывать от меня. Лучше, чтобы я все знала, чем воображала самое худшее. Как мне обидно и грустно за тебя.

<sup>8</sup> Сонечка Гольденкран – особа не встановлена.

<sup>8</sup> “Польза”. В.Антик и Ко – видавництво, засноване в 1906 р. у Москві Володимиром Морізовичем Анतिकом (1882–1972). У 1915 р. реорганізоване в акціонерне товариство “Універсальна бібліотека”. Видавництво мало культурно-просвітницьку спрямованість, основна видавничка серія “Універсальна бібліотека” складалася з дешевих випусків кращих творів світової, переважно сучасної літератури, яка видавалася великими тиражами. У цьому видавництві в 1910 р. вийшла книга: Винниченка В. Купля і другие рассказы. Разрешенный автором перевод с украинского А.Пигулович (“Универсальная библиотека”). – М.: к-во “Польза”, 1910. – 80 с. До книги ввійшли оповідання “Купля”, “Момент”, “Зіна”.

<sup>9</sup> “Базар” – п’еса Винниченка, уперше опублікована: ЛНВ. – 1910. – Кн. 2. – С. 241–293.

<sup>10</sup> “Московское книгоиздательство” в 1911 р. розпочало видання “Собрания сочинений” В.Винниченка. Вийшов т. I. Рассказы. Пер. с укр. – М.: Московское кн-во, 1911. – 316 с.

Деточка моя. Хоть бы чем-нибудь помочь. Еще М[ария]<sup>11</sup>. Но в этой истории хуже всех Левушке. Представляю себе, как ему тяжело все это.

Что же, надо надеяться, что М[ария] примирится с тобой, а то ведь другого выхода ей нет. Как глупо, что все это какое-то недоразумение. В каком ты состоянии теперь? Что со сном? Плохо спать на маленьком диванчике. Если бы хоть и мне было плохо. А то мне очень хорошо, удобно и ничуть не унижительно. Володя мой, это слово никак сюда не подходит. Теперь все иначе. Мы с Н[адей] дежури́м по два дня. Я потребовала. Она сначала не захотела, но когда я сказала, что принуждена буду уехать от них — согласилась. Теперь все благополучно. О щекотливых вещах не говорят. Иногда только, когда мы остаемся с Надей вдвоем, прорываются у нее упреки мне за то, что я “наплевала на нее и на Любу”, что “вероятно никогда больше мы не увидимся” т[ак] к[ак] я не приеду ведь в Москву. Но это очень редко. Много зубрим, и нет времени для разговоров.

Я не уеду от них. Не из экономии, а от того, что не хочу обижать их. Мы все сидим без денег. Правда, сегодня первый день, но утром взяли у Любы 4 fr., чтобы отдать прачке, завтра деньги Васе должны прийти.

Дику 100 fr. я отдала, взяла для этого у Маршаков<sup>12</sup>. Поэтому ты не беспокойся пока.

Мне не хочется, чтобы мы жили очень по-барски. Зачем нам? Это будет нужно потом, когда физические удобства и удовольствия будут самым важным в жизни. (М[ожет] б[ыть], этого и не будет никогда, бог даст!) А теперь не нужно. Нужно необходимое и чистое. Тебе виднее, м[ожет] б[ыть], это выгоднее — купить мебель, но это ведь на долго? А ты не будешь чувствовать себя связанным всем этим? Пожалуйста, делай так, как сам считаешь лучше для себя. Я привыкла жить студенчески, и меня не тянет к роскоши. Чем меньше вещей, тем легче жить.

Бедная моя усталая голова! Глаза чуть-чуть желтоватые и складки утомления около рта. Когда я закрываю глаза, то так ясно вижу тебя, что сердце колотится. Милый мой! Я готова самой себе завидовать за то, что люблю тебя. Мне жаль Надю, которая ссорится с В[асей]. Жаль Васю, жаль всех людей, которые, как слепые, живут, не видя того, как хорошо жить, и мучая друг-друга.

Мне бы хотелось, чтобы ты успокоился, пришел в себя, смог работать. Мы, в сущности, могли бы жить просто в отеле, хотя это у вас, кажется, невозможно?

Если бы не твердая уверенность в необходимости жить во Львове, я бы, пожалуй, и пожалела, что мы не остались в П[ариже]. Но я не жалею. Пусть тяжело и неудобно, но без этого нельзя.

Вероятно, я буду иногда пропускать дни и не писать тебе. Это не потому, что мне не хочется (мне хочется всегда); а потому, что бывает мало времени. Приходится быть в 3-х музеях, да еще в больнице через день.

Кстати: мой глаз очень мало болен. Очевидно, он испугался, что станут пропускать зонд, и канал — сам прочистился.

Теперь только будут промывать его. Это почти не больно, и я очень рада. Нахально пользуюсь своим званием медички, прихожу, когда хочу, и заставляю собой заниматься не в очередь.

Вот и все. Зачем ты хочешь прислать мне так много денег? Пришли пока 200. 100 для Маршаков и 100 мне. Если понадобится, я напишу.

Прощай пока. Право, я не знаю, почему ты извиняешься за письма. Мне не надо других. Пусть таких только будет побольше!!

Будь здоров, мой дорогой. Напиши о себе, о том, как себя чувствуешь.

Кланяюсь Левушке.

Твоя Р[оза]. (Арк. 30 — 31 зв.)

<sup>11</sup> Идетя, очевидно, про дружину Л.Юркевича.

<sup>12</sup> Маршаки — паризькі знайомі В.Винниченка й Р.Ліфшиць.

31 octobre

Прости меня, дорогой, за то, что я выкинула такую чепуху. Я не могла иначе! Если тебе очень это было неприятно, то ты все-таки меня не ругай. Лучше даже ругай, но не сердись. Чувствовать себя бессильной помочь — невыносимо.

Напиши мне, в каком положении дела. Т[ак] к[ак] нам невероятно не везет, я готовлюсь ко всяким неприятностям. Боюсь, что экзамена не выдержу в довершение всего.

Мне стыдно, что я послала тебе 28 корон, но я ведь их не доставала. В сущности, я же могла бы достать, если бы постаралась. Ты мне телеграфируй, если тебе очень нужно и сколько. Пожалуйста! Головка моя милая-милая. Хоть бы не так долго шли письма. Я боюсь думать о том, как тебе сейчас плохо.

Я не сержусь на М[арию]. Бог с ней. Конечно, она все это проделывает не от того, что ей хорошо. М[ожет] б[ыть], и другая сделала бы то же самое, а в ее душу не влезешь.

Спешу в лабораторию. Прощай, милый. Не выбивайся из сил для того, чтобы достать деньги. Достань немножко, чтобы жить пока, а когда выяснятся отношения с Москвой, будет видно, что можно сделать.

Целую тебя, моя радость. Т[воя] Р[оза]. (Арк. 32)

5 Novembre

Вот уже три дня как от тебя нет писем. Я стараюсь думать, что это ничего, что все обстоит благополучно, но мне не легко это делать. Мне грустно. Грустно не слышать твой голос, милые слова, не видеть тебя. И опять иногда кажется, что тебя нет и я все выдумала.

Далекий, далекий друг, где ты? Хочется кричать, звать тебя, готова бежать куда-то за тобою. Но нельзя, и я сижу прикованная, стараюсь казаться спокойной, чтобы не быть смешной.

Если бы только знать, что ты здоров! М[ожет] б[ыть], у тебя тоска, ты не можешь писать мне, п[отому] ч[то] не веришь. Милый мой, если бы ты мог быть счастливым, если бы знать, как это сделать. Я люблю тебя, когда ты говоришь со мной, люблю, когда ты молчишь, когда даже ненавидишь меня. Подумать, что только через три дня я узнаю, что ты думал сегодня, а м[ожет] б[ыть], и никогда не узнаю. Деточка, я не упрекаю тебя, пожалуйста, не подумай!! Если бы ты даже просто не хотел мне писать, я не рассердилась бы на тебя. Ты всегда говоришь правду, и значит, так надо.

Вчера уехал В[ася]. Он обещал написать тебе и не сделал этого, вероятно забыл, а я то уж конечно не стала напоминать. Надя просила меня спросить у тебя, как его искать, если его арестуют, и должен ли он говорить, кто он, или нет. Я исполняю точно ее просьбу. Она за В[асю] очень боится.

Теперь живем вдвоем. Уговаривали Любу переехать к нам, но она не хочет. У нее опять неприятная, вечная история — ребенок.

От Семы пришло письмо. Просит подписать доверенность, чтобы заложить дом. Рассказывает о делах, которые очень плохи. Обещает аккуратно высылать мои 100 р. О тебе не говорит ни одного слова. В П[ариж] не приедет. Ответила ему сухим письмом, подписала доверенность.

Напиши, получил ли посланные мною 400 корон?

Целую. Будь здоров.

Роза. (Арк. 33 — 33 зб.)

Вот я опять могу писать тебе, счастье мое! Все эти дни я мучилась тем, что ты волнуешься, не понимаешь моего молчания. Я не хотела, чтобы ты волновался, и скрыла день экзамена. Вчера он прошел очень благополучно. Я почти не волновалась, когда отвечала. Ты должен быть доволен мною, а я собою, конечно, довольна. Теперь могу передохнуть минутку. Мне так хотелось послать тебе телеграмму, но...ты этого не любишь. Я лучше пошлю ее после второго экзамена. Мы с Надей держали в один день; она тоже выдержала. Теперь все должно быть хорошо. Ты, мой милый, не должен только “не жить”. Пусть и в нашей разлуке будет для тебя удовольствие. Ведь мы еще две недели не увидимся. Это так долго, правда? О, как я мечтаю о том времени, когда увижу тебя! Мне даже страшно становится. Я не боюсь однообразия, скуки. Все это невозможно с тобою, и то, что “все не так, как я представляю себе”, и — тоже не важно. Помнишь, мы говорили с тобой, что никогда не бывает так, как кажется. А тебя я знаю и так беспредельно верю тебе. Мне все нравится в тебе и даже то, что “не хорошо”. Все, все мне дорого и так неудержимо тянет к тебе, что нет сил.

Твои письма меня бесконечно волнуют. Ты и не знаешь, с каким чувством просыпаюсь я каждое утро.

Ты устраиваешь нашу квартиру. Воображаю, сколько тебе возни! Что же, мы с тобой будем иметь “дом”, когда придется уехать одному из нас.

Детка, а как же с “Весами жизни”?<sup>13</sup> Ты что-нибудь сделал для их помещения? Жалко, что М[иролюбов] не написал тебе подробно, как было дело. Я, конечно, гораздо больше удивилась бы, если бы они приняли. Бог с ними! Кажется, что это и лучше.

Цифра сделанного тобой долга меня несколько смутила. Ведь мы же не собирались жить как *bons bourgeois*<sup>14</sup>, а выходит что-то на то похожее...

Портьер у меня нет, есть всего одна желтая, на одно окно. По сколько ты будешь выплачивать за мебель?

Волока милый, оставь и мне что-нибудь устраивать, а то ты все один хочешь сделать.

Опиши, какая твоя комната, что в ней стоит. Тепло ли у тебя? Где ты достал белье для кровати?

Я боюсь, что тебе не уютно, холодно там.

Ты спрашиваешь про деньги, подожди немного, скоро соображу, сколько мне необходимо, и напишу.

Себе еще ничего не шила. Заказала костюм и пальто, но мерить было некогда. Я надеюсь успеть все себе сделать, что необходимо.

Мы с Надей в хороших отношениях. Выяснили многие вопросы, и теперь она понимает даже мой переезд во Львов. Каково! Кроме Любы, которая в отчаянии от своей беременности, никого у нас не бывает. Вчера втроем, после экзамена, сидели дома и ели устриц. Всем было грустно. Вася еще ничего не написал из Москвы, у Л[юбы] с Диком каждый день истории, а я, я счастливее их всех, п[отому] ч[то] скоро увижу тебя! Я записала все дни и вычеркиваю по одному. Скоро, скоро...

Прощай пока, м[ожет] б[ыть], от тебя будет что-нибудь сегодня. Я не могу посылать открытки, п[отому] ч[то] мне неприятно, если кто-нибудь прочтет.

Теперь буду писать чаще.

Обнимаю крепко, крепко.

Р[оза]. (Арк. 34 — 35)\*\*

<sup>13</sup> “Весы жизни” — роман Винниченка, написаний російською мовою, його первісна назва була прямим перекладом з української “Рівновага” — “Равновесие”, потім він дав йому назву “На весах жизни”. Оpubл.: Земля. — Сб. 9. — М.: Московское изд-во, 1912. — С. 25-292. Українською мовою опубл.: Винниченко В. Твори. — Кн. 6. Рівновага / Пер. з рос. Н.Романович. — К.: Дзвін, 1913. — 258 с.

<sup>14</sup> *bons bourgeois* (фр.) — добропорядні (справжні) буржуа.

\*\* Продовження в наступних номерах.

Юлія Булаховська

## ПРО МІЖНАРОДНІ З'ЇЗДИ СЛАВІСТІВ ТА ЇХНЮ НАУКОВО-СУСПІЛЬНУ РОЛЬ

У статті висвітлено спогади авторки про Міжнародні з'їзди славистів 1958 р. в Москві та 1983 р. в Києві. Окреслено їхню науково-суспільну роль.

Ключові слова: Міжнародні з'їзди славистів, славистика, слов'янські літератури.

*Yuliya Bulakhovska. Some thoughts on international Slavonic congresses, their scientific and social meaning*

This article sketches the impressions made by the author during the International Slavonic congresses which took place in 1958 in Moscow and in 1983 in Kyiv. It also outlines their scientific and social meaning.

Key words: international Slavonic congresses, Slavonic studies, Slavic literatures.

Слово *славистика* в Україні та Росії набуло ваги у зв'язку з цілою низкою наукових та громадсько-культурних заходів десь на кінець 1940-х — кінець 1950-х років, коли в Київському і Львівському державних університетах почали працювати кафедри слов'янської філології; в Академії наук УРСР (в Інституті мовознавства ім. О.О.Потебні й в Інституті літератури ім. Т.Г.Шевченка) були організовані відділи славистики; такий відділ був утворений і в Інституті історії тодішньої АН УРСР.

Славистична проблематика стає об'єктом кандидатських та докторських дисертацій. Виходять окремі збірники, брошури і статті зі славистики; у Київському і Львівському університетах з початку 50-х років випускають "дипломованих" студентів-славистів. Нарешті, організовується Український комітет славистів як складова частина Радянського комітету славистів, а той водночас має свого представника в Міжнародному Комітеті славистів.

Щоп'ять років, починаючи з 1958-го, відбуваються *Міжнародні з'їзди славистів* на території слов'янських країн — у столицях або найближчих містах.

У поняття *славистики* входять насамперед філологічні дисципліни: мовознавство й літературознавство, фольклористика, культурологія й історія слов'янського світу.

Міжнародні з'їзди славистів продовжують відбуватися щоп'ять років у якійсь зі столиць слов'янських країн; в Україні постійно діє Комітет славистів (із призначенням секретаріату), наші вчені й вузівські викладачі досліджують відповідну проблематику, хоча більше з'являється доповідей не суто наукових чи таких, що стосуються найвидатніших слов'янських письменників (О.Пушкіна, А.Міцкевича, Т.Шевченка), а оглядових: про розвиток чи то полоністики, чи то богемістики в Україні. Міжнародні з'їзди славистів залишились явищем періодично важливим, проте звичайним, як і, приміром, Міжнародна конференція імені професора С.Б.Бураго в Києві (щорічно в кінці червня з публікаціями статей); Міжнародні наукові читання "Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур пам'яті академіка Леоніда Булаховського" на кафедрі слов'янської філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка — також із публікаціями; Дні слов'янської писемності в Київському славистичному університеті тощо. Висвітливо фрагменти історії двох з'їздів, що відбулися 1958 р. в Москві й 1983 р. в Києві і стали справжніми "подіями".

Спочатку т. зв. *IV-й Міжнародний з'їзд славистів 1958 року*, що, по суті, був першим у нашу добу, а називали його четвертим, ураховуючи Міжнародні славистичні

конференції у слов'янських країнах у ХІХ ст. На той час у Радянському Союзі “впала залізна культурна завіса”. Міжнародний з'їзд славістів став одним із показових наукових і культурних заходів, коли Москва “давала науковий бал”. З'їхалися з доповідями й повідомленнями найвидатніші славісти світу. Виступати можна було різними слов'янськими мовами (дехто так і робив) і західноєвропейськими — французькою, німецькою й англійською, але більшість, маючи попередні публікації рідними мовами, виголошувала доповіді російською мовою; російською проходилися й конференції, коректні, проте дуже запальні, дискусійні. Серед доповідей, надрукованих попередньо українською мовою, а практично виголошених російською, назвімо принаймні три “резонансні”. Я їх слухала персонально, мій батько Булаховський Леонід Арсенійович був Головою Українського комітету славістів, отже, “презентував” у Москві українську делегацію, а я мала співвиступ із полоністики до доповіді Маріана Якубця — відомого польського славіста-літературознавця.

Знаменною була доповідь академіка *О.Білецького* “Українська література серед інших слов'янських літератур”. Матеріали для неї збирав колектив співробітників Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка АН УРСР, а оформлював їх і “презентував” сам академік. Доповідь містила декілька провідних тез, що стосувалися найвидатніших літературних явищ в Україні й письменницьких постатей, починаючи від І.Котляревського і Г.Квітки-Основ'яненка й до українських поетів та прозаїків нашої доби. Це був справжній і дуже вдалий “дебют” українського художнього слова на такому форумі. Варто зазначити, що до того часу у світі славився лише український фольклор, про це згадував навіть А.Міцкевич у своїх славістичних лекціях у Парижі, в Університеті “Collège de France”, а тепер ішлося про більше: про гідне місце української літератури у слов'янському світі поряд із російською й польською.

Щоб передати живу атмосферу того з'їзду, наведу закулісний епізод. Перед початком основних доповідей мав бути урочистий сніданок, на якому мій батько зі здивуванням не побачив О.Білецького (а той зазвичай бував тамадою й любителем товариства). Батько пішов його шукати і знайшов десь у кутку однієї з віталень, де той сидів, мовчазний і блідий, і смоктав валідол. “Тобі погано? — із жахом запитав батько (а в О.Білецького було хворе серце). — Чого ти нічого не п'єш і не їси? Покликати лікаря?” — “Та ні, — пошепки відповів О.Білецький. — Просто я боюся доповідати. Я боюся тих іноземних славістів, їхніх питань, дискусії тощо”. — “Ти боїшся? Ти, Саша, що завжди “найгучніший промовець”? Ти боїшся доповідати російською мовою про українську літературу, яку добре знаєш?” — “Так, — відповів Олександр Іванович. — Може, ти, Льоню, виголосиш доповідь замість мене, а я мовчки посиджу поруч? Ти ж також добре знаєш українську літературу?” Батько відповів, що, звичайно ж, може доповісти, але, по-перше, він має власну мовознавчу доповідь, а по-друге, як це виглядатиме і що подумають учені-славісти? Звичайно ж, О.Білецький сам (відклавши друкований український варіант) доповів по-російськи; дуже вдало відповідав на питання іноземних гостей; вів дискусію (йому, за попередньою домовленістю, допомагав і мій батько), і українська література була гідно презентована серед слов'янських літератур.

1958 р. в Москві саме на ІV-му з'їзді славістів уперше з'явилися онук і правнук Л.Толстого Ілля й Микита. Ілля як автор сербохорватського словника (тоді вважалося, що це одна й та сама мова) і Микита як славіст-початківець у галузі мовознавства. Ілля Толстой потім стане членом-кореспондентом, а згодом — і академіком АН СРСР, буде листуватися з моїм батьком і візьме участь у його похороні в Києві 1961 р., а мені допоможе “пробитися” до захисту докторської дисертації “Польська поезія ХХ ст. в її взаємодії з російською, українською й білоруською літературами” в Ленінградському університеті 1986 р. та стати єдиним представником від України на Філологічній раді із захисту докторських дисертацій у Ленінградському ж університеті.

Дещо розповім і про Микиту Толстого. Моя мати (філолог-французист) також поїхала з батьком і зі мною до Москви 1958 р. й допомагала у проведенні “культурної

програми”, бо майже всі закордонні славісти приїхали зі своїми дружинами й родинами. Їх треба було гідно приймати й розважати, а мама мала подвійний фах (філолога і співачки), отже, добре орієнтувалася в житті музично-театральному. Якось, дивлячись на Микиту Ілліча, вона сказала мені й батькові, що він, звичайно, філолог, але, судячи з його виправки й манери поведінки, був морським офіцером. “Чому ти так гадаєш?” — спитали ми з батьком. — “А тому, — відповіла вона, — що мій батько був протягом років військовим лікарем, а мій дід (тобто його батько) — полковником, і в нього вдома я бачила чимало офіцерів, серед них і морських”. Я забула цю деталь і згадала про неї лише тоді, коли кілька років тому помер Микита Ілліч Толстой. Один із наших спільних знайомих-славістів розповідав мені про дитячу і юнацьку емігрантську долю Микити Толстого в Сербії. І між іншим завважив: “А Ви знаєте, він певний час був морським офіцером у Сербії...” Я засміялася й пояснила співрозмовникові, що моя мама ще в 1958 р. говорила мені, не знаючи нічого, саме про таку його юнацьку кар’єру.

Повернімося, однак, до “резонансних доповідей” на IV-му Міжнародному з’їзді славістів. Такою, зокрема, була й доповідь *М.Рильського* “Художній переклад з однієї слов’янської мови на іншу” (хоча в ній йшлося не лише про слов’янські мови й літератури, а й про західноєвропейські). Це були водночас лінгвістичні, літературознавчі, історико-літературні й теоретичні спостереження. Викладено все було просто. М.Рильський узяв за основу як свій власний досвід перекладів на українську мову з літератур польської, російської і французької, так і досвід колег, у висновках зробив теоретичні узагальнення. Йшлося, зокрема, про те, щоб в основу перекладу класти “дух” оригіналу, а не його суто формальні ознаки; про те, що перекладачеві треба краще знати не ту мову, з якої перекладаєш, а на яку перекладаєш; що треба враховувати весь літературний контекст перекладеного твору, а не брати його як “самотній лише феномен”; про необхідну “модернізацію” для сучасного читача старовинного твору, але помірну, лише для “хронологічного колориту”; про афористичність ритмомелодики; про складнощі перекладання прислів’їв і приказок, або коли жіночий рід в оригіналі (“доц” французькою), а українською саме це поняття (“доц”) чоловічого роду, і треба перекладачеві ґрунтовно міняти метафорику; про “компенсацію образу”, тобто збереження образу оригіналу, однак в іншому місці перекладу, а не в тому самому поетичному рядкові; про ритмомелодичну поезію; про “рухомий наголос” у мовах російській та українській і про постійний наголос у польській і французькій мовах. М.Рильський наголошував, що перекладач теж повинен бути обов’язково людиною творчо обдарованою; що він має “творчо трансформувати” оригінал, але не підкоряти його повністю власній творчій манері, адже тоді вже буде не адекватний переклад, а “переспів” або твір “за мотивами” — дещо інший літературний жанр, який може, звичайно, існувати, однак М.Рильський не був прихильником цього жанру. Доповідь видатного українського поета, перекладача й науковця зустріли із захопленням (хоча не без палкої дискусії), на багато років вона залишалася дороговказом для слов’янського філологічного світу.

Резонансним був і виступ майбутнього академіка *Г.Вервеса* про творчість Івана Франка в українсько-польському літературному контексті 80-х — 90-х років XIX ст. Г.Вервес не тільки цікаво (на великому фактичному матеріалі, з широкими історико-літературними висновками) презентував могутню постать Івана Франка, а й поклав початок численним пізнішим розробкам українських філологів у розрізі літературних зв’язків і літературної типології.

Яскравим явищем Міжнародних з’їздів славістів був і IX-ий з’їзд 1983 р. в Києві. Столиця України гідно репрезентувала українську наукову думку й культуру. Гостей із різних республік СРСР і з-за кордону було дуже багато.

Проблематика з’їзду, хоч і різноманітна, мала свою специфіку щодо показу літератур у “всеслов’янському” контексті; щодо жанрових розгалужень і зв’язків літератур із музикою та образотворчим мистецтвом. Привертали увагу виступи львів’ян-літературознавців: *О.Чичеріна* і *Н.Копистянської* про “час” і “простір” у літературі; наша колективна доповідь (Ю.Булаховської, І.Журавської і

В.Захаржевської) про інтеграційні жанрові процеси в літературі (на прикладі болгарської, чеської і польської літератур). Ішлося про “ліризацію” прози і “прозаїзацію” поезії; про органічне злиття різних видів мистецтва, тобто коли твір образотворчий ставав конкретним імпульсом для створення образу літературного, а той — ілюстрацією музичною й до того твору, і навпаки. Пригадую, що нашу доповідь, написану й видану українською мовою, треба було прилюдно “озвучити” в російському варіанті. Місцеве керівництво з’їзду нікого з нас не вважало “гідним” для виступу, але літературознавці з Москви (дехто мене знав особисто) наполягли все-таки на моєму виступі. Я доповіла перед величезною аудиторією: усно, тобто не дивлячись в український друкований текст, мовою російською. Мені аплодували, один видатний російський славіст, дуже схвально оцінюючи саму доповідь і мій виступ, сказав: “Дякуємо Юлії Леонідівні за її чарівну доповідь”. Усі засміялися, бо доповідь належала трьом жінкам, а доповідала також жінка й не в суто науковому стилі.

Були на з’їзді і смішні епізоди. Пропонували одному відомому сербському славістові, котрий приїхав з дружиною, взяти участь у вечірній культурній програмі, тобто піти на балет. Він відмовився: “Ні, ні! Я не можу, я не піду, я — індивідуаліст, а моя дружина — вона публічна жінка, вона з радістю піде”.

Інший цікавий випадок. Сиділа я на “перекладацькій” секції. Озираючись і побачила, що з мною сидить *Григорій Порфірович Кочур* — відомий перекладач, який нещодавно повернувся з політичного заслання (“реабілітований”). Він, проте, полохливо махнув рукою і прошепотів: “Я теж дуже радий бачити Вас, Юліє Леонідівно, та не звертайтеся до мене і не розмовляйте зі мною, бо я тут інкогніто!”

Найвиразніший епізод стався з представником американської делегації. З’їзд уже йшов кілька днів у червоному корпусі Київського національного університету. Було багато секцій, а Президія засідала в конференцзалі на другому поверсі. Коли йшли засідання, скрізь панувала мертва тиша: входити на засідання й виходити категорично заборонялося. Я сиділа в коридорі на підвіконні й робила нотатки для найближчого виступу в дискусії. Бачу, порожнім довгим коридором іде якийсь чоловік у сірому костюмі. Підходить до мене й питає дуже холодно: як пройти до Президії з’їзду? Я йому кажу, що знаю, де вона засідає, та його навряд чи туди пустять: “не прийнято”. “Мене пустять”, — відповідає він мені бездоганною російською мовою. Я й питаю, з якої делегації — московської чи ленінградської? — “Американської” — кидає він. Я здивувалася, кажу: саме цю делегацію “з помпою” зустрічали два дні тому й на вокзалі, і в аеропорті “Бориспіль”. На жаль, не прибув Голова американських славістів — *Еджертон*. “Я — Еджертон, — уточнив він. — Я не зміг поїхати з усіма. Прилетів до Москви сам. Потім полетів до Києва — не в Бориспіль, а в Жуляни, і звідти тролейбусом під’їхав до червоного корпусу. Там внизу сидить якийсь юнак, напевно, студент. Я попросив його провести мене у Президію з’їзду. Він відповів мені: “Обійдешся. Ти ж запізнився! Не великий пан, щоб тебе, старигана, водити туди-сюди. Йди сам, коли хочеш”. Ось я й ходжу порожніми коридорами, побачив Вас і попросив мені допомогти”.

Знайомство з Еджертоном наштовхнуло мене згодом і на те, щоб послухати його доповідь про сприйняття в Польщі XIX ст. російської літератури (малося на увазі — прози). На думку вченого, у Польщі російська література не викликала жодного інтересу, бо було дуже мало польських перекладачів. Я виступила в дискусії із запереченням, бо знала, який величезний інтерес викликала російська література там насправді. А відсутність перекладів пояснюється тим, що освіту (тобто можливість читання будь-якою мовою) у Польщі тих часів здобувала лише невелика кількість людей із заможної шляхти й міського чиновництва. Оскільки освіта в Російській Польщі була російськомовною і знайомство саме з російською літературою становило її культурну основу, то зрозуміло, що поляки читали твори російських видатних письменників в оригіналі й потреба польських перекладів була щонайменшою.

І зараз в Україні ведеться певна підготовка до з’їздів славістів, на деякі попередні з’їзди ми також готували доповіді, наприклад, колективну доповідь

про постать *О.Пушкіна* (Пушкін і українська література; Пушкін і польська література; Пушкін і чеська література – відповідно автори: Н.Крутікова, Ю.Булаховська, А.Волков). На минулий з'їзд я готувала доповідь “*Поетія Павла Тичини і польська література*”. Плануємо разом із професором, керівником кафедри полоністики Київського національного університету *Р.Радишевським* підготувати широкий огляд літературознавчої полоністики в Україні післявоєнного періоду на наступний з'їзд славістів. Dum spiro spero.



**Олена Безлепкіна**

## **МОВНО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ПРОЗИ ЄВГЕНІЯ ЗАМЯТІНА**

Стаття становить собою спробу виявлення деяких мовних особливостей у прозі Є.Зам'ятіна на матеріалі ранніх творів письменника. Відштовхуючись від ключових моментів, пов'язаних з еволюцією стилю автора, сформульовано загальні стилістичні доміанти, лексичні ознаки та особливості синтаксису. Наголошено на ознаках орнаменталізму в побудові словосполучень та речень в окремих оповіданнях, які тісно пов'язані із специфікою мовної картини автора, його свідомістю як світоглядом у межах рідної мови, російської культури.

Ключові слова: стиль, неореалізм, орнаменталізм, ритм, акцентування.

*Olena Bezlepkina. Language and stylistic peculiarities of Yevgeny Zamyatin's prose works*

This article attempts to define some language peculiarities of Ye.Zamyatin's prose, as exemplified by his early works. Considering the moving forces and trends of Zamyatin's style development, the author of this essay outlines the stylistic dominants as well as lexical and syntactical specificity of the writer's texts, thereby revealing the ornamental patterns which underlie the structure of phrases and sentences and are closely related to the writer's linguistic picture of the world and his Weltanschauung.

Key words: style, neorealism, ornamental patterns, rhythm, accentuation.

Стиль – антропоцентрична філософсько-естетична категорія, пов'язана зі структурами авторської свідомості, її філософськими, естетичними, релігійними й іншими основами. Тому стиль неодмінно знаходить свій пластичний матеріальний вияв у слові. Отже, у низці компонентів, які безпосередньо впливають на особливості творчої манери, домінантна роль належить саме мові письменника. В Євгенія Зам'ятіна (1884–1937) вона базується на ритмічній побудові, формуванні гармонійних елементів певної тональності, послідовності у зміні сили звука – т. зв. інструментовці слова. На ці особливості неодноразово вказували багато дослідників творчості письменника.

Відомий російський художник Ю.Анненков у спогадах про свого близького друга Є.Зам'ятіна писав: “Мова Зам'ятіна – завжди зам'ятінська, але водночас завжди різна. У цьому – особливість і багатство Зам'ятіна як письменника. Для нього мова служить формою вислову, вона виявляє та уточнює зміст. Якщо Зам'ятін пише про селян, він пише селянською мовою. Якщо він пише про дрібних міських буржуїв, він пише мовою канцелярського писаря або бакалійника. Якщо він пише про іноземців, він використовує властивості та недоліки перекладацького стилю, його фонетики, його конструкції – як керівної мелодії оповіді. Якщо Зам'ятін пише про політ на Місяць, він пише мовою вченого астронома, інженера або – мовою математичних формул. У будь-якому випадку мова Зам'ятіна, яка часом розриває зв'язки з російською літературною традицією, залишається достатньо виразною й водночас стриманою, перевіреною кожним своїм висловлюванням” [2, 335–336]. Власне, усі ці спостереження надзвичайно розширюють проблематику мови творів російського письменника, яка містить у собі багато специфічних моментів, вартих усебічного дослідження, наприклад, з погляду граматичних, синтаксичних особливостей в їхніх синтетичних зв'язках із світоглядом автора та впливом на творчу манеру.

Стиль Є.Зам'ятіна, як і в багатьох його сучасників (О.Ремізова, А.Платонова, Б.Пільняка та ін.) з часом змінювався й художньо еволюціонував досить незвично – від т. зв. “складної форми” (стилізація, експеримент, посилена увага до ідейних та психологічних

сторін, словесна надмірність) до простоти, невимушеності, природності мови. І цей цілком природний процес — свідчення передусім творчої зрілості письменника.

Серед показників мовно-стилістичних особливостей ранніх творів Є.Зам'ятіна простежуються загальні стильові та стилістичні доміанти. Найтипівіші серед них позиції “абстрактність — реальність”, “логічність — емоційність”, “стандартність — стилістична маркованість”, “об’єктивність — суб’єктивність”.

Особливість стилю письменника полягає в постійному експериментуванні з художньою формою, органічному синтезі різних жанрів, оригінальних різномірних “сплавів”, де “інженерний” розрахунок місцерозташування кожної лексичної одиниці має власне семантичне навантаження. Знайомство з ранніми текстами митця вже на емпіричному рівні дає змогу відчувати особливу авторську настанову. Вона насамперед виявляється в наборі окремих, свідомо введених автором художніх прийомів.

Відтворення фольклорних й етнічно самобутніх шарів національного буття та свідомості, які привели письменника до міфологічних джерел, оповідної манери значною мірою виявили й панівну ознаку стилю Зам'ятіна — активне словотворення. Більше того — орнаменталізм із прикметною для нього системою насиченої образності. Однак це орнаменталізм особливий, що ґрунтується, з одного боку, на асоціативно-метафоричному типі зв'язку, з другого — геометрично пропорційний, ритмічно-плавний, гротесково-зображальний: *“С нами крестная сила! Дыра — а в дыре небо синее. Вверх глянули: далеко, чуть светится небо синее. С нами крестная сила: проколупали землю насквозь!”*; *“Мелькало в глазах засиженное мухами, как будто небрутое море. Мелькало в глазах верхом на белой лошади генерал, разрезанный пополам, как яблоко”* [2; 67, 22].

У специфічному орнаменталізмі Зам'ятіна авторська творчість — один із основних засобів вираження сутності художнього мислення, естетичного моделювання дійсності, де орнамент і є Суть. Чим більше виражений момент орнаментальності, тим ближче до “суті”. І ця ж суть неодмінно приводить до композиції, форми, лексики, портрета, образу і в кінцевому підсумку — стилю з повною симетрією або уявною асиметрією художніх елементів. Використовуючи слова як мотиви в орнаментальному візерунку, повторно комбінуючи фрази, письменник досягає своєрідного гіпнотичного ефекту (наприклад, лейтмотивом “сміху крізь сльози” загальностилістичного орнаментального взірця цілої низки повістей та оповідань): *“И так Глафире показалось нестерпимо, жигуче смешно, что закатилась — засмеялась — заихала — полились слезы, и сквозь слезы кричала”*; *“Бывает так, что крутится весь день потерянный человек, вздрагивает от звонков и смеется таким смехом, от которого страшно, а глаза западают все глубже, и только об одном мысль: ткнуться головой в подушку, провалиться в черное — уснуть. И вот такая была ночь: головой в черную подушку ткнулся день, провалился — ни света, ни звука”* [1; 27, 129]. Саме тут бере початок гіпертрофоване відчуття форми, коли слово стає об’єктом лінгвістичного експерименту: *“попритчилось, пригласилось все”, “заревел лихоманно”, “лезет облезлый”*. Власне, випробовується сама система мовних можливостей, поза межами нормативних словотворчих моделей.

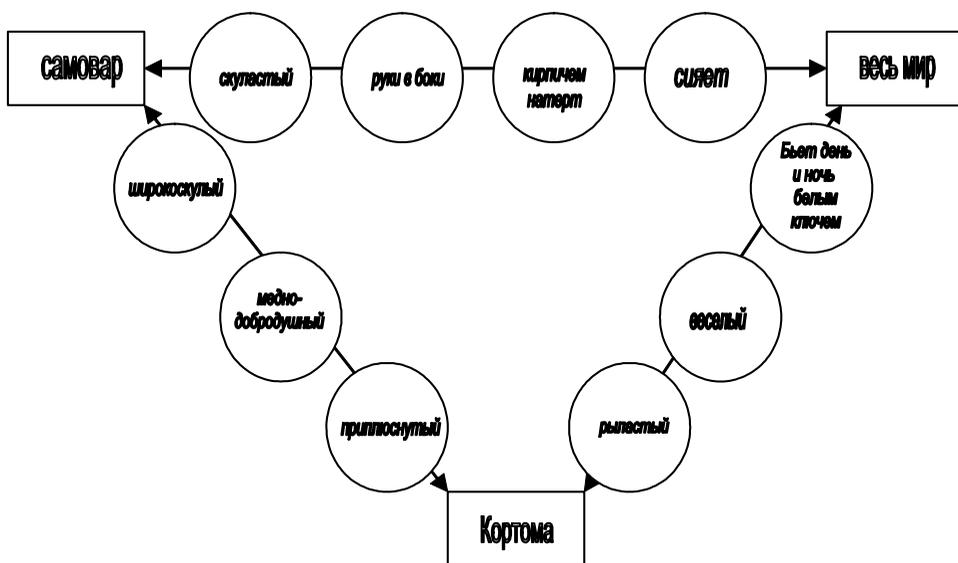
Перекомбінуючи фрази, часто майже повністю змінюючи їх лексичний склад, але залишаючи той самий зміст, Зам'ятін креслить різноманітні словесні фігури, розробляє величезну кількість з’єднань, в яких формуються тонкі візерунки з неоднорідністю та багатоскладністю слова. Звідси майстерна здатність одним засобом намалювати образ, характер (чіткий, згущений стиль з тире, пропусками, натяками, недомовками, напівімажинізм): *“Есть у каждого человека такое, в чем он весь, сразу, чем из тысячи различий. И такое у Андрея Ивановича — лоб: ширь и размах степной. А рядом нос — русская курнофеечка”*; *“Органическая химия уже стерла черты между живой и мертвой материей. Ошибочно разделять людей на живых и мертвых: есть люди живые — мертвые и живые — живые”* [1, 136].

Звертаючи увагу на неординарність орнаменталізму ранньої прози письменника, слід наголосити й на цікавих закономірностях синтаксису Зам'ятіна. Зокрема, на паронімічну атракцію, згідно з якою звукова форма окремого слова в художньому тексті притягує до себе аналогічну форму, примножується, утворює ритміку

повтору – співпричетність геометричних форм, які римуються, виявляються в симетрії, паралельності ліній, ритмічних та тематичних повторях, що передбачає неусвідомлену письменником вибірковість візуальних мотивів: “приплюснутый, медный, кряжистый напёр – и крякнул венец”; “облепленный, щуплый – щерится на Марья беззубыми деснами”; “здоровые зубастые рты рыгают смехом” (“Північ”); “смыть с себя художества – намыть хорошества” (“Русь”).

Властиві для ранньої прози Замятіна також синестетичні словосполучення “синеглазые дни”; “сквозь обледенелую мозговую корку пробивались зеленые стебельки – мысли”; “равнодушно пожирая бессмертные, горькие, нежные, желтые, белые, голубые слова – тихонько мурлыкал чугунный бог”; “оштукатуренное небо”; “трясущееся – пунктирное, точечками – дыхание”. Вельми прикметні й генетивні конструкції на кшталт: “океан улиц”; “бутыль воздуха”; “выкидыш общества”.

Як невід’ємні властивості мови прози письменника – тенденції “тотальної адвербіалізації”, переважно ад’єктивного та субстантивного спрямування: “Восседа на кресле величественно, милостливо, многогрудно, буддopodobно – она кормила земного человечка созданным ею супом...” (“Мамай”); “позвякивая ведеркой”; “от грибов принаследно”; “поговорим отвлеченно”. До того ж реченнєві компоненти доволі часто формуються в конструкції, які зовні не мають самостійного значення, проте підпорядковуються авторській мотивації, утворюють масштабні “архітектурні” трикутники, меандри, синусоїди. Наприклад, сполучення кількох складних речень: “На столе в конторе – самовар: скуластый, руки в боки – кирпичом натерт – сияет. В сияющем самоварном брюхе – по- своему, самоварному, приплюснuto, перевернуто – отражен весь мир. [...] Перед самоваром – Кортوما. Кортوما в самоваре – как в зеркале: приплюснутый, широкоскулый, медно-добродушный. Самовар в Кортومه – как в зеркале: рыластый, веселый, бьет день и ночь белым ключом, попыхивает белым дымком” [1, 44]. Це виразний приклад однієї з важливих тенденцій стилю письменника – установки взаємопов’язаності. Іконічно (схема 1) має вигляд рельєфної фразової номінації – динамічної рівноваги номінації як денотативного співвідношення семантики (“Самовар” – жива істота, “Кортوما” – ім’я дійової особи, “Весь мир” – аспектуальний простір існування двох попередніх, незалежна номінативна ланка) і предикації ад’єктивного, субстантивного та іншого спрямування, які розподіляються гармонійно – усталена кількість складників. До того ж життєдіяльність одного неможлива без іншого. Наприклад, без Самовара не живе Кортوما, Весь світ не фігурує без Самовара, Самовар не відтворюється без Всього світу і т.д. Власне, існування подібних компонентів і утворює модель письменницької орнаментальної побудови, у даному разі трикутник, який доволі часто зустрічається в багатьох творах Замятіна.



Слід зазначити, що досконале володіння англійською мовою, тривале перебування в Англії також відбилися на лінгвістичних особливостях творів письменника. На перший погляд це практично непомітно, проте переважно адвербіальні (але не тільки) словосполучення Замятіна нагадують побудову схожих конструкцій романо-германських мов, зокрема англійської та німецької: “*Вы — совершенны, вы — машиноравны*” [1, 122]; “...*he appeared so Teutonic, with a curious mashinelike indifferent...*” [7, 213]. Доволі часто в текстах простежується типова для цієї мовної групи послідовність формування слів та речень, і навіть морфемний склад:

“Я конечно очень волнуюсь <u>поглядеть героя...</u> ” (“Ікс”) (інфінітивна конструкція, типова для англ. мови й ненормативна для російської. На додачу – відсутність прийменника після дієслова “поглядеть”).	“ <i>Ich rege mich auf, auf den Held zu schauen</i> ” (нім.) “ <i>Of course I am nervous to see the hero...</i> ” (англ.)
“Только об этом и во сне вижу, как бы в Яблоново к вам попасть...” (“Алатир”)	“ <i>Only about it I dream how in Yablonovo to you to get...</i> ”
“Я очень рад, что мы имели случай ... – почтительно начал викарий...” (“Островітiani”)	“ <i>I am very glad, that we had a chance to... – began respectfully the vicar...</i> ”
“Пенсне делало миссис Дьюли великолепным экземпляром класса очкатых женщин, от одного вида которых можно схватить простуду...”	“ <i>The rimless eye-glasses made Mrs. Djuli look as a magnificent example of a bespectacled women-class having looked at which one could to catch a cold</i> ”
“Что ж, <u>натура, натура</u> – самое главное. Извините: у вас великолепная <u>натура...</u> ”	“ <i>Well, a nature, a nature – the most important thing. Forgive me: you have a magnificent nature...</i> ” Калькування англійського слова <i>nature</i> , одне із значень якого – характер, вдача.
“Так что, может быть, я <u>рискую неприятностью</u> при случайной встрече с ним...” (“Алатир”)	“ <i>So, maybe, I risk a trouble at a casual meeting with him...</i> ” Обов'язкове в англ. мові вживання після дієслова <i>to risk</i> додатка – <i>to risk smth.</i>
“В приемной ожидала адвоката какаютто молодая леди, подстриженная <u>по-мальчишечьи...</u> ”	“ <i>Some boyishly cut young lady was waiting for the lawyer at the reception</i> ”
“Несите же в дом! – кричал <u>четверорукий...</u> ”	“ <i>Carry him to the house! – was shouting a four-handed...</i> ”

Серед особливостей граматичної будови творів Замятіна домінують риторичні форми (жанри, тропи), породжені специфікою мовної картини автора, його свідомістю як світоглядом у межах рідної мови, російської культури. У ментальному плані провідну роль тут відіграє саме національна ідентичність, авторська ідентифікація себе як росіянина. У перших рядках повісті “Повітове” з'ясовується, що в росіянах органічно поєднується дике, скажене, безглузде, як в “русской каменной бабе” – і високе, духовне, християнське: “*Но так одно к одному пригнано, что из нескладных кусков как будто и лад какой-то выходит: может и дикий, и страшный, а все же лад*” [3, 45]. Звідси така велика увага до метаморфоз “непередбачуваної російської душі” (“*Мужик Алексей Васильич любит свободу больше всего. Выселился из Мшаги на хутор. Вырыл яму в песке — и в яме живет. Зовет себя: “Олешка”*”). Тут саме парадокс – найефективніший засіб боротьби з хибними реакційними істинами, помилками людського розуму. Він починається зі світоглядних “дивних міркувань” самого Замятіна; наприклад, у нього гаряча суперечка з християнською ідеологією, несприйняття її догматів – це, насправді, повстання проти фарисейства, заміни

сутності формальними ознаками. Авторське мислення спроектоване на масштабні моменти власної національної культури, т. зв. російську ідею. Безперечно, причина такого звернення прихована у внутрішній схильності до парадокса, джерела якого в самій історії. Саме тому несподіваність скрізь — у характеристиці образів, у розв'язці сюжетів, розв'язанні конфліктів і авторській позиції. Зіткнення сьогочасного й тимчасового, земного та піднесеного дивовижно відбувається в “Десятихвилинній драмі”, “Годиннику”, “Іксі”. Анекдотичні ситуації та специфічна іронія письменника формуються в повісті “На кулічках”, оповіданнях “Африка” та “Квітень”. З одного боку — чіткі, загострені ударні прийоми, з другого — особливий “жіночий” ліризм. Він завжди у дрібницях, у *“дремлющей на снежном дереве птице, синем вечере”*, він руйнує тотальну заскнілість у долях героїв. Звідси ж особливий погляд на жіночу тематику. Наприклад, в основі новели “Письмово” закладено психологічний парадокс. Автор розкриває сутність жіночого характеру, який на перший погляд здається алогічним та суперечливим, насправді ж є виявом “вічної жіночності”, всепрощення та милосердя. Тема материнства — важлива частина основоположної для письменника опозиції матеріального-духовного (“Мученики науки”, “Оповідання про найголовніше”). Замятіну властиве міфологічне ставлення до жінки як до Матері Світу, в якій закладено образ животворящої Землі. Жінка — Земля, Жінка — Всесвіт, в якому розчиняється, поєднуючись із нею, чоловік. Тільки через жіночу іпостась світу можна досягнути єдності та гармонії. *“Мужчина и женщина обнялись тесно: двое — одно. И та, старшая, Мать — над ними, над всем. В красное зарево неба врезан ее профиль, брови и губы крепко сжаты, она мраморна, как судьба...”* [1, 129]. Так активізується незвичайна авторська метафоризація та дивовижні порівняння з обов'язковою перевагою жіночої спрямованості: *“В углу холмогорка — вся кумач — застегивает кумачевую кофту. Бабка Матрена-Плясея, широкая, теплая — русская печь-мать...”* [1, 14]; *“Быстро неслась осень на серых совиных крыльях”*; *“Из окна улыбалась, раскинувшись соблазнительно, сладострастно — екатерининских времен книга...”* [1, 163]. *“Умерла Маруся — веселая девочка на качелях. Увидел Андрей Иваныч строгую, скорбную женщину, рожавшую и хоронившую: вот эти вот глубокие морщины по углам губ — разве не следы от похорон? И пусть запашет жизнь борозды еще глубже — все терпит, все поднимет русская женщина”* [1, 272]; *“Неприметно и плавно, как цветы расцветают, она медленно зрела из исправниковой Глафиры — и вот в декабре она уже стала жить самодично, сама по себе”* (“Алатир”).

Отже, приховані метафори, символічна гіперболізація, поєднання сповіді та сатири стають важливими компонентами стилю письменника. У центрі уваги перебуває загальноновживана лексична одиниця, проте автор ламає усталені зв'язки між словами, руйнує автоматизм, створює нові мовні ланки, перебудовує систему мовних уявлень (*“стенографировала выстрелы”*, *“мамонттейший мамонт”*, *“несуразная нелюдь”*). До того ж повторення слів з асонансами, протиставлення різних ритмів, акцентування складних смислових півтонів, тавтологічні поєднання різного характеру (*“осияет нестерпимая синь синайская”*; *“моряна напцрает лед сизморя”*) надають особливого колориту, своєрідної пісенності — невід'ємного атрибуту мовної специфіки творів Є.Замятіна. Крім того, у структурі образів, побудові речень митець генералізує лише одну, проте найважливішу особливість, завдяки чому заощаджуються поетичні засоби. Варто б згадати хоча б Половця з повісті “На кулічках”: *“Творил его Господь Бог, размахнулся: лоб. А потом зевнул, чего-то скучно стало — и кой-как, тяп-ляп, кончен, сойдет”*. Мовні особливості формуються в тісних взаємозв'язках із світоглядом письменника, його матеріально-тілесною моделлю побудови Всесвіту, в центрі якої животворяща сутність Землі (жіночі образи, дітонородження, безплідність, материнство). У семантиці — неподільні страждання та радість, народження та смерть, трагедія та кохання, фарс та реальність (різні форми прецедентності) виразно позначаються на стилістиці та структурно-композиційній організації художньої прози [див.: 4,

62-68; 5; 6, 34-37]. Мова творів Є.Замятіна ніколи не тяжіє до ретроградності або консерватизму, завжди залишається невідомою, насиченою, багатою на природні поетичні барви, з власною специфікою і неповторністю, величезною кількістю незвичних ритмічних комбінацій, що й дозволяє визначати письменника як майстра орнаментального слова.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Замятин Е.* Избранные произведения. – М., 1989.
2. *Замятин Е.* Сочинения: В 4 т. – Мюнхен, 1988. – Т. 4.
3. *Замятин Е.* О языке // *Русская речь.* – 1993. – №1.
4. *Мануйленко Е.* Образ женщины в прозе Е.И.Замятина (к постановке проблемы) // *Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня.* Статьи, очерки, заметки, библиография. – Тамбов, 2003. – Кн. XI. – С. 62-68.
5. *Попова И.* Литературные знаки и коды в прозе Е.И.Замятина: функции, семантика, способы воплощения. – Тамбов, 2003.
6. *Сваровская А.* Творчество Е.И.Замятина. Проблемы изучения и преподавания. – Тамбов, 1992.
7. *Fowles J.* The magus. – London, 1977.

ЛТ

**15–16 вересня 2008 року** на базі Інституту філології Бердянського державного педагогічного університету відбудеться міжнародна наукова конференція **“Література для дітей і про дітей: історія, сучасність, перспективи”**.

Орієнтовні питання, запропоновані для обговорення учасникам конференції:

- теоретичні проблеми функціонування та рецепції дитячої літератури;
- українська і зарубіжна дитяча література: типологічні паралелі, проблеми перекладу;
- образ дитини в українській і світовій літературі: психологічні виміри;
- від казки до фентезі: еволюція фантастичного в дитячому письменстві;
- дослідження дитячої літератури: сучасні інтерпретаційні стратегії (гендерні, психоаналітичні, постколоніальні, герменевтичні та ін.);
- дитяча література в дошкільних закладах, шкільному й вузівському вивченні (літературознавчі, мовознавчі, психолого-педагогічні аспекти);
- періодика для дітей в історичній перспективі;
- дитяча література в контексті інших видів мистецтва (живопис, графіка, музика, театр, кіно, дизайн та ін.).

Матеріали конференції будуть видані в міжвузівському збірнику “Актуальні проблеми слов’янської філології: Лінгвістика і літературознавство”, який включено до переліку наукових видань за дозволом ВАК України.

*Адреса:* 71100, Запорізька область, м. Бердянськ, вул. Шмідта, 4, Інститут філології Бердянського державного педагогічного університету, кафедра української та зарубіжної літератури, Боговін Ольга Володимирівна.

*Телефони:* (06153) 7-07-53 – кафедра української та зарубіжної літератури, Боговін Ольга Володимирівна; 7-09-29 – директорат Інституту філології, Герман Наталія Володимирівна – начальник; (06153) 3-46-21 (д.), 8-097-517-19-23 (моб.) – Філоненко Софія Олегівна.

E-mail: binfil@mail.ru (для С.О.Філоненко або для Н.В.Герман).



# Рецензії

## ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО: НАПРЯМИ РУХУ

Ільницький Микола, Будний Василь. Порівняльне літературознавство: У 2 ч. — Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2007. — 280 с.

Минулий рік був щедрим на добротні компаративістичні дослідження, вибудовані на різному матеріалі. Це й “Поетика діалогу” П.Рихла, “Русская литература и национальный имидж” В.Орехова, “Пейзажі людини” Я.Поліщука, “Миф. Легенда. Література” А.Нямцу, монографічна студія Н.Бедзір про російську постмодерністську прозу у східно- та західно-російському контекстах, тернопільський та київський щорічники. Буквально напередодні нового року відбулася презентація нової книжки Д.Наливайка “Компаративістика й історія літератури”. Помітними в науковому житті стали компаративістичні конференції в Бердянську та Києві. Остання — “Парадигматика сучасної компаративістики й міжнаціональні контексти української літератури”, проведена в Інституті літератури, знакова: чи не вперше в подібних компаративістичних заходах взяли участь не лише (за традицією) учені з Росії, колишніх пострадянських (серед яких прибалтійські, Узбекистан, Казахстан) республік, а й з Польщі, Йорданії, Ірану. Впевнено заявили про себе київська, тернопільська, чернівецька компаративістичні школи.

Важливим для розвитку порівняльного літературознавства в Україні став навчальний посібник М.Ільницького і В.Будного “Порівняльне літературознавство”: У 2 частинах. Ч. I. Лекційний курс. Ч. II Практичні заняття. — Львів, 2007). Це другий посібник, призначений для студентів, насамперед магістрів-філологів вищих навчальних закладів України. Першою ластівкою була “Літературознавча компаративістика”, видана за редакцією Р.Гром’яка 2002 р. в Тернополі. Але мета цих двох книжок була все ж різна: За задумом, писав Р.Гром’як, “Літературознавча компаративістика” — це “посібник для початківців, які прагнуть набути систему знань з літературознавчої компаративістики [...], і не

претендує на універсальний підручник чи глосарій несуперечливої компаративістики [...]” [1, 4-5]. Одразу зауважу, що це видання й досі не втратило своєї ваги, хоч був уже й “Лексикон загального та порівняльного літературознавства” (Чернівці, 2001), а

потому й інші видання. Згадую цей посібник не з метою протиставити їх один одному на рівні “краще-гірше”, а передовсім відтворити рух компаративістичної думки в Україні й місце, яке відвоювала ця наукова галузь у вузівських програмах. За задумом книжка близька також до “Порівняльної історії слов’янських літератур” Д.Чижевського, яка, за його словами, мала “педагогічне завдання, оскільки студенти слов’янської філології повинні отримати уявлення про всі слов’янські літератури загалом” [3, 27]. Метою свого видання (жанр якого М.Ільницьким та В.Будним визначений як “теоретичний нарис літературної компаративістики”), як і навчальної дисципліни в цілому, автори вважають формування “уявлення про світовий літературний процес як систему національних літератур, загальнолюдська значимість яких вимірюється їхньою мистецькою та історичною унікальністю” (5). Але матеріал (теоретичний, історико-літературний), на якому вибудована остання праця, вигідно вирізняє її з-поміж інших. Насамперед чіткою зорієнтованістю на магістерську філологічну аудиторію, яка прослухала нормативні курси світової та української літератури, теорії літератури тощо. Це дуже важливо, оскільки цей посібник (він є гарною основою майбутнього підручника: кажу це, відпрацювавши з ним семестр), окрім



висвітлення традиційних для подібних видань предмета й завдань, еволюційних етапів розвитку, пізнавальних функцій, огляду навчальних видань з порівняльного літературознавства в кожному з розділів (їх одинадцять) визначає ті “галузі”, розв’язати які мають автори, залишаючи місце для роздумів слухачів. (Наприклад, у розділі першому – міркування про взаємини порівняльного літературознавства з теорією, історією літератури, культурологією тощо). Автори констатують найусталеніший в українській науці погляд на компаративістику як напрямок у літературознавстві: “складову історії літератури” (О.Галич), “загальне літературознавство” (Р.Гром’як), “напрямок літературознавчих досліджень” (І.Папуша), “літературознавчу наукову дисципліну”, що зближується з іншими, насамперед теорією, історією літератури (А.Волков, А.Ткаченко, Ю.Ковалів). Відповідаючи на питання “що є порівняльне літературознавство”, “між чим – теорією чи історією – знаходиться”, М.Ільницький та М.Будний схиляються до думки Д.Наливайка про “його тяжіння до теорії”, що особливо помітно в останні десятиліття. (Щоправда, у “Теорії літератури. Компаративістиці” Д.Наливайка (К., 2006) це вже “третья з основних літературознавчих дисциплін, поряд з історією й теорією літератури” [2, 5]). Автори посібника визначають їй “проміжне, опосередковане місце між спорідненими галузями”, уточнивши при цьому: “порівняльне літературознавство найближче підходить до завдань, які стоять перед теорією літератури” (12). Це концептуальне положення реалізується в наступних розділах книжки: від спостережень над передумовами для виникнення порівняльного літературознавства, її початковим методологічним етапом, оформленням як самостійної науки до проблем генеалогії й типології порівняльної поетики. “Сьогодні компаративістика, – зазначають автори, – систематизує (групує, каталогізує, класифікує) широкий спектр інваріантів та регулярностей...” (101). Усі вони заявлені та на основі багатого фактичного матеріалу світової літератури розкриті на сторінках посібника. Водночас автори приділяють належну увагу термінологічним проблемам, різним підходам до класифікацій (наприклад, тем, літературних ідей, походження традиційних сюжетів та образів тощо), аспектам дослідження об’єкта (предмета) і дослідницьким методикам, відповідному “методологічному апарату” (44-45). Важливо, що, викладаючи свої думки з приводу певної теми (наприклад, типології на

тематичному, жанровому, образному, стильовому рівнях, розд. 6–8) зіставних методик, універсальності й переваг зіставних методик, автори спираються на багату джерельну базу: концепції й методології французької, американської компаративних шкіл, соціологічної, архетипної, структуралістської критики, студій польських, швейцарських літературознавців, матеріали дискусій навколо модерну й постмодерну, найновіші теоретичні висліди Д.Наливайка, Т.Гундорової, М.Моклиці, Г.Сивоконя, Н.Копистянської, В.Моренця, М.Зубрицької та ін.

Тісний зв’язок компаративістики з теорією літератури, новітніми концепціями й методологіями автори показують, не лише апелюючи до генеалогічної думки (наприклад, трансформацій та модифікацій жанрів, жанрової диференціації й дифузії), а й концепцій герменевтики, структуралізму, інтертекстуальності, постколоніальних, культурних студій. Важливо, зокрема, те, що поряд із відомими іменами Р.Барта, Ж.Дерріди, Ж.Дельоза, Ф.Гваттарі, У.Еко, Т.Тлостанової, Е.Курціуса, Б.Бакулі розглядаються і праці українських літературознавців С.Павличко, М.Зубрицької, О.Веретюк, М.Шкандрія, М.Павлишина, В.Діброви, В.Моренця. Це не просто вибудовані, як часто буває в дослідженнях, ряди імен, а концептуальні положення, дискурс, новий/інший, зумовлений національним розвитком літератури, погляд, як от у В.Моренця – на стратегії постколоніальних теорій. Окремі розділи (наприклад, 11, “Імагологія”), зважаючи на недостатню опрацьованість проблеми українською наукою, з’являються в навчальній літературі вперше. Винятків небагато: праця “Літературна імагологія: предмет і стратегії” Д.Наливайка, публікації О.Веретюк, Г.Грабовича. Автори посібника (це конче потрібно в такому виданні), говорячи про імагологію, визначають її як “розгалужену систему споріднених дисциплін”, “мультидисциплінарну спеціалізацію літературної компаративістики”. Спроектвану на літературознавство, цю галузь М.Ільницький та М.Будний пропонують назвати “літературною етноімагологією” (247) (на відміну від “національної психології” Д.Пажо та “етноімагології” Г.Дисеринка), а предмет її – літературний етнообраз. Докладно окреслено жанри, що сприяють поширенню етнообразів, методики їх дослідження. Позитивно й те, що автори рецензованого посібника, не заперечуючи вивчення міжлітературних взаємин як “спектру” жанрів, що формують етнообрази, пропонують нові рівні дослідження, застосування сучасних

літературознавчих технологій. Їх автори знаходять, окрім інших праць, і в поверненні до “Национальных образов мира” Г.Гачева, розмислах С.Андрусів, Д.Гомона, інших авторів. Рецензовану книжку вигідно вирізняє з-поміж інших компаративістичних праць, адресованих вузівській аудиторії, наповненість історико-літературним і теоретичним матеріалом. Балансування між одним і другим, підкріплене судженнями й висновками авторів, змушує думати. На це налаштовують відібрані як наукові праці, так і художні твори; це зарубіжна література – від античності до

найдавніших з'яв, європейська і (чи не вперше) східна й, звичайно, українська, знана та зовсім нова із розмислами, позначеними глибоким чуттям слова й багатим досвідом.

*Людмила Грицик*

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Літературознавча компаративістика* / За ред. Р.Гром'яка. – Тернопіль, 2002.
2. *Наливайко Д.* Теорія літератури і компаративістика. – К., 2002.
3. *Чижевський Д.* Порівняльна історія слов'янських літератур. – К., 2005.

## ІВАН ФРАНКО В ЕТОЛОГІЧНОМУ ПРОСТОРИ

### Сабат Галина. Казки Івана Франка: особливості поетики. “Коли ще звірі говорили”. – Дрогобич: Коло, 2006. – 364 с.

Проблема літературної казки становить собою одну зі складових частин загальнішої проблеми – олітературення фольклорних жанрів, властивого українській класичній літературі. Згадаймо тут й інтермедії та інші приклади фольклорного впливу на красне письменство (ще до І.Котляревського та І.Квітки-Основ'яненка), як про це писав у багатьох своїх глибоких дослідженнях О.Мишанич. Дофранківська літературна казка (М.Шашкевич, Марко Вовчок, О.Стороженко, Ю.Федькович та інші) розвивалася, нерідко переходячи в жанр новели. Сучасники І.Франка – Олена Пчілка, Леся Українка, Н.Кобринська, Т.Зіньківський і дещо пізніше С.Васильченко (цикл “Осетинські казки”) були творцями непересічних зразків у названому жанрі.

Загальновідомо, що І.Франко найбільше з усіх українських письменників-класиків написав про дітей і для дітей. На перший погляд, цикл “Коли ще звірі говорили” призначений для суто дитячої аудиторії, однак його значення значно ширше – загалом це знакове явище в історії української літератури, чудовий приклад “українізації” чужих казкових сюжетів, перенесення скарбів світової словесної культури на рідний ґрунт.

Масив літературних казок І.Франка півстоліття тому привернув увагу Я.Закревської (“Казки Івана Франка: Мовно-художній аналіз”. – К., 1966), а в наш час Н.Тихолоз (“Казкотворчість Івана Франка (генологічні аспекти)”. – Львів, 2005). Існує й чимало принагідних згадок про казки І.Франка в різних дослідженнях про нього.

Ґрунтовну інтерпретацію циклу “Коли ще звірі говорили” подано в монографії Г.Сабат “Казки

Івана Франка: особливості поетики. “Коли ще звірі говорили”. На мою думку, зосередження уваги на окремій збірці казок, підготовленій письменником, – шлях продуктивний, адже це допомагає заглибитися в питання поетики та стилістики Франкових обробок усесвітніх фольклорних сюжетів. Проте рецензована книжка стосується, крім казок як таких, і багатьох методологічних, теоретико-літературознавчих проблем. Так перший розділ монографії й називається: “Методологічно-експлікаційний дискурс теми”. Г.Сабат опрацювала велику кількість науково-теоретичної літератури різних авторів, присвяченої проблемам фольклору, проблемам казки як літературного, так і фольклорного жанру. У теоретичному плані дослідження базується на працях представників структурно-семіотичної школи (В.Пропп, Є.Мелетинський, М.Бахтін та ін.) і на висновках сучасних українських учених, чії погляди презентують дискурсивний аналіз твору (І.Денисюк, Т.Гундорова, О.Вертій, Р.Чопик, В.Давидюк, Н.Копистянська та ін.). Певної мірою відчутні в цьому розділі (своєрідному вступі до книжки) основні тенденції міфологічної школи, структуралістський підхід, і ця методологічно-експлікаційна настанова теми може поцінуватися як начерк самостійного теоретичного дослідження кореляції фольклорної та літературної казки. Можемо ствердити, що авторка добре володіє арсеналом світової теоретичної думки, як і відповідним інструментарієм.

Наступний розділ присвячений докладному аналізу генологічних домінант казок про

тварин. Визначено цілу низку жанрових функцій етологічної казки: пізнавальна (молоде покоління знайомиться з життям тварин), сатирична (викриваються негативні засади людського життя), виховна (дидактико-настановча місія), естетична (позитивний емоційний вплив на читача) та ін.

Аналізуючи казки І.Франка, дослідниця заглиблюється в особливості народної казки, однак письменник чудово, як уже зазначалося, українізував чужомовні джерела завдяки введенню українських реалій, овіявши чужу казкову канву флером чарівного хтонічного локального колориту. Своєрідним винаходом І.Франка була оповідь про мікробний мікросвіт у казці “Як звірі правувалися з людьми”, а також теоретичний трактат у мистецькій формі (“Байка про байку”), в якому йдеться про первинну і вторинну художню умовність. Містяться тут роздуми про нашу переслідувану мову, українську культуру, завдяки чому трактат зберігає актуальність і в наші дні. У монографії Г.Сабат спостерігаємо вдале поєднання фольклорної теорії й аналітичної практики художнього твору, який зримо проростає з уснопоетичної традиції.

У розділі “Структурно-морфологічна фактура казкових творів” розглядаються постійні мікроструктури, принципи композиційної побудови (об’єктивно-логічна або асоціативна послідовність, лінійна повторюваність, кумулятивність, дистрибуція за функціями, синтагмами, структурними блоками), особливості ініціальних, медіальних і фінальних формул. Авторка вважає, що основним сюжетно-структурним генератором розвитку дії служить діалог, і нерідко основний зміст казок передається через медіальні формули-діалоги. З цього погляду прикметна казка І.Франка “Лис і Дрозд”, композиційно побудована на багаторазових повтореннях однотипних ситуацій, діалогічних акумуляцій. Цікава з погляду обрамлення та побудови й казка “Заєць і Їжак”.

Виходячи з теорії М.Бахтіна, Д.Лихачова, Ю.Лотмана, Г.Сабат досліджує особливості часу і простору в казках І.Франка. Вона розмежовує різні часові виміри (реальний час,

оповідний, фабульний, сюжетний, подієвий, художній, читацький, а також час казкаря), маючи, проте, на увазі деяку розмитість цих понять. Авторка монографії полемізує з Д.Лихачовим щодо закритості структури казкового часу. Вона не погоджується з тезою вченого “закінчується казка — закінчується і час”, адже вважає, що казковий час, вбираючи сюжетний, фабульний і подієвий, виходить за їх межі й виливається в умовну нескінченність, тому закінчується казка, але не закінчується час, який вона програмує в майбуття.

На мою думку, один із найцікавіших розділів монографії — той, в якому визначаються основні прикмети байки та казки в їх дистинкції. Зрозуміло, що байка позначена алегорично-дидактичним спрямуванням, але не можна не побачити повчального змісту й казок, хоча він особливо не структурований, а впливає з самої їх проблематики та характеру виконання. Водночас слід зауважити, що в часи І.Франка в Галичині терміном “казка” майже не послуговувалися. Та й сам письменник свої казки називає байками.

Розкривши загальні питання жанрової стереотипії й таксономії казок І.Франка, Г.Сабат присвячує окремі розділи авантюрно-бумеранговим казкам (“Лисичка-черничка”, “Мурко й Бурко”, “Ворона і Гадюка”), оказіонально-еруптивним (“Вовк війтом”, “Лисичка і Журавель”), авантюрно-комедійним (“Осел і Лев”, “Старе добро забувається”, “Війна між Псом і Вовком”, “Фарбований Лис”), експансієтивним казкам (“Ворони і Сиви”, “Як звірі правувалися з людьми”) тощо.

Монографія завершується ґрунтовними висновками, розлогим списком літератури (251 позиція), іменним покажчиком і покажчиком творів І.Франка, а також післямовою М.Шалати “Франковими казками одержима”. Але чи завершений процес дослідження літературної казки? На мою думку, рецепція ніколи не може бути завершеною, зважаючи на природу мистецького явища, а також на розвиток літературознавчих учень.

Загалом книжка Г.Сабат — новаторське дослідження, яке, безсумнівно, викличе зацікавлення й серед франкознавців, і серед теоретиків літератури.

*м. Дрогобич*

*Зенон Гузар*

## ХІІІ СКОВОРОДИНІВСЬКІ ЧИТАННЯ

4-5 жовтня 2007 року в Переяслав-Хмельницькому педуніверситеті імені Григорія Сковороди проходили чергові, тринадцяті, Сковородинівські читання. Читання були присвячені 285-річчю від дня народження Григорія Савича та стали логічним продовженням відзначення 1100-річчя від першої літописної згадки міста Переяслава, з яким тісно пов'язана творчість і доля великого мислителя XVIII ст. Спів організатори — Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди, Інститут літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України, Інститут філософії імені Г.С.Сковороди НАН України, Центр Сковородинознавства педуніверситету, Національна асоціація українознавців, Всеукраїнське товариство “Просвіта” ім. Т.Шевченка, Національний історико-етнографічний заповідник “Переяслав”, Переяслав-Хмельницька міська рада. Конференція зібрала у древньому Переяславі літературознавців, філософів, педагогів майже з усіх куточків України — Донецька, Житомира, Івано-Франківська, Кам'янця-Подільського, Києва, Луганська, Львова, Одеси, Ізмаїла, Сковородинівки (Харківська обл.), Слов'янська (Донецька обл.), Черкас, Чернігова, Чорнух (Полтавська обл.). Долучилися до роботи читань і виступили з доповідями директори Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України акад. НАН України *М.Жулинський*, Інституту філософії імені Г.С.Сковороди НАН України акад. НАН України *М.Попович*, Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав” *М.Сікорський*; поет, лауреат Національної премії імені Тараса Шевченка *І.Драч*; чл.-кор. УАН у Нью-Йорку *Д.Тетерина-Блохина* (Мюнхен).

Конференція розпочалася з вітального слова до учасників наукового зібрання ректора Переяслав-Хмельницького державного педагогічного університету імені Григорія Сковороди чл.-кор. АПН України *В.Коцюра*, покладанням квітів до пам'ятника Г.С.Сковороді. Учасники конференції почули виступи заступника Переяслав-Хмельницької міськради з гуманітарних питань *Д.Мазохи*, академіків НАН України *М.Жулинського* та *М.Поповича* (презентував власну монографію “Григорій Сковорода: філософія свободи” — К., 2007), керівника Центру Сковородинознавства *М.Корпанюка*.

Усього працювало чотири наукові секції — філософська, дві філологічні та педагогічно-методична. Цьогорічна конференція стала наступним кроком в осмисленні ключових проблем упровадження доктрин науково-християнського вчення в сучасне складне, суперечливе й морально кволе життя як приклад для наслідування та каталізатор для наступних розробок у науці та літературній творчості. Про це свідчить і назва двотомного збірника її матеріалів — “Григорій Сковорода — духовний орієнтир для сучасності” (відп. ред. М.Корпанюк), примірники якого отримали на руки автори статей до пленарного засідання. Так, *В.Шевченко* (Київ) у своїй доповіді на тему “Святе Письмо і творчість Григорія Сковороди” зупинився на вагомості християнських канонів у світовідчутті Великого Просвітника і необхідності інтенсивнішого їх упровадження в сучасне життя; *М.Кашуба* (Львів) у доповіді “Розуміння творчості в філософії Григорія Сковороди” — на понятті творчості і її вагомості для досягнення людиною щастя. Пожвавлена цікавістю і надалі спостерігається до етичних студій Григорія Савича у виступах дослідників філософської секції *С.Рика* (Переяслав) “Вчення Г.С.Сковороди про етику педагога і вченого”; *О.Кравченко* (Переяслав) “Преображення особистості як основа етичного вчення Г.С.Сковороди”; *О.Сирцова* (Київ) зупинилася на аналізі апокрифічного образу Ісуса Христа у творчому доробку Григорія Сковороди, а *К.Якушко* (Київ) запропонувала тему “Мистецтво “життя у мові” в творчості Г.С.Сковороди: деякі аспекти проблеми”; *Д.Дудко* (Сковородинівка) — “Григорій Сковорода і народні ереси манихейського походження”; *М.Карп'юк* (Переяслав) — “Духовний досвід Г.С.Сковороди в контексті проблем людини і людства ХХІ століття”; *В.Тимків* (Київ) — “Богословські аспекти у філософії Григорія Сковороди”; *О.Вдовина* (Київ)

– “Есталогічна проблематика у “Слові в неділю про Лазаря і багача” Теофана Прокоповича”; *Н.Гаврилюк* (Київ) – “Порядок як основа світобудови у вченні Г.С.Сковороди”; *О.Сироїд* (Львів) – “Апокрифічний Христос Григорія Сковороди”. *М.Скринник* (Львів) розглянув питання “Філософія Григорія Сковороди і німецький романтизм: паралелі та аналогії”, *Є.Харьковщентко* (Київ) – “Разговор о премудрости” Григорія Сковороди: спроба систематизації софійного вчення у вітчизняній філософії”; а *Ю.Харьковщентко* (Київ) розглянув “Концепцію “сродної праці” Григорія Сковороди в ідеї християнської республіки”. *С.Бондар* (Київ) запропонував доповідь “Образ промислу в православній філософії в Давній Русі та в історіософських побудовах Г.С.Сковороди”, а *В.Білодід* (Київ) – “Христологію Григорія Сковороди”. *І.Стогній* (Переяслав) виголосив доповідь “Григорій Сковорода про свободу і духовність особистості”. *Я.Стратій* (Київ) запропонувала аналіз і переклад сучасною українською мовою “Трактату про душу” Інокентія Гізеля.

Особливістю цьогорічних XIII Сковородинівських читань у Переяславі-Хмельницькому стала посилена увага літературознавців до компаративного вивчення зв'язку поетики творів Сковороди з доробком національних і зарубіжних письменників. У філологічній секції виступили *К.Борисенко* (Київ) з доповіддю “Способи поєднання художнього і нехудожнього письма в богословсько-полемічному трактаті Дмитра Туптала “Розыск о раскольнической брынской вірі”. *М.Сулима* (Київ) проаналізував поему О.Іваха “Український мудрець Сковорода”. *М.Булда* (Чорнухи) висвітлив тему “Григорій Сковорода в дослідженнях і творчості земляків” з Чорнущини, а *М.Васьків* (Кам'янець-Подільський) – “Опозиції й антиномії роману Валер'яна Поліщука “Григорій Сковорода”; *Л.Гнатюк* (Київ) – “Мовні погляди Григорія Сковороди”; *К.Каплюк* (Переяслав) – “Образ філософа-борця у творчості Романа Іваничука”, *С.Луцій* (Київ) – “Філософські ідеї Григорія Сковороди в прозі Валер'яна Підмогильного”. *Є.Прісовський* (Одеса) виступив з доповіддю “Україна і світ у симфонії Павла Тичини “Сковорода”; *О.Рарицький* (Кам'янець-Подільський) – “Сковородинські думки” Володимира Підпалого: екзистенційний вибір поета”, а *О.Свириденко* (Переяслав) – “Проблема щастя у творчості Григорія Сковороди та Олекси Стороженка”. *Л.Тарнашинська* (Київ) запропонувала доповідь “Кордоцентрична концепція Григорія Сковороди та Памфила Юркевича як філософська й етична основа типології шляху в творчості українських шістдесятників”. Молоді дослідниці *К.Чегаринська* (Одеса) запитилася на темі “Народні моральні засади в “Сковородіані” Івана Драча”, а *С.Чорнобильська* (Слов'янськ) – “Орнаменталізм у творчості Григорія Сковороди”, *Т.Шевчук* (Ізмаїл) – “Принципи універсалізму в поезії Митрофана Довгалевського “Сад поетичний”.

Переяславські Сковородинознавчі читання знаходять відгук у вчених різних міст України. Так, *Т.Александрович* (Черкаси) запропонувала тему “Етимологія імені у прозі Григорія Сковороди”; *Т.Белімова* (Київ) – “Щастя як онтологічна категорія в прозі Григорія Сковороди та Віктора Домонтовича”; *А.Біла* (Донецьк) – “Сковородинівський код у дискурсі шістдесятництва (на матеріалі творчості Василя Стуса)”; *П.Білоус* (Житомир) – “Архетипна символіка у творчості Григорія Сковороди”; *О.Казанжи* (Київ) – “Філософія серця” Григорія Сковороди у творчій інтерпретації Василя Капніста на засадах естетики передромантизму”; *Б.Криса* (Львів) – “Герменевтика в сенсі Григорія Сковороди”; *І.Лімборський* (Черкаси) – “Позиція “аутсайдера” в літературній спадщині Григорія Сковороди та європейський контекст”; *В.Погребенник* (Київ) “Світові образи” у творчості Григорія Сковороди”, *В.Подрига* (Переяслав) – “Філософія серця” Григорія Сковороди в художній інтерпретації В.Наріжного, О.Сомова, А.Погорільського”; *Г.Синьоок* (Черкаси) – “Григорій Сковорода в житті і творчості Леоніда Первомайського та Арсенія Тарковського: типологічні студії”; *В.Соболь* (Варшава) – “До проблеми теорії та практики перекладу поезії Григорія Сковороди польською мовою”; *Д.Тетерина-Блохина* (Мюнхен) – “Григорій Сковорода і Тарас Шевченко: ідейно-стилістичні елементи в творах”; *Л.Шевченко-Савчинська* (Київ) – “Тлумачення поняття “здорової душі” Григорієм Сковородою (на матеріалі листів до Михайла Ковалинського)”; *М.Трофимук* (Львів) – “Перша друкована поема про Україну: українська латиномовна література до і після Сковороди”; *О.Трофимук* (Львів) – “Латиномовні вірші Пилипа Орлика – одного із предтеч Григорія Сковороди”; *М.Корпанюк* (Переяслав) – “Тема та образи чеснот у поезії Григорія Сковороди”.

Значно розширилася праця педагогічно-методичної секції. На ній виступили з доповідями *О.Крюкова* (Луганськ) “Виховний зміст художньо-естетичних цінностей у філософсько-педагогічній спадщині Григорія Сковороди”; *І.Кулик* (Чернігів) – “Педагогічна спадщина Григорія Сковороди в історико-педагогічній літературі кінця XIX – початку XX ст.”; *Л.Нестеренко* та *О.Стаєнна* (Луганськ) – “Вдячність як моральна категорія в творах Григорія Сковороди”; *С.* та *О.Нікітчини* (Переяслав) – “Проблема професійно-творчої самореалізації педагога засобами

духовно-морального виховання в творчості Григорія Сковороди”; *О.Олексієнко* (Луганськ) – “Порівняльний аналіз дидактичних поглядів Г.С.Сковороди і Х.Д.Алчевської щодо використання методу читання художніх творів”; *В.Постовий* (Київ) – “Сімейне виховання дітей у творчості Григорія Сковороди”; *О.Савицька* (Кам’янець-Подільський) – “Філософська спадщина Григорія Сковороди у контексті психологічної підготовки вчителя українознавства”; *В.Сайковська* (Черкаси) – “Джерела поняття “громадянське виховання” в історії педагогічної думки в Україні”; *Г.Токмань* (Переяслав) – “Діалог людини з природою в ліриці Григорія Сковороди та Володимира Свідзинського”; *Н.Черв’якова* (Луганськ) – “Гуманістичне спрямування педагогічних поглядів Г.С.Сковороди на особистість та діяльність учителя”; *Г.Шибанов* (Чорнухи) – “Інтелектуально-мистецьке оточення Григорія Сковороди на Слобожанщині у 1700-х роках”; *Н.Юрійчук* (Переяслав) – “Літературно-естетичні та філософські погляди Григорія Сковороди (методичні поради до уроку літератури в 9 класі)”; *О.Загарук* (Бурштин) – “Світ ловив мене та не впіймав”: семінарське заняття в 9 класі за творчістю Григорія Сковороди”; *М.Мимоход* (Івано-Франківськ) – “Мемуаристика як одне з основних джерел пізнання постаті і творчого доробку Григорія Сковороди в 9 класі”; *Н.Мазеїна* (Слов’янськ) – “Концепція національного буття українського народу на тлі розтерзаної Батьківщини (за творчістю Григорія Сковороди)”; *В.Манженко* (Сковородинівка) – “Григорій Сковорода та монастирі Слобожанщини”; *М.Сидоренко* (Переяслав) – “Григорій Сковорода – музикант, композитор, співак”.

Відбулася також поїздка на батьківщину Г.С.Сковороди – Чорнухи, де відзначалося 285-річчя від дня народження славетного земляка, й учасники читань активно включилися в це дійство, провели секційне та завершальне пленарне засідання.

*Микола Малінка*

## “СЛОВО БЕЗ КОРДОНІВ” ЗВУЧИТЬ В УКРАЇНІ

У Києві в жовтні 2007 р. за ініціативи Національної спілки письменників України відбувся міжнародний письменницький форум “Слово без кордонів”, в якому взяли участь зарубіжні й українські літератори – письменники, літературні критики, науковці, перекладачі, керівники обласних письменницьких організацій.

Міжнародний форум відкрив голова НСПУ *В.Яворівський*, радник Президента України, директор Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України акад. *М.Жулинський* зачитав привітання Президента України Віктора Ющенка учасникам форуму.

У форумі взяли участь письменники з Азербайджану, Білорусі, Болгарії, Великої Британії, Вірменії, Грузії, Ізраїлю, Латвії, Польщі, Росії, Сербії, Словаччини, Словенії, Японії і України, які підписали угоду про утворення Міжнародної Асоціації письменницьких спілок “Слово без кордонів”, керівником якої обрано голову НСПУ В.Яворівського. На завершальному етапі – літературно-мистецькому вечорі в Київській філармонії – звучала поезія англійською, білоруською, болгарською, румунською, латиською, польською, російською, українською та японською мовами.

У святі “Слово без кордонів” у Києві також взяли участь друзі України – перекладачі української поезії за кордоном. Так, тісна співпраця пов’язує поета-перекладача Димитра Христова з Україною, нині експерта Міністерства культури Болгарії, який жив у Києві “у місті над Дніпром, ходив Андріївським узвозом, милувався невмирущою красою Андріївської церкви, поринувши у магію віків і неповторних звуків неземних”, змалювавши чарівний образ “Київської діви”, – Пречистої Марії, ім’я якої носять його дружина й донька. *Віра Річ* з Великої Британії вже півстоліття перекладає українську поезію, японець *Оно Мотохаро* у своїй країні заснував видавництво “Дніпро”, продовжує традиції українсько-японських культурних традицій. Видавець часопису “Поезія сьогодні” *Олександр Навроцький* з Варшави запропонував окреме видання часопису присвятити українській поезії.

У цьому плані заслуговують на увагу спільні художні видання, зокрема проект випуску чергового «Болгарського щорічника» (який видається в Київському славістичному університеті трьома мовами – болгарською, українською, російською), присвяченому українсько-болгарському творчому передзвону.

“Золоті мости” творчого єднання України і світу мають відродитись. Слово без кордонів має об’єднати письменників, перекладачів, учених, вирішуючи актуальні вічні проблеми духовності – країн, суспільства, особистості. Міжнародна письменницька асоціація “Слово без кордонів” у

Київ відкриває Золоту браму широкого співробітництва – популяризації досліджень з історії та теорії літератури, творчих взаємин художньої культури, підтримання особистих творчих контактів, випуск спільних видань, спільне відзначення пам'ятних літературних дат тощо.

*Вікторія Захаржевська*

## ПОШАНУВАННЯ ТВОРЧОСТІ Б.ЛЕПКОГО

2-3 листопада 2007 року в Тернопільському національному педагогічному університеті імені Володимира Гнатюка проходила міжнародна наукова конференція “Проблема інтерпретації творчої спадщини Богдана Лепкого”. Організаторами конференції стали кафедра історії української літератури, кафедра теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного університету імені Володимира Гнатюка, кафедра українознавства Тернопільського національного економічного університету, Управління культури Тернопільської обласної державної адміністрації, Бережанський обласний музей Богдана Лепкого і Державний архів Тернопільської області.

Учасників та гостей конференції привітали проректор з наукової роботи Тернопільського національного університету *Б.Буяк*, завідувач кафедри українознавства Тернопільського національного економічного університету *М.Лазарович*, заступник голови Тернопільської обласної ради *О.Витвіцький*, директор Бережанського обласного музею Б.Лепкого *Н.Дирда*, директор Державного архіву Тернопільської області *Б.Хаварівський*, які наголосили на винятковому значенні творчості Б.Лепкого.

На пленарному засіданні було заслухано та обговорено доповіді *Р.Гром'яка* “Відгомін слави і Слова Богдана Лепкого у культурному житті”, *М.Ткачука* “Суб'єктна сфера лірики Богдана Лепкого”, *І.Зуляка* “Б.Лепкий і “Просвіта”, *Н.Білик* “Невідомий Богдан Лепкий”.

У доповідях, виголошених на секційних засіданнях, окреслилися концептуальні напрямки дослідження творчої спадщини Б.Лепкого, зокрема своєрідності поетики і психології творчості митця: *А.Гризун* “Рецептивні виміри метажанру сугестії та жанру елегії в поезії Богдана Лепкого”, *Л.Вашків* “Поетика літературної казки Б.Лепкого”, *О.Веретюк* “Мотив самотності у творчості Б.Лепкого і Ю.Словацького”, *Н.Гавдида* “Маллярські ремінісценції в літературній творчості Богдана Лепкого”, *І.Савченко* “Треба відчуті перспективу далекого часу”: Богдан Лепкий про киеворуську літературу”; особливостей модерністського дискурсу (міфопоетика, архетипні символи, трагічний образ України в роки Першої світової війни): *Н.Осьмак* “Образ України в поезії Б.Лепкого”, *О.Ткачук* “Модерністський дискурс малої прози Б.Лепкого і М.Яцківа”, *Т.Вільчинська* “Концепти сакрального у поетичній творчості Б.Лепкого”; наративної природи прози письменника: *В.Гижий* “Символістський наратив у новелі Богдана Лепкого “Allegro Patetico”, *В.Качмар* “Метадієгетична конструкція в повісті Богдана Лепкого “Під тихий вечір”; мистецтва жанро- і сюжетотворення, моделювання світу і людини: *О.Костецька* “Романізація епічної прози (“Під тихий вечір” та “Веселка над пустирем” Богдана Лепкого)”, *С.Журба* “Парадигма історичного роману “Мазепа” Богдана Лепкого”; культурологічних та історіософських домінант в авторському дискурсі: *О.Мельниченко* “Спадщина Богдана Лепкого в Америці”, *О.Смоляк* “Весільний обряд зі села Поручин Бережанського району Тернопільської області (малої батьківщини Богдана Лепкого)”, *Т.Конончук* “Естетичні константи в поезії Богдана Лепкого”, *М.Шумка* “Іван Франко у рецепції Богдана Лепкого”, *О.Гомотюк* “Українознавча діяльність Богдана Лепкого як чинник легітимації українства у європейському інтелектуальному просторі”.

У межах конференції відбулася презентація першого тому “Вибраних творів” Б.Лепкого (Упоряд., вступне слово та передмова Н.Білик, Н.Гавдида. — К.: Смолоскип, 2007. — 604 с.), куди ввійшли раніше невідомі поезії, віршовані драми, повість “Зломані крила”, оповідання, новели і спогади, більшість з яких опубліковано в Україні вперше.

Міжнародна конференція, що відбулася у 135-і роковини від дня народження митця, стала гідним пошануванням його пам'яті, актуалізувала творчість Б.Лепкого у світовому масштабі, у вимірах національного буття. Матеріали конференції планується видати найближчим часом.

*Світлана Бородица*

## ПІДСУМКИ ДЕСЯТОГО МІЖНАРОДНОГО КНИЖКОВОГО ЯРМАРКУ “КНИЖКОВИЙ СВІТ – 2007”

У Києві з 8 по 11 листопада 2007 р. в експоцентрі “Спортивний” проходив Десятий міжнародний книжковий ярмарок “Книжковий світ – 2007”. Найпомітнішою серед науково-популярних видань журі конкурсу визнало двотомну наукову монографію Євгена Нахліка “Пантелеймон Куліш: Особистість, письменник, мислитель” (К.: Український письменник, 2007). Упродовж акції було проведено конкурс “Книжковий дивосвіт України”, де книжки видавництва “Навчальна книга – Богдан” виборили почесні дипломи. Так, Антологія української поезії ХХ ст. “Дивоовид” (упоряд., передмова, довідки про авторів канд. філол. наук, наукового співробітника Львівського відділення Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України Івана Лучука) посіла друге місце в номінації “Краще навчальне та навчально-методичне видання”.

## ПРЕЗЕНТАЦІЯ ЖУРНАЛУ “СІЧЕСЛАВ” У КРАКОВІ

20 листопада 2007 року в Ягеллонському університеті (Краків) відбулася презентація літературно-мистецького журналу “Січеслав” за участю головного редактора цього видання, голови Дніпропетровської обласної організації НСПУ Лесі Степовички. Увазі присутніх було запропоновано спеціальний номер нового журналу, що присвячений українсько-польській співпраці в галузі культури. Проект готувався впродовж року спільними зусиллями двох ініціативних груп, що представляли відповідно Дніпропетровськ і Краків. Разом із Лесею Степовичкою співорганізатором проекту виступив професор кафедри україністики Ягеллонського університету Ярослав Поліщук. Почесний патронат заходу надало Генеральне Консульство України у Кракові, на унікальній вартості цього проекту наголосила у вступному слові віце-консул *С.Мирончук*.



Спеціальний номер журналу “Січеслав”, що має назву “Україна – Польща. Краків – Дніпропетровськ”, містить цікаві матеріали, що виявляють сприйняття досягнень краківської культурної еліти в Україні, а також навпаки – зв’язки з Краковом українських культурних діячів. Журнал пропонує читачеві твори класиків – В.Шимборської, Ч.Мілоша, С.Є.Леца в нових перекладах українською А.Савенця, С.Злючого, М.Чабана. Є тут і добірка сучасних краківських поетів Б.Жураковського та Г.Добренько, репортаж про постановку на Україні раннях драм Кароля Войтили (Івана Павла II). Окремий блок становлять твори молодих україномовних авторів, пов’язаних із Краковом, – П.Крупі, І.Мричка, О.Терефенко та інших. У розділі літературознавства та есеїстики вміщено ґрунтовний огляд українських перекладів В.Шимборської доктора А.Савенця з Любліна, а також есей Я.Поліщука, присвячений маловідомим фактам творчої біографії видатного поета, перекладача й почесного доктора (*honoris causa*) Ягеллонського університету Максима Рильського, що свідчать про його особливе замилювання Краковом. У хроніці подаються новинки з життя польської громади у Дніпропетровську. Матеріали спецвипуску переконливо засвідчують, що українсько-польська співпраця на культурній ниві сьогодні дуже актуальна й має великі перспективи розвитку. Про це йшлося у виступах учасників презентації, зокрема авторів журналу *Лесі Степовички, Я.Поліщука, А.Савенця*, а також *Б.Жураковського, Д.Півоварської* та ін. Учасники проекту сподіваються зацікавити ним ширше коло осіб, яким небайдужі проблеми українсько-польських стосунків. Після Кракова презентації журналу відбудуться також у Дніпропетровську та Харкові.

*м. Краків*

*Ярослав Поліщук*

## “ПАЛІМПСЕСТ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ, АБО КОД МАЙБУТНЬОГО”

У контексті цьогорічного відзначення 70-річчя Василя Стуса важливо повернутися до осмислення історії української літератури, визначити проблеми розвитку сучасної національної культури, щоб спрямувати її рух у майбутнє. Цими настановами керувалися учасники дискусії на тему “Палімпсест української культури, або Код майбутнього”, що відбулася 23 січня 2008 р. у конференц-залі інформагенції “Укрінформ”. На думку письменниці, редакторки культурологічного

тижневика “Слово Просвіти” *Любові Голоти*, визначення теперішнього стану української культури як “культурного лиха” лише загострює проблему, але не дає розв’язань. Треба змінити акценти. “Маємо говорити про українську культуру як зону національного опору, і ця ідея має об’єднати й письменників, і ЗМІ, і всіх людей культури”.

Хоч сучасна культура культивує багато другорядного й маловартісного з мистецького погляду, але поряд із літературою антиестетики в Україні існує й література, опроявлена через національне творення, національну філософію — це, зокрема, нові книжки *Любові Голоти* “Епізодична пам’ять” і *Марії Матіос* “Майже ніколи не навпаки”. Маємо також повернутися до перепрочитання письменників доби “Розстріляного Відродження” та “шістдесятництва”, натомість в Україні вони не перепрочитані і світ про них не знає. На цьому наголосив редактор відділу критики журналу “Всесвіт”, автор книжки “Код майбутнього”, що вийшла коштом гранту Президента України, *Дмитро Дроздовський*. В Україні також немає потрібного школі й навчальним закладам видання про творчість *Василя Стуса* — і Міністерство освіти та Мінкультури цим не опікуються, зауважив він.

Як зазначив лауреат Національної премії ім. Т.Шевченка, письменник, редактор часопису “Київська Русь” *Дмитро Стус*, із сьогоденної ситуації в галузі культури треба виходити системно й починати передовсім із сільських і районних бібліотек, відновлення книгарень у районних центрах: “Маємо починати з якоїсь мінімальної інфраструктури, щоб на виконання дуже гарних державних законів і декларацій дати людям доступ до національної культури”. І тут потрібне серйозне державне фінансування, оскільки твори “шістдесятників”, представників “Розстріляного Відродження” видавалися в 90-х рр. настільки мізерними накладками, що просто не дійшли до районних і сільських бібліотек. Та ж ситуація і з класиками української літератури, розвиток культури без видань яких неможливий, зокрема *П.Куліша*, *О.Довженка* (якщо щось і видається, то похапцем, передруковуються старі тексти, без поновлення купюр, без наукового коментаря).

На прес-конференції також мали слово літературознавець *Д.Льницький* (м. Львів), журналіст *Ж.Безп’ячук*, поетеса і журналіст *Н.Гнатюк*, перекладач *Д.Чистяк*, студент НаУКМА *Н.Назаров*.

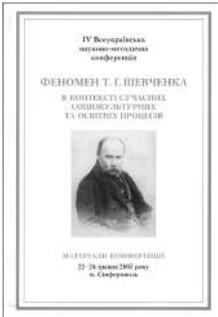
На переконання учасників дискусії, Україна має вершинні здобутки в літературі, однак їх потрібно просувати, аби вони прозвучали у світі, зокрема фінансувати їхні переклади англійською. Необхідно виробити й відпрацювати механізми розвитку й захисту української культури. Натомість виглядає, що держава поки що не зацікавлена в розвитку української культури через формування цілісних стратегій фінансування, створення фондів, допомоги у проектах, сьогодні конче потрібних для того, щоб Україна утвердилася як нація, як велика культура.

*Дмитро Дроздовський*

## НАУКОВИЙ СЕМІНАР “ВАСИЛЬ СТУС – ПЕРЕКЛАДАЧ”

29 січня ц. р. на кафедрі літератури та іноземних мов Національного університету “Києво-Могилянська академія” в рамках щорічних “Днів науки в НаУКМА” відбувся науковий семінар “Василь Стус — перекладач”. Попри широке зацікавлення творчістю поета, проблема перекладів Стуса досі лишається мало дослідженою, як, зрештою, й історія художнього перекладу в Україні в цілому. Про це говорив *В.Радчук*, який у своїй доповіді окреслив загальні питання перекладацької діяльності *Василя Стуса*. Окремі переклади поета з російської, німецької, англійської та івриту доповідачі розглянули в контексті оригінальної творчості Стуса та в компаративному аспекті. Зокрема, *Л.Кисельова* звернула увагу на імпліцитні коди Срібної доби у Стусовому перекладі вірша *Марини Цветаєвої* та палімпсестну природу самого перекладу. *Р.Веретельник* простежив зміну акцентів у перекладі *Кіплінгової* поезії “If”, пов’язану зі світоглядними орієнтирами, та порівняв переклад *Василя Стуса* з іншими українськими перекладами цього вірша. Проблему “Стус і Рільке” порушила у своїй доповіді *О.Калашник*, яка не обмежилася перекладами, а проаналізувала спорідненість поетологічних настанов двох авторів. Інший переклад з німецької — “Фугу смерті” *Пауля Целана* — обрала для дослідження *О.Межевікіна*, простеживши образні кореляції між оригінальним і перекладним текстами. Доповідь *М.Єгорченко* була присвячена єдиному в доробку Стуса перекладові з івриту — віршу “Мої мерці” *Рахель*, що співзвучний його власній поезії. У дискусії взяли участь відомий громадський і культурний діяч *Є.Сверстюк*, який поділився спогадами про перекладацькі зацікавлення *Василя Стуса*, дослідниця спадщини поета *О.Дворко* та перекладач німецької поезії, зокрема *Пауля Целана*, *М.Білорусець*. Виголошені на науковому семінарі “Василь Стус — перекладач” доповіді будуть опубліковані.

*Наталія Якубчак*



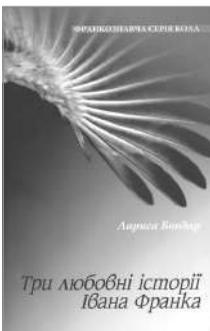
**Феномен Т.Г.Шевченка в контексті сучасних соціокультурних та освітніх процесів:** Матеріали IV Всеукраїнської науково-методичної конференції (22-24 травня 2007 року, Сімферополь) / Міністерство освіти і науки; Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України та ін. — Сімферополь, 2007.

У черговому збірнику матеріалів традиційної шевченківської конференції, яка щорічно проводиться в Сімферополі зусиллями низки організацій, уміщено статті, згруповані за трьома розділами “Т.Шевченко і соціокультурні процеси сьогодення”, “Т.Шевченко і сучасний освітній простір. Проблеми мови”, “Творча спадщина Т.Шевченка й проблеми сучасної педагогіки”. Матеріали збірника доволі неоднорідні за своїм складом і рівнем, проте подекуди містять актуальну інформацію з різних напрямків шевченкознавства. Помітну увагу приділено проблемам викладання творчості Т.Шевченка в загальноосвітній школі. Водночас збірник має першорядне значення для ширення української культури в Кримській автономії з огляду на гострий брак україномовної наукової та навчально-методичної літератури на півострові й може бути цікавий також загальноукраїнській педагогічній спільноті.

*О.Боронь*

**На стику культур: польський та український вірш:** Збірник наукових праць. — К.: Видавничо-поліграфічний центр “Київський університет”, 2007. — 215 с.

До збірника ввійшли результати вивчення й інтерпретації віршових форм, їх структури, історичної й видової систематизації та літературної семантики України й Польщі. Автори статей зосередили свою увагу на таких темах: а) історія й теорія українського та польського вірша, зокрема київські поетики XVII-XVIII ст. та представники поетичного авангарду ХХ ст. двох народів; б) дослідження однакових форм в українському й польському вірші; в) питання перекладу та поліметрії, які розглядаються окремо або у взаємозв'язках. У таких аспектах аналізуються вірші української шкільної драми XVII-XVIII ст., творчість українських і польських романтиків, зокрема Т.Шевченка, А.Міцкевича, Ц.Норвіда, та поетів ХХ ст.



**Лариса Бондар. Три любовні історії Івана Франка.** — Дрогобич: Коло, 2007. — 88 с.

У своїй книжці авторка робить спробу заново відгадати сердечні таємниці Івана Франка. Незвичний вибір нею героїнь любовних історій поета та прагнення зняти з нього хрестоматійний глянець. Учені-літератори давно розгадали (за поданням самого автора) імена ліричних героїнь, закодованих у вірші “Тричі мені являлася любов...” із збірки “Зів’яле листя”, упізнали їх в інших поезіях: це Ольга Рощкевич, Юзефа Дзвонковська й Целіна Журовська. Проте в дослідженні Лариси Бондар постає лише одна героїня — Ольга Рощкевич, чий образ, за її словами, “супроводжував Франка з вісімнадцяти років і до кінця днів”. Авторка веде аргументований діалог-полеміку з іншими авторами.

Завдяки власному прочитанню віршів та вмінню вловлювати тони й півтони художнього слова вона часто по-новому висвітлює таємниці Франкового прекрасного і трагічного “кохання без тьми”. Деякі тамниці любовних історій Франка авторка розгадала, до

деяких ледь доторкнулася, про деякі висловила свій здогад. Це оригінальне дослідження з нетрадиційними критичними поглядами на усталені стереотипи заслуговує на особливу повагу.

С.С.

**Мар'яна Челецька. Номеносфера поезії Івана Франка (поетика заголовків, присвят, епіграфів) / НАН України, Львівське відділення Інституту літератури (Франкознавча серія. Вип. 9). — Львів, 2007. — 304 с.**

Дослідження присвячено розкриттю “номенологічних таємниць” поезії І.Франка. Розкрито природу й характер його поетичного “мислення стилями”, надано увагу ролі читача у процесі пошуку авторових інтенцій, виявлених у назвах, присвятах й епітафіях. Номеносферу лірики досліджено в її дотичності до проблем рецептивної естетики, психології творчості, семіотики й семіології, наратології, текст розглянуто з дотриманням принципів часопросторового, жанротворчого та ейдологічного підходів. Подано зміст поетичних збірок І.Франка, алфавітний перелік заголовків поезій, покажчики термінів, осіб, прозових, драматичних і перекладних творів, наукових праць і рецензій письменника.



**Тарас Салига. Франко — Каменяр. — Ужгород: Гражда, 2007. — 128 с.; іл.**

Пропонуються статті, надруковані 2006 р. у періодичній пресі як заперечення існуючої тези “Франко — не Каменяр!”, а також уривок статті І.Труша “Іван Франко і наша суспільність” (18 вересня 1912 р., газ. “Діло”). Автор має на меті спростувати фальшиві, на його думку, “концепції франкознавства”.

**Юрій Андрухович. Диявол ховається в сири: Вибрані спроби 1999-2005 років / Ред. А.Мокроусов. Обклад. Т.Масленнікової — К.: “Часопис “Критика”, 2006. — 320 с.**

Читачеві представлено новітній есеїстичний доробок Ю.Андруховича (34 есеї), які побачили світ у багатьох українських та зарубіжних збірниках і періодиці (“Дзеркало тижня”, “Критика”, “Потяг 76”, “Столичные новости”, “Gazeta Wyborca”), в антологіях “Europaexpress: Ein literarisches Reisebuch”, Berlin, 2001 та “Ich bin nicht innerlich: Annäherungen an Gottfried Benn”, Klett-Kotta, 2003).

Видання складається з трьох розділів: “Підсвідоме” (“Роман з універсумом”, “Орган, яким люблять”, “...но странною любовью”, “Атлас: Медитації” та ін.); “Геопоетика” (“Shevchenko is OK”, “Трохи далі, ніж дозволяє мова”, “Півжиття плюс-мінус Гессе”, “Кауфман і кайф”, “Готфрід Бен: спроба абетки” та ін.); “Справжні історії однієї Європи” (“Мальборк і хрестоносці”, “Місце зустрічі Gernaschka”, “Оксана Ich liebe Dich”, “Живокост серцевидний” тощо). Завершити хочеться словами з есе “Смерть у Празі”: “Історія не закінчується. Нема краю людським стражданням. Ще не вмерла поезія — а надто та, в якій мовиться не про безглуздя опору, а про опір безглуздю”.



**Кур'єр Кривбасу. — 2007. — №216-217 (листопад-грудень).**

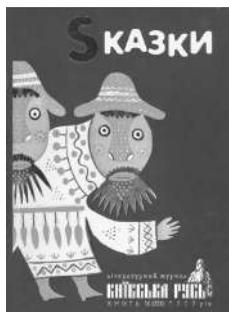
Відкриває С.Яворський есеєм “Найкраще місце на землі”. Проза подана повістями Вал.Шевчука “Син Іуди” та Софії Майданської “Сподіваюся на Тебе” (закінчення), новелами Любомира Сеника, ретро-спогадом Романа Іваничука “Доля”, із “Блокнотів” В.Брюггена, поезія — “Простою речей” (різні записки) Миколи Воробйова, добіркою Леоніда Чернова-Малошийченка (подав Ростислав Мельників),

фрагментом із книги “Політикон” Вол.Цибулька, добіркою із збірки “Собачий ланцюг” Рози Пок-Артманн (пер. з нім. Христини Назаркевич), критика – аналізом українського живопису 60-80-х рр. ХХ ст. Ольги Петрової, “Текстовим ареалом Юрія Андруховича: реалії та інферналії” Яр.Голобородька, “Від Химер до Бережі: в творчому просторі Василя Рубана” Тараса Пастуха, про нову книжку Сашка Ушкалова “БЖД” та “Сьомгу” Софії Андрухович пише І.Бондар-Терещенко, про збірку оповідань Дмитра Кешелі “...І в смерті були твої очі” – Василь Марко. У “Витоках” уміщено статтю Марка Роберта Стеха “Ігор Костецький про Біблію” та про “мітологію” провансальських трубадурів”, а також добірку поезій Езри Павнда “Сестина: Альтафорте” й дослідження І.Костецького про Біблію і трубадурів. На завершення – “Легенди Криворіжжя” та зміст журналу за 2007 р.

### Київська Русь. – 2007. – Кн. 9 (XVIII). STOP\_Європа.

Пропонується цей номер “не в сенсі – Геть від Європи, а в сенсі: увага, окрім Західної культури й традиції існують ще й інші цивілізації, на розламах яких споконвіку існує наша країна” (Д.Стус, “Із розламів”).

Отже (рубрика “Матриця”), подається фрагмент перекладу Корану, здійснений Михайлом Якубовичем, його есе “Oh, last is East... Репрезентація Корану, або Наша відповідь Кіплінгу” та дослідження Петра Кралюка “Чи міг князь Володимир зробити Русь мусульманською?”; погляд на незнану республіку “Північний (турецький, мусульманський) Кіпр” Сергія Грабара. Поезія представлена іменами Вол.Єрмоленка “Зачини за собою двері”, Бориса Мозолевського “Половецький ідол” (рубрика “Під настрій”), проза – творами Олега Романенка “Вас попереджали!” (рубрика “Заборонена зона”), Віктора Рибачука “Берегелівські злодії (хроніки)” та скульптора Вячеслава Клокова про його творчість – есе Ігоря Гільбо “Майстер”. Відбулася розмова Василя Кузана з Павлом Вольвачем (“Доля стає текстом”). У рубриці “Всяке-такє” – есе Миколи Рябчука “Сарматський експрес”. Прорецензовано книжки О.Забужко “Notre Dame d’Ukraine: Українка в конфлікті міфологій” (“Факт”, 2007) Вірою Агеєвою (“Підхоплення увірваної нитки”), “Сніг” Орхана Памука (Д.Стус), “Подорож на край ночі” Л.-Ф.Селіна (Наталія Литвинова), “Пророк у своїй Вітчизні. Франко та його спільнота (1856-1886)” Ярослава Грицака (Д.Стус). Відбулося знайомство із дніпродзержинським молодіжним літмистецьким клубом “Віварт” (2005), його альманахом для молодих – нині їх близько 20 (проза Марії Дружко, поезія Давида Гоцирідзе, Ії Новицької). На “Питання №1” відповідає Сергій Грабар.



### Київська Русь. – 2007. – Кн. 10 (XIX). СКАЗКИ

Відкриває Оксана Плаксієвська – “Шукайте казку”, далі – Богдан Малина “Дюдю”, Юрко Тихий “Крилатий привид”, Сергій Федака “Нове життя старих казок”, Катерина Бабкіна “У мене є Ліза”, Ждана Дідич “Казка”, Олег Ельф “Червона Капелюшка”, Барбара Редінг “Білосніжка і семеро гномів”, Мих.Зіпунов “Казки для Білявки”, Сергій Мисько “Маг-перемаг”, Ольга Деркачова “Кирилова жаба”, “Тонкощі жіночого мазохізму” (“Заборонена зона”). Розмову про казку вели Сергій Іванюк (про свій роман “Лісом, небом, водою”), Віктор Морозов (“Гаррі Поттер та ідея повної українізації”), Юлія Подосельник (“Пошуки дитинності: казка ХХ століття”), Леонтій Костур (“Ілюзія духовності”), Наталка Терлецька (“Мистецтво помирати”). Уміщено драму про людей і тварин “Ромео і Жасмин” Ол.Гавроша. Про поезію Наталки Пасічник “Антологія місяця” пише Маріанна Кіяновська. У “Переобліку” – відгуки на “Поему парадоксів...” В.Агеєвої, “Не червоніючи” Оксани Луцишиної, “Замок” Франца Кафки, “Місцевість знетямлених” Бориса Руденка, “Троєцарствіє” Андрія Шатіліна, “Синдром підсніжника” Ольги Деркачової. Читайте “Листи Олега Коцарева з далеких країв у ще дальші”, “Гамаюн” – із “Книги Бестій” Юрія Винничука, “Зникомі кадри (не)зникомого міста” Миколи Скиби. “Питання №1” – Д.Стус про 14 форум видавців у Львові.

В.Л.

### Всесвіт. — 2007. — №9-10.

У рубриці “Новітня література” публікуються притча В.Бикава “Три слова німих”, два оповідання Г.Г.Маркеса із книжки “Дванадцять мандрівних оповідань”, поезія ірландського поета Ш.Тіні. У рубриці “Література ХХ століття” вміщено історичний роман з ведійського життя Р.Саксена “Сома”, п’ять оповідань Е.Вергарна, поезії про Індію Я.Славутича та твори одинадцяти поетів Нової Зеландії. Друкуються також статті Г.Грабовської “Вісімдесят років магічного реалізму”, Я.Кравця “Проза Е.Вергарна: джерела сюжетної колізії”, Д.Дроздовського “Лет Демона”, Н.Назарова “Артур Рембо: “Я винайшов колір голосних!” (Звукосимволічний аспект сонета “Голосівки”)", інтерв’ю Д.Дроздовського з американським поетом-одеситом І.Камінським та його вірші (рубрика “Письменник. Література. Життя”). М.Рябчук виступає з нарисами із “Книги мандрів”, В.Радчук та О.Радчук досліджують проблему перекладу поезії Р.Бернза, Р.Зорівчак рецензує книжку А.С. “Студії одного вірша” (Львів, 2006), С.Азізян розповідає про скарби Вавельської землі, багато цікавого вміщено у рубриці “Новини культури”.



### Всесвіт. — 2008. — №11-12.

Черговий номер журналу відкривається рубрикою “Новітня література”, в якій уміщено поезії відомої чилійської поетеси Сесілії Пальма, роман Г.-У.Трайхеля “Загублений”, оповідання Д.Лохірі “Кому яке діло” та М.Пантича “Будинок, який мені завжди сниться”. Поезії Дороті Поп, оповідання Х.Кортасара “Переслідувач”, Б.Маламуда “Чародійне барило”, К.Рансмайра “Перші роки вічності (Гробар із Гальштатта)” та Р.Н.Гюнтекіна “Адвокат” надруковані в рубриці “Література ХХ сторіччя”, поезія Е.А.По — у рубриці “Скарбниця”. У рубриці “Письменник. Література. Життя” публікуються есе Г.Г.Маркеса “Аргентинець, в якого закохався весь світ”; розповідь Д.Дроздовського про присудження літературного Нобеля 2007 року, а також його ж інтерв’ю з британським романістом і літературознавцем Д.Лоджем. У рубриці “Публікації “Всесвіту” друкується стаття Г.Кочура “Століття української Антігони” з передмовою М.Стріхи “Наукова відвага Г.Кочура (з історії однієї неопублікованої статті)”. Рецензенти в цьому номері (Я.Поліщук, Р.Зорівчак, Т.Некряч) приділяють багато уваги новим виданням з теорії і практики перекладу, І.Пасемко розповідає про “круглий стіл”, присвячений українсько-чеським культурним взаєминам, Д.Дроздовський знайомить із думками американських експертів з питань держбезпеки та кібервоєн Д.Арквіллою та Д.Ронфельдтом та виступами на “круглому столі” в Києво-Могилянській академії з приводу виходу у світ “Етики для нового тисячоліття” Його Святості Далай-Лами XIV; М.Рябчук виступає з нотатками з “Книги мандрів”.

І.Х.

ЛП

**15-17 травня 2008 року** у Волинському національному університеті ім. Лесі Українки (м. Луцьк) відбудеться наукова конференція “**Леся Українка: естетика, поетика, текстологія**” (VI наукові читання). Планується робота за такими напрямками: творчість Лесі Українки в контексті fin de siècle; енциклопедія “Леся Українка”: джерела і теоретико-методологічні засади; поетика, стилістика, віршування; рецепція Лесі Українки: історія і сучасність; проблеми персональної текстології Лесі Українки. Матеріали наукової конференції будуть опубліковані у ваківському збірнику “Леся Українка і сучасність”.

Адреса: 43025, м. Луцьк, проспект Волі, 13, Волинський національний університет ім. Лесі Українки, Науково-дослідний інститут Лесі Українки, Романову С.М. Тел.: (8-03322) 48302; e-mail: institutLU@univer.lutsk.ua.

## АННОТАЦИИ ОПУБЛИКОВАННЫХ СТАТЕЙ

*Григорий Штонь. Т.Г.Шевченко и И.Я.Франко. Поэтические визи Украины. Онтологическая общность и отличие*

В статье акцентируется художественно-мировоззренческая и философская несхожесть поэтических миров Шевченко и Франко как феноменов разных литературных эпох.

Ключевые слова: концептуальность, витальность, народность, модерн.

*Инна Старовойтенко. Полный "Кобзарь" Т.Шевченко (1907-1908) в переписке П.Стебницкого с Е.Чикаленко*

В статье описаны сюжеты переписки П.Стебницкого (1862-1923) и Е.Чикаленко (1861-1929) — известных общественно-культурных деятелей Украины к. XIX — нач. XX вв., в которых поднимаются проблемы издания и распространения "Кобзаря" Т.Шевченко, изданного в Петербурге в 1907-1908 гг. под редакцией В.Доманицкого. Письма раскрывают участие в мероприятиях П.Стебницкого — одного из редакторов обеих зданий "Кобзаря", члена издательских комиссий. В письмах затрагивались и проблемы третьего издания "Кобзаря", от которого предыдущие издатели отказались. Между Петербургом и Киевом согласовывались отдельные издательские проблемы, фиксировался и факт конфискации петербургских зданий "Кобзаря" в 1911 г., ход судебного процесса, проблемы с распространением "Кобзаря" в Украине, передача партии издания на льготных условиях годовым подписчикам ежедневной украинской газеты "Рада" и партии самих дорогих экземпляров для фонда возведения памятника Т.Г.Шевченко в Киеве.

Ключевые слова: "Кобзарь", эпистолярный, издание, книжный магазин, реализация, редактор, издатель, конфискация, правомерность, судебный процесс.

*Зинаида Кирилюк. Русские повести Т.Шевченко (к истории создания)*

Замысел повести "Из ничего почти барин" возник у Тараса Шевченко в 1840-е гг., однако не был осуществлен. Альбомная запись содержит лишь перечень мотивов. Многие из них использованы в русских повестях, созданных в 1850-х гг. Выводы автора основываются на сопоставлении альбомной рукописи и текста русских повестей Т.Шевченко.

Ключевые слова: русские повести, мотив, творческий замысел.

*Валерия Смилянская. Композиция лиро-эпических произведений Шевченко*

Композиция баллад и поэм Шевченка рассматривается в феноменологическом смысле (как архитектоника художественного мира) на двух уровнях — проблемно-тематическом и сюжетно-фабульном; а в собственно терминологическом значении композиции вербального текста — соответственно уровням внутренней композиции (перспективации) с ее планами психологии, фразеологии, пространственно-временным, оценочным, а также на уровне речевой композиции (способов изложения, композиционно-речевых форм). Определяются также и формальные маркеры рамок художественного мира.

Ключевые слова: наррация, архитектоника, топика, рамки виртуального художественного мира, перспективация.

*Нина Чамата. Графика поэтического текста Шевченко*

В статье рассматривается один из уровней структуры поэтического текста Шевченко — графика в ее связях с семантикой. Анализ особенностей таких элементов графической организации, как графическое членение стиховой строки и пробел, минус-стих (или отточие), смена шрифта и т. д. приводит к выводам: 1) поэт полной мерой владел существующими в его время средствами графической выразительности и внес определенный вклад в их развитие; 2) графика поэтического текста Шевченко — важный элемент композиции, средство формирования художественного образа.

Ключевые слова: графика поэтического текста, графическое членение стиховой строки, графический пробел между строками, минус-стих, смена шрифта.

*Леся Генералюк. Экфразис у Т.Шевченко и Т.Готье (к проблеме взаимодействия искусств в творчестве Шевченко)*

В контексте взаимодействия искусств в творчестве Т.Шевченко исследуется явление экфразиса, специфического

гиперзнака в литературе, в сопоставлении с экфразисами других литераторов сер. XIX ст., прежде всего Т.Готье. Рассмотрев два варианта экфразисов (детализированное словесное описание артефактов, включенных в сюжет произведения; короткие экфразисы-экспромы, экфразисы-реминисценции), автор утверждает, что проблема сопоставления экфразисов Шевченка с экфразисами других поэтов и прозаиков плодотворна в плане диспозиции своеобразного метода и стиля украинского поэта-художника среди персональных литературных стилей эпохи.

Ключевые слова: экфразис, описание, экфразис-экспром, экфразис-реминисценция, персональный литературный стиль, метод.

*Николай Ильницький. Ранний украинский модернизм: польская рецепция*

В статье исследуется проблема рецепции раннего украинского модернизма в работах польских литературоведов, в частности Агнешки Корниенко и Агнешки Матусьяк: периодизация модернизма, взаимодействие украинских и польских литературных школ и личные контакты. Акцентируются вопросы сецессии, "прозаического", полистилистического характера львовской литературно-художественной среды.

Ключевые слова: модернизм, рецепция, сецессия.

*Тереза Добжинская. Языковая игра как форма персвазии в общественном дискурсе*

В настоящее время в Польше усилилась тенденция использования элементов игры в официальной сфере общественной жизни и, в частности, в политическом дискурсе. В статье детально рассматриваются разные виды игры слов, создаваемой известными риторико-стилистическими приемами, замеченные в актуальной речевой деятельности польских политиков и журналистов. Подчеркнуто влияние таких речевых практик на адресата, иногда очень агрессивное. Высветлены основные источники "игровой" тенденции в современном политическом дискурсе: креативная языковая деятельность издания "Газета wyborcza" (70-е — 80-е гг. XX ст.) и представителей "лингвистической поэзии" (50-е — 60-е гг. XX ст.).

Ключевые слова: языковая игра, персвазия, политический дискурс.

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

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

Ключевые слова: переписка, адресат, биография, написание и издание произведений.

*Юлия Булаховская. Про Международные съезды славистов и их научно-общественную роль*

В статье представлены воспоминания автора о Международных съездах славистов 1958 г. в Москве и 1983 г. в Киеве. Очерчена их научно-общественная роль.

Ключевые слова: Международные съезды славистов, славистика, славянские литературы.

*Безлепкина Елена. Языково-стилевые особенности прозы Евгения Замятина*

Статья представляет собой попытку выявления некоторых языковых особенностей в прозе Е.Замятин на материале ранних произведений писателя. Отталкиваясь от ключевых моментов, связанных с эволюцией стиля автора, сформулированы общие стилистические доминанты, лексические признаки, особенности синтаксиса. Подчеркнуты признаки орнаментализма в построении словосочетаний и предложений в отдельных пассажах, которые тесно связаны со спецификой языковой картины автора, его сознанием как мировоззрением в рамках родного языка, русской культуры.

Ключевые слова: стиль, неореализм, орнаментализм, ритм, акцентирование.

## CONTENT

### DATES

“One day, my people, I shall return to you...” Jubilee sitting of Shevchenko Institute for Literature’s academic council dedicated to the 70<sup>th</sup> anniversary of Vassil Stus ..... 3

### SHEVCHENKO STUDIES

*Shton Hryhory*. T.Shevchenko and I.Franko. Poetic visions of Ukraine. Ontological similarities and differences ..... 12  
*Starovoytenko Inna*. The complete edition of T.Shevchenko’s “Kobzar” (1907-1908) in the correspondence between P.Stebnytsky and Ye.Chikalenko ..... 17  
*Kyryliuk Zynayida*. Taras Shevchenko’s Russian Stories (The History of Creation) ..... 25

### SHEVCHENKO ENCYCLOPEDIA

*Smilyanska Valeriya*. The composition of the lyrical-epic works by T.Shevchenko ..... 33  
*Heneralyuk Lesya*. Ekphrasis by T.Shevchenko and Th.Gauthier (To the problem of the arts’ interrelation in Shevchenko’s heritage) ..... 39  
*Chamata Nina*. Graphical form of T. Shevchenko’s poetical texts ..... 45

### 20<sup>TH</sup> CENTURY

*Ilytsky Mykola*. Early Ukrainian modernism: The Polish reception ..... 55

### LITERARY CRITICISM

*Olshevsky Ihor*. Wide open sky over Hamaliyivka or On the way to “proetry” ..... 66  
*Malaniy Olena*. Exotic “eroticism” of Sashko Havrosh ..... 70

### LOGOS

*Dobrzyńska Teresa*. Language play as a form of persuasion in the public discourse ..... 73

### THE WRITTEN REMAINS

*Myronets Nadiya*. Volodymyr Vynnychenko and Rozaliya Lifshyts: a dialogue in letters (October – November 1911) (*continued from the previous issue*) ..... 80

### PROFILES

*Bulakhovska Yuliya*. Some thoughts on international Slavonic congresses, their scientific and social meaning ..... 87  
*Bezlepkin Olena*. Language and stylistic peculiarities of Yevgeny Zamyatin’s prose works ..... 91

### REVIEWS

*Hrytsyk Lyudmyla*. Comparative literary studies: vectors of development ..... 97  
*Huzar Zenon*. Ivan Franko in the ethnological realm ..... 99

### CHRONICLE

*Malynka Mykola*. The 13<sup>th</sup> Skovoroda Readings ..... 101  
*Zakharzhevska Viktoriya*. “The word without boundaries” is now to hear in Ukraine ..... 103  
*Boroditsa Svitlana*. Homage to B.Lepky ..... 104  
Review of the 10<sup>th</sup> International Book Fair “Book World – 2007” ..... 105  
*Polishchuk Yaroslav*. Presentation of “Sicheslav” magazine in Krakow ..... 105  
*Drozdovsky Dmytro*. “Palimpsest of the Ukrainian culture or The code of future” ..... 105  
*Yakubchak Natalya*. Scientific seminar “Vassil Stus as a translator” ..... 106

### OUR PRESENTATIONS

Book graphics ..... 3rd cover page