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

Слово і Час

№6 (690)
ЧЕРВЕНЬ
2018

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

ЗМІСТ

XX СТОЛІТТЯ

Поліщук Ярослав. Текстова стратегія палімпсеста в поезії Василя Стуса 3

Глушковецька Наталія. Основні етапи оприлюднення та літературознавчого осмислення епістолярної спадщини Василя Стуса 12

ЧАС ТЕПЕРІШНІЙ

Горболіс Лариса. Із секретів творчості Володимира Корнійчука: інтермедіальний вектор осмислення 22

Беценко Тетяна. Світ поетичного слова В. Голобородька-сюрреаліста 32

Грабовський Віктор. Романістичні мантри щедрого серця (кілька штрихів до творчого портрета Романа Дідули) 43

AD FONTES!

Салевич Павло. Традиція, образ і мислення автора "Слова о полку Ігоревім" 50

Щербак Олена. Образ княгині Ольги в "Синопсисі Київському" 59

ДІАСПОРА

Василенко Вадим. Уявляючи травму, зображаючи жертву: до питання про (пере)визначення діаспори 68

Лущій Світлана. Історична проза Юрія Косача 1940 – 1980-х років 80

УКРАЇНІКА

Іванникова Людмила. Він любив Україну і був її найвірнішим сином (пам'яті Віктора Кириловича Чумаченка) 89

Павлів Олег. З історії товариства "Опір Західної України" у Празі (Чеська Республіка) 94

ЛІТЕРАТУРНІ СИЛУЕТИ

Ковалів Юрій. Михайло Яловий 96
Наталя Лівицька-Холодна 100
Олена Журлива 108

НАПИСАНЕ ЛИШАЄТЬСЯ

Володимир та Розалія Винниченки: родинне листування (1921 – 1949 роки) (*упорядкування, примітки та коментарі Надії Миронець*) 110

РЕЦЕНЗІЇ

Іванишин Петро. Прихований сенс у компаративному вимірі [Фока М. Поетика підтексту в літературно-художніх системах Сходу і Заходу] .. 121
Завидняк Богдан. "Інтимне дихання епохи" Ігоря Павлюка [Павлюк І. "Інтимне дихання епохи": У 3 т.] 124

НАШІ ПРЕЗЕНТАЦІЇ

Державин В. Літературознавство. Критика. Публіцистика. Вибрані статті, дослідження, критичні відгуки та публіцистичні виступи з історії української та зарубіжної літератури, письменства і журналістики української діаспори; ***Лужницький Г.*** Чорний сніг. Замок янгола смерти. 12 листів о. Андрея Шептицького до матері; ***Василь Стефаник:*** наближення 21, 49, 125

НЕКРОЛОГ

Джиджора Євген. Пам'яті Олександра Васильовича Александрова 126

АННОТАЦИИ ОПУБЛИКОВАННЫХ СТАТЕЙ 127

CONTENTS 128

ГАЛЕРЕЯ "СіЧі" .....3 сторінка обкладинки

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

© Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2018

Ярослав Поліщук

УДК 821.161.2

ТЕКСТОВА СТРАТЕГІЯ ПАЛІМПСЕСТА В ПОЕЗІЇ ВАСИЛЯ СТУСА

Автор розглядає табірну поезію В. Стуса (1938 – 1985), одного з найвидатніших українських інтелектуалів другої половини ХХ ст., у контексті зміни культурних епох і текстових стратегій. У формулі палімпсестів поет-дисидент шукав естетичної універсальності. Вона передбачає імпліцитне заперечення цензури й можливість текстових варіацій. Але ця формула також націлена на подолання закостенілої кондиції мови, ідеологічно заангажованої та колоніально впослідженої. Палімпсест – це тяжіння до поезії неконвенційної, невербалізованої, абсолютної. У цьому сенсі поезія Василя Стуса, міцно пов'язана з літературною традицією, стає латентним виявом постмодерної культури.

Ключові слова: палімпсест, текстова стратегія, метафора, іронія, поезія, культура.

Yaroslav Polishchuk. Text Strategy of Palimpsest in Poetry by Vasyl Stus

The author interprets Vasyl Stus' (1938–1985) prison poetry in the context of changes of cultural epochs and text strategies. Using the formula of palimpsests the poet-dissident tries to find aesthetic universality. This form of the text implies the denial of censorship and the possibility of the poem's variations (1). Besides this, the formula also aims to overcome the outdated language condition (2) which is ideologically engaged and marked by the consequences of colonialism. Palimpsest is the gravitation to the unconventional nonverbalized and absolute poetry (3). In this way the poems by Vasyl Stus are closely connected with classical tradition and at the same time they become a latent manifestation of the postmodern culture.

Vasyl Stus is the artist, who worked on the borderlines of cultural epochs. His writings were absolutely different from official literature of socialistic realism, which had a certain matrix of language at that time. The first poetry books of V. Stus show that the author was out of any frames. The writers of western classical literature were the landmarks in his own creative work, at the time when such literature was perceived as a threat in USSR. An ideal reader, about whom Stus could dream, was absent, because that culture had already lost him at the crossroads of times and aesthetic strategies. Vasyl Stus essentially departs from the fixed text, which could be understood as immortalized and imperishable but also as stiff and dead. The poet was in search for ways of updating classical tradition in literature. Metaphor and irony – as two most inherent means of his artistic language – confirm these searches. Perception of Stus' poetry resembles the shape of sinusoid. The author was unknown during his life. Only few people who were close to him could read his works. After the poet's death, particularly in 1990, the Ukrainian reader found some barriers in perception of his poems. Firstly he regarded Stus' poetry as evidence, an act of struggle. Secondly, the reader was faced with rationalism and complexity of the images of the 'palimpsest', which were opposite to Ukrainian lyrics, adapted in mass culture. A certain prejudice that exists to this day is the result of such perception. Palimpsest is the main means of Stus' poetry. It is difficult for understanding and needs a special culture of perception. Such writings should be identified as a cultural challenge, as an appeal to overcome stereotypes and barriers in the reception of modern poetry.

Keywords: palimpsest, text strategy, metaphor, irony, poetry, culture.

Кожен, хто звертається до творчості українського поета-дисидента Василя Стуса (1938 – 1985), мимоволі наражається на певну інтерпретаційну апорію. Стуса-поета оцінюють у вузькому гроні експертів, його вірші, за винятком кількох спопуляризованих, що становлять основу шкільної лектури цього автора, – надто субтельні та складні для розуміння і через це не можуть стати здобутком широкого читача. Зате постава дисидента, борця, в'язня

радянських таборів не тільки заступила оздоби літературної творчості, а й стала домінантою образу Стуса в масовій свідомості українців, до того ж надовго. Культ мученика, який був на різні способи використовуваний уже по смерті поета, у період незалежної України, призвів до стереотипізації його образу в широкому суспільно-культурному контексті.

За перших років Незалежності цього, здавалося, не можливо уникнути: для розбудови національної ідентичності гостро бракувало таких прикладів, отож біографію В. Стуса органічно вписали в національну мартирологію. Проте час минає, змінюються пріоритети національного самоусвідомлення, а стереотипи лишаються. Як стверджують сучасні дослідники, національні стереотипи досить-таки стійкі до змін, до того ж вони байдужі до індивідуального досвіду, навіть якщо з ним несумісні [15]. Так сталося й у випадку Стуса. Загроза знеособлення його творчої постаті продовжує існувати, дарма що про неї говорять уже давно. Так, Марко Павлишин іще на початку 1990-х років зауважив таку небезпеку, спостерігаючи народження культу поета-мученика в самостійній Україні. У передмові до збірника праць "Стус як текст" (1992) він писав про "почуття незатишності", викликане щойно народжуваним тоді культом: "Бо, як реакція на режимне приховування поезій і на вбивство самого поета, появилися нові шабльони сприймання Стуса: Стус – приклад людської нескорености перед тоталітаризмом, символ національної гідности, Стус – мученик, Стус – "син Тараса". Усі ці загальні місця висловлюють щиру правду, але вони обмежені кутом зору колонізованої та пригніченої культури, яка примушена оцінювати кожне явище як зброю в боротьбі за виживання. А при цьому випадає з поля зору те, що може мати резонанс поза парадигмою колоніалізму і навіть здатне співдіяти в побудові постколоніальної культури" [12, VII].

До цього часу образ В. Стуса в масовій свідомості не зазнав серйозної деконструкції, не був звільнений від безкритичного культу мученика, хоча період державної незалежності України триває вже понад чверть сторіччя. З одного боку, так сталося через те, що держава не зуміла виробити ефективної стратегії щодо власного минулого, зокрема недавнього, яке припало на часи Радянського Союзу: воно не було піддане всебічній ревізії й лишилося у свідомості частини суспільства дієвим чинником ідентичності [3, 93–94]. Більше того, Україна не позбулася накинутих у період колоніалізму культурних стереотипів, що вимагають трактувати поета винятково як постать, громадянськи заангажовану, а його найвищим чином уважати героїчну жертву власним життям. З другого боку, вихід із тіні біографізму, зокрема поза межі інтерпретаційної моделі страждання, що накладається на сприймання творчості колишнього дисидента, видається ризикованим, оскільки ставить під сумнів національну мартирологію по-українськи. Для подолання стереотипного сприйняття В. Стуса слід осягнути національну культуру в ширшому контексті, звільнитись од свідомості обложеної фортеці, як це свого часу (у незрівнянно складніших обставинах, ніж теперішні, також непростих) зробив сам поет.

Стус – один із найвидатніших українських інтелектуалів ІІ половини ХХ ст., що досить успішно виступав у різних амплуа: поет і критик, есеїст і перекладач. Уже в молоді роки він заповідався неординарним мислителем, до того ж винятково харизматичним, амбітним і розкованим. Ніколи не обмежувався пізнанням обов'язкових у радянські часи творів та авторитетів, багато взяв від світової літератури, філософії, історії, завдяки чому виробив винятково високу, як на свій час і властиві умови побуту, культуру думки. Це стає очевидним уже в перших спробах сформулювати кредо письменника й людини. У передмові "Двоє слів читачеві" до рукопису ранньої збірки "Зимові дерева" В. Стус зізнавався: "Післяармійський час був уже часом поезії. Це була

епоха Пастернака і – необачно велика любов до нього <…>. Нині найбільше люблю Ґете, Свідзінського, Рільке. Славні італійці (те, що знаю). Особливо Унґаретті, Квазімодо. Ще люблю "густу" прозу Толстого, Хемінгуея, Стефаника, Пруста, Камю. Вабить – і дуже – Фолкнер" [8, 7]. Уже сам побіжний перелік імен авторитетів і вчителів вражає. Видно, наскільки серйозно молодий Стус сприймав літературне покликання, аж ніяк не обмежуючи його ані національними проблемами, ані суспільною кон'юнктурою.

Після переліку своїх кумирів поет додає зауваги про власне бачення мистецтва. Це визначення його кредо остільки важливе, що, зроблене замолоду, не було пізніше в жоден спосіб дискредитоване, а подальша доля поета лише підтвердила слушність написаних тут слів: "Поет повинен бути людиною. Такою, що повна любові, долає природне почуття зненависті, звільнюється од неї, як од скверни. Поет – це людина. Насамперед. А людина – це насамперед добродій. <…> Ще – ціную здатність чесно померти. Це більше за версифікаційні вправи!" [8, 7].

Починаючи від 1965 р., режим постійно переслідує В. Стуса, блокує йому можливість публікації власних творів та перекладів у тогочасній періодиці. Коли збірка "Зимові дерева" (1970) урешті була опублікована на Заході (після численних і безнадійних спроб автора видати її на Батьківщині), тоді він остаточно втратив шанси зробити літературну кар'єру. Пізніше, після першого ув'язнення, В. Стус увійшов до Української Гельсінкської групи (1980), чим остаточно утвердив статус радикального опозиціонера, не схильного до компромісів із владою. Біографія (він свідомо її творив) висувала на перший план риси незломного борця, діяча громадянського спротиву. Варто, одначе, пам'ятати, що вперше Стуса засуджено саме за літературний доробок: його вірші влада потрактувала антирадянськими. Доля творів, які загинули під час другого ув'язнення, підтверджує думку, що тогочасна служба безпеки СРСР сприймала художню літературу прямою загрозою для держави.

Звідси також неоднозначне ставлення В. Стуса до власної творчості. З одного боку, він був винятково освіченим автором і вважав поезію виявом вільної свідомості, не визнаючи вузької заангажованості будь-якого штибу. Солідна ерудиція в галузі мистецтва, філософії, історії давала підстави для спокійної і зрілої оцінки поточної літератури, а також і власної творчості. Михайло Хейфец, товариш із літ неволі, свідчив: "Я спочатку познайомився зі Стусом-мислителем, і лише через три-чотири місяці прочитав Стуса-поета" [14, 562]. Досконало знаючи творчість Ґете, Камю, Рільке, Гессе, він не переймався марними амбіціями і не терзався надмірно тим, що не є знаним в Україні. З другого боку, у тогочасних обставинах мусив погодитись із фактом: незалежна творчість підлягає суворому покаранню, а перебільшення та спекуляції цензури не мають жодних обмежень, і їх неможливо по-чесному викрити та публічно оскаржити. Усвідомлення цієї парадоксальної правди зміцнювало в поетові відчуття стоїчного страждання, прикметне для його ліричних віршів.

Форма палімпсеста

До розуміння поезії як палімпсеста В. Стус прийшов не одразу, а з часом, із набуванням досвіду спілкування з радянською цензурою. Відомо, що після багатьох років невдач із публікацією віршів він зрікся літературної професії, хоча таке рішення не могло не бути травматичним для творчого "Я" поета. За життя Стус не зміг видати в Україні жодної поетичної збірки. Його творча еволюція проявляється у трьох етапах: вона є не стільки винятковим досвідом українського поета, як типовою еволюцією митця опозиційних переконань в умовах тоталітаризму. Зазначені три фази еволюції творчої особистості назагал

узгоджуються із трьома етапами дисидентського руху. За М. Мариновичем, він пережив період романтичної надії (перед першими арештами в 1965 р.), період отверезіння та публічних протестів (перед другою хвилею арештів у 1972 р.) та етап радикалізації руху і правозахисної діяльності (від 1972 р. до кінця 1980-х) [4, 406].

На першому етапі, що охоплює 1960-ті роки, поет іще сподівався на визнання, зраджуючи тим самим романтичні ілюзії про творчість в умовах радянської дійсності. Ці сподівання цілком зрозумілі з огляду на переконання молодого автора, який прагнув своїм художнім словом долучитися до національної культури, стати в її обороні перед деградацією та асиміляцією в тогочасному СРСР. Патріотичний пафос споріднює його вірші з творчістю інших учасників руху шістдесятників. Перелом настає лишень на другому етапі, коли Стус у розпачі береться за писання збірки "Веселий цвинтар" (1971), прикметної домінантами гротеску та отруйної іронії. Звернення до засобів шаржу й гротеску означало, що поет старається звільнитись од мови – від того її різновиду, який був конвенційним і використовувався для зображення радянської дійсності, тобто від мови соціалістичного реалізму, що була визначником ідеологічної лояльності в СРСР. Сатирично змальовуючи довколишню дійсність, В. Стус тим самим долучався до "незгодних". Спроба детонування тогочасної нормативної мови у "Веселому цвинтарі" означала розрив із шаблоном радянської літератури, який був скерований на однозначну акцептацію режиму. Це також був свідомий вибір іншої мови – фігуративної, іронічно наснаженої, із закладеною вже в самій своїй природі перспективою іншого, своєрідною опозицією – не обов'язково декларативною, але внутрішньою, принциповою. У творчій біографії В. Стуса паралельно йшло осягнення двох якостей: письменник набував досвіду громадянського спротиву, але також він вів напружене змагання з мовою. Т. Гундорова стверджувала: "Стус разом з іншими фактично створювали своєрідну лабораторію мислення і слова, де з нашої національної і соціальної свідомості, закріпленої колоніальним минулим і новою соціалістичною диктатурою тоталітарності, викорінювалися механічний ідеологічний редукціонізм, "безпредметність" мислення та здеформованість самої мови" [1, 3].

У період написання в'язничної лірики В. Стус пробує виробити нову якість поетичної мови, що становить третій етап його самореалізації як творчої особистості. Не випадково він щоразу далі відходить від українських зразків (дощенту знищених соцреалістичною риторикою), щоразу частіше сягає до світової літератури та філософії, заглиблюється в переклади та інтерпретацію улюблених Ґете й Рільке і разом із ними гартує свій дух творця. Саме в цей період постає визначення віршів як *палімпсеста*. Воно виникає на підставі безпосередньої асоціації, адже передавання з табору та волю поетичних текстів (так само й інших, написаних в умовах гострих заборон на все, що могло б окреслити межі приватності у світі тотального контролю) було досить непросте, майже неможливе, хоч і перетворилось у мистецтво й віртуозність. Більшість віршів, написаних у неволі, одразу ж відбирали й нищили: це було не вимогою режиму, а способом приниження в'язня тюремною владою.

Коли Стусові було заборонено пересилання оригінальних віршів, він маскував їх під переклади в листах до дружини: принаймні вдалося частково зберегти написане в умовах другого ув'язнення (1980 – 1985). Відомо, що в дорозі на свободу кілька рукописів поета загинуло. Чи то через свідоме нищення спецслужб, чи то через випадковість – тепер уже немає принципового значення. Утрати ці невідшкодовні. Зокрема, остання поетична збірка "Птах душі", що мала близько трьохсот віршів (кількість дуже приблизна, щодо неї думки свідків

розходяться), безповоротно загублена, її ніколи не вдалося відшукати. Після смерті В. Стуса його родину повідомили: усі папери спалені й жодні рукописи не збереглися. Названі вище факти добре передають похмуру атмосферу, де народжувалась концепція творчості як палімпсеста. Тобто неустанного процесу, коли записаний текст утрачався (автор був цього свідомий, хоча не трактував такі втрати фатальними), але знову й знову відновлювався чи створювався заново.

Палімпсест – це постійний рух, відкритість, діалогізм. Він віднаходить альтернативний спосіб розуміння тексту – нелінійний, рухомий, варіативний. Досягнення такого рівня стає амбітним і перспективним завданням поета. Заперечення закостенілої форми мови тут важливе не саме по собі, воно стає елементом ширшої програми – виходу поза межі зужитої норми і творення альтернативи. Цей досвід Стуса надзвичайно цікавий і досі належним чином не проаналізований, адже в Україні "декомунізація" мови до кінця не здійснена, вона відбувається стихійно й фрагментарно, проте бракує системного підходу в реалізації такої програми.

Найчастіше палімпсест Стуса розуміють як спосіб боротьби з цензурою. Безумовно, таке значення цього поняття також можливе й доречне. Поет виходив із потреби обійти цензуру чи принаймні мінімізувати її шкідливий вплив. Звідси варіативність тексту, це виявляє намір автора вийти поза рамки текстової непорушності, змістити коди значень, уможливити рух метафор. Потреба обійти цензуру веде поета також до більш масштабного завдання, до спроби втілення поезії незаписаної, ймовірної, невербалізованої, що поєднувала б досконалість форми із внутрішньою свободою вірша.

Якою мірою Стусові вдалося втілити таку настанову – питання для дискусії. Очевидно, поет лишень означив шлях, хоча й уповні усвідомив: він веде до утопії. Проте індивідуальна поетика В. Стуса тяжіє до такої образності, яка відповідала б враженню палімпсестовості: вона принципово уникає однозначності й категоричності. Недаремно для Стусової поезії основними є "символи роздвоєння" на кшталт свічада-дзеркала, завважував Богдан Рубчак [5, 463]. Цей образ, багатократно повторюваний та варійований, апелює до множинності у сприйнятті світу, тієї множинності, яка може бути адекватно відображена тільки в поезії.

Зрештою, палімпсест виявляє первісну сутність поезії, що полягає в парадоксальному зв'язку з мовою: одночасному схваленні її *a priori*, але також і принциповому запереченні. Адже поетичне висловлювання творять на базі пересічної мови, якою послуговуємося повсякчас. Водночас воно не може радикально розірвати зв'язок із поточною мовою, оскільки такий розрив означав би перехід поза межі зрозумілості, конфлікт із уявним читачем. Таку амбівалентну істоту поезії вдало окреслив Х. Ортеґа-і-Ґассет: "Поезія, власне кажучи, не є мовою, використовує її як звичайний матеріал, аби вийти поза неї, і старається виразити те, що властива мова не може висловити. Поезія починається там, де завершується ефективність мови. Вона народжується як нова можливість слова, що відмінна від нього самого" [17, 55].

Тільки після передчасної загибелі поета-дисидента його друзі вирішили зібрати й видати все врятоване. Це завдання виконала Надія Світлична, опублікувавши в США 1986 р. зібрані вірші поета під назвою "Палімпсест". На той час це був найповніший і найсолідніший томик його поезій. Проте принципи укладання окремих творів у цілісну композицію збірки, які застосувала Н. Світлична, викликали критику. Пізніше стали відомими ще інші твори або редакції, а також аргументи. Усе це спонукало наступних укладачів Стусової поезії переглядати композицію книжки, пропонуючи інші (щодо першодруку) її

варіанти. Така практика триває, власне кажучи, до сьогодні: вистачить назвати по-різному скомпоновані збірки поета, що виходили за редакцією Михайлини Коцюбинської [10; 11], Оксани Дворко, Дмитра Стуса та ін. [7; 9]. Розуміння Стусового тексту як палімпсеста в цьому випадку виявилось цілком придатним і навіть продуктивним.

Палімпсестовість із погляду сприйняття

Обираючи назву до чергової збірки віршів, що постала в період 1971 – 1977 рр., В. Стус, імовірно, не здавав собі справи з того, наскільки вдалим чи навіть універсальним буде це формулювання та як усебічно називатиме і його власну творчість, і загальний стан культури в його час. У першому, ближчому значенні, поняття палімпсеста походить з епохи Середньовіччя й означає рукопис, написаний на раніше вживаному матеріалі або ж на матеріалі, призначеному для багаторазового вжитку. Нашарування чергових текстів – окрім, ясна річ, незручності, що утруднює чи й унеможливлює їхнє повноцінне прочитання, – має таку перевагу, що з часом тексти починають співдіяти, просвічуючись один із-під одного. Один текст гине під тягарем іншого, а нашарування різних написів призводить до розуміння графічного знака не лише як елемента зв'язного тексту, але і як властивої декорації, таємничої позначки, ієрогліфа чи зашифрованого символу. Таким чином палімпсест витворює не лише знакову систему, а й довільний простір значень чи, більше того, енігматичний простір, що спокушає можливістю відчитування зашифрованої, не загальнодоступної інформації. І цим, власне кажучи, він закладає зміну читацької парадигми, провокує революцію у сприйнятті тексту.

У ширшому значенні цього поняття палімпсест можна визначити як образ, що віддзеркалює невтомне народження і зміну текстових значень. Не випадково Р. Нич уважає його слушною метафорою, здатною передати дух сучасної культури, услід за ідеєю Т. Адорно, – динамічної, багатошарової і непередбачуваної [16, 40]. Одна з актуальних конотацій такого погляду може стосуватись культури в перехідний період – від колоніального стану до свободи, незаангажованості та відкритості. Завдання письменника в цей період радикально змінюється. І якщо в переломні 1980-ті роки морально-етичний кодекс, а передусім культ свободи був для поезії неуникненним атрибутом, то пізніше відбулася емансипація творчості від громадянських обов'язків. В умовах саме такого переходу формується сучасний читач В. Стуса, утверджуючи в собі групову й індивідуальну ідентичність.

Якщо подивитись на палімпсестність лірики В. Стуса з боку сприйняття і сприймача, то належить виділити принаймні чотири аспекти проблеми:

1) палімпсест і автор;
2) палімпсест і цензура;
3) палімпсест і уявний читач;
4) палімпсест і сама поезія.

У розумінні автора палімпсест є різновидом тексту, у якому, ніби в дзеркалі, відбивається його власна творча тотожність. Цей термін був присвоєний Стусом іще в молодечий період. Попереднє самоокреслення, що походить із того самого періоду (від середини 1960-х до кінця 1970-х років), близьке за значенням, було запозичене в Ґете – час творчості (*Dichtungzeit*). Поет стверджує, що його власні естетичні інтенції природним чином поєднані з культурною традицією. Дбаючи про цей зв'язок, він орієнтувався на високих авторитетів у світі культури, читав, перечитував і осмислював Рільке, Ґете, Лорку тощо. Шукаючи відлунь у їхніх художніх образах, не ставився до цих культових авторів безкритично, але виростав у своєму пізнанні їх.

У палімпсесті Стуса приваблював безперервний процес, пошук властивої форми, виразу, наративу. Його вірші перебувають у постійному зв'язку з палімпсестом культури, що твориться в широкому контексті, до того ж наперекір обмеженням і табу, які завжди мусив долати – чи то на свободі, чи то у в'язничному казематі. У багатьох місцях особистого листування В. Стус нарікав на брак друкованих джерел – оригінальних творів і перекладів, словників, праць із філософії й історії та под. Такої лектури він гостро потребував, щоб продовжувати живий діалог – і з традицією, і з сучасною культурою, хоча більше таки з традицією (з огляду на умови побуту). Поезію Стуса можна також сприймати як діалог із самим собою, тобто нелегкий, нерідко драматичний порахунок із мріями та ілюзіями років молодості. У цій подвійній системі координат – часу й простору, об'єктності і суб'єктності – сприймає поет власні вірші, вважаючи їх версифікаційними спробами.

На особливу увагу в цьому зв'язку заслуговують різні варіанти одного й того ж тексту, які трапляються в "Палімпсестах". Очевидно, що їхня наявність пов'язана з умовами написання та переказування на волю цих творів. Позбавлений нормальних умов для праці, поет складав вірші в пам'яті, читав їх уголос та пізніше записував, водночас він ніколи не міг наперед знати, чи потраплять на свободу, чи загинуть у дорозі[1]. Проте існує ще інша мотивація, також слушна в цьому випадку. Поет прагнув пізнати прихований сенс (це загалом трудно охопити в поезії), дарма що він завжди інтригує і приваблює митців. Творячи тексти, які нашаровуються один на одного, він перебував у процесі нескінченних перемін і трансгресій, культивував у собі самому дух безмежної творчості. Такі редакції, часом значно відмінні одна від одної, можуть свідчити про невід'ємний дух творення, про спроби проникнути в таку глибину філософського змісту, яку не можна виразити інакше, ніж за допомогою поезії, що доводили новочасні філософи [13, 93].

Іноді складається враження, що ідейний зміст і образна оболонка в обох варіантах того самого твору зовсім різні й далеко відходять одне від одного. Наведемо приклад – вірш "Бринить космічна музика струмка", у якому йдеться про вічний рух у природі та сприйняття цього постулату ліричним героєм. Якщо в першій редакції виникає ефект мудрої "розчиненості" ліричного суб'єкта в навколишньому космосі, то в другій – цей мотив виглядає більш пластичним та розбудованим, позначеним драматичним напруженням. Зіставмо:

Перебудь,
урочу нажидаючи годину,
коли себе утратиш.
Як чекань
урветься край – і ти, як крик, натверднеш
і озовешся голосом струмка [7, 216].

Невже це ти, дорого почезань,
стежо народжень, що ввела в оману?
І од біди себе не прихистиш,
і зацвітеш, спинившись на порозі
назнаменовань, на сліпучім розі
заломів долі [7, 216–217].

[1] Про випадки конфіскування зошитів із віршами та жалю В. Стуса з цього приводу згадували його товариші в неволі [14, 588].

У наведеному уривку виразно видно відмінності: вони сягають не тільки позиції ліричного “Я”, але також уявлень про світ, ніби його побачили в обох випадках різні суб’єкти. Порівняймо: “усесвіт обізвався до себе” (І) та “усесвіт обізвався до німоти, з котрої прозначався”, “усесвіт обізвався до світу” (ІІ).

Проблему цензури тут не будемо виділяти спеціально. Вистачить сказати, що вона міцно вплинула на форму вірша-палімпсеста. Боротьба з такими утисками була гостра і, зрештою, приречена на поразку. Адже поетові не вдалося вийти на свободу й відтворити втрачені тексти, впорядкувати їх та укласти в цілість за власними критеріями (це змогли зробити інші письменники-дисиденти). Здається, щодо цього він не мав особливих ілюзій, адже й так усі рукописи свого часу відбирали, незалежно від їхнього змісту. Навіть по смерті ніщо з творів останніх літ не вдалося відшукати. Одначе найчастіше палімпсест Стуса розуміють як спосіб боротьби з цензурою. Безумовно, таке значення цього поняття також можливе. Поет виходив із потреби обійти цензуру чи принаймні мінімізувати її шкідливий вплив. Звідси – варіативність тексту, що виявляє намір автора вийти поза рамки текстової непорушності, змістити коди значень, уможливити рух метафор. Але ця інтенція веде його далі, до більш амбітної мети, себто до втілення поезії незаписаної, невербалізованої, до абсолютної досконалості форми при збереженні її внутрішньої свободи. Звідси – своєрідне ставлення до мови: у зрілій поезії В. Стуса вона звільняється від безпосередніх асоціацій із дійсністю, дуже ощадлива у вираженні реалій та конкретики зі світу, де перебував поет за в’язничним муром.

Виробляючи форму ліричної рефлексії, В. Стус прагне зберегти рівновагу поміж раціоцентричною образністю, яка була постульована традицією і в колі якої постійно обертається його мисленнєва культура, та поривом, живою вразливістю, що є неуникненною в добрій поезії. У цьому значенні його твори так само відтінюють знак палімпсеста – нашарування текстів із різним раціональним змістом та емоційним зарядом. Брак безпосередніх вражень, що ним страждав поет в умовах неволі, отримав несподівану компенсацію у вигляді наївного погляду на світ, пригадування та варіювання колишніх переживань, до яких час від часу повертається його ліричний суб’єкт.

Непросто описати уявного адресата лірики В. Стуса. У вузькому значенні це були товариші з ув’язнення, котрим звірявся поет і котрі вміли оцінити глибину його творчості. У ширшому значенні – також сприймач із Заходу, де вірші були публіковані, водночас про цього читача поет майже нічого не знав, за винятком кількох приватних відгуків, які отримав у листах. Звичайно, цього було надто мало, аби заспокоїти творчі амбіції такого вимогливого автора. Якщо і згадувано прізвище Стуса в пресі 1980-х років (а також у 1990-х, уже в період Незалежності України), то не як поета, а передусім як дисидента, борця за права людини та в’язня радянських таборів. Так формувався стереотип (ішлося на початку статті). Його підсилювала й закордонна преса, відгукнувшись на мученицьку смерть Василя Стуса.

Варто зазначити, що рецептивний стереотип значною мірою пов’язаний також із образом В. Стуса, який був створений у спогадах про нього, передусім у колі політичних в’язнів. Оцінюючи поетичний талант, вони все-таки однозначно наголошували на культі боротьби та страждання. Узяти хоча б Євгена Сверстюка, одного із близьких товаришів, а також проникливих читачів поета. У своїх спогадах він заклав певну матрицю інтерпретації творчості В. Стуса: “Ми вчимось читати його лірику як стогін епохи, як потаємний наш власний голос” [6, 437]. Або ще виразніше: “Про поета будуть написані дослідження як про стривожену совість його покоління, як про трагічний голос гармонії і розпачливий зойк дисгармонії світу, що втратив моральні орієнтири”

[6, 433]. Позиція моралiста, витворена Є. Сверстюком, у цьому випадку нівелює палімпсестний тип поетових текстів, пропонуючи дещо спрощене трактування їх у контексті героїчної біографії автора і творчості як чину та зразка для наслідування.

Тривала ізоляція та замовчування, а пізніше дистильоване сприйняття, що породило певний стереотип, не сприяли множинній і незааняґажованій рецепції творів В. Стуса в українському суспільстві. Стус лишається у сприйнятті посланцем із "паралельного світу" [2, 192], котрий, навіть попри його безумовні чесноти, незрозумілий і чужий, так само, як і постаті колишніх дисидентів, що в нові часи Незалежності були екзотичними, але не надто авторитетними – розпорошеною й маргіналізованою групою на тлі народжуваного дикого капіталізму.

Виступаючи на межі епох, Стус ідентифікував себе радше з високою культурою, тотально нівельованою в його часи. Той ідеальний читач, про якого міг мріяти поет, ніколи не з'явився, загубившись на роздоріжжі часів та естетичних стратегій. Записане, зафіксоване може трактуватись увічненим, нетлінним (М. Коцюбинська), а може – закостенілим, мертвим. Стус відходить від формального тексту, щоб звільнити його від такої закостенілості. У цьому він латентно наближається до концепції постмодерної культури. Хоча в поезії В. Стус чітко орієнтувався на класичну традицію, проте він шукав також шляхів її оновлення. На поетикальному рівні це можна простежити в еволюції двох основних засобів його художньої мови – метафори та іронії.

Траєкторія сприйняття поезії Стуса вибудовувалась як своєрідна синусоїда. За життя поета український читач майже не знав його творчості (за винятком поодиноких утаємничених осіб). По його смерті, зокрема в 1990-х роках, відкриваючи для себе цього майстра, читач зіштовхнувся одразу з кількома бар'єрами сприйняття: а) вказаним вище стереотипом поезії-свідчення, поезії-боротьби; б) раціональністю та складністю образів "Палімпсестів", що далеко відбігали від української лірики, адаптованої масовою культурою. Так чи так, це призвело до певного упередження, яке існує до сього часу. Палімпсестовість Стусових віршів надає їм особливого значення: відтак вони є трудною лектурою, вимагають від сприймача так само певної інтелектуальної культури та варіативності розуміння тексту. Водночас такі твори слід ідентифікувати як культурний виклик, як заохочення до подолання стереотипів і бар'єрів у пізнанні новочасної поезії.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Гундорова Т.* Феномен Стусового "жертвослова" // Стус як текст / Під ред. М. Павлишина. – Мельборн: Університет ім. Монаша, 1992. – С. 1–29.
2. *Касьянов Г.* Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960-80-х років. – Київ: Либідь, 1995. – 224 с.
3. *Киридон А.* Гетеротопії пам'яті. Теоретико-методологічні проблеми студій пам'яті. – Київ: Ніка-Центр, 2016. – 320 с.
4. *Маринович М.* Всесвіт за колючим дротом. Спогади і роздуми дисидента. – Вид. 2-е, виправлене. – Львів: Вид-во УКУ, 2016. – 536 с.
5. *Рубчак Б.* Перемога над прірвою. Про поезію Василя Стуса // *Рубчак Б.* Міти метаморфоз, або Пошуки доброго світу: есеї / Упор. В. Габор. – Львів: ЛА "Піраміда", 2012. – С. 445–483.
6. *Сверстюк Є.* Василь Стус – летюча зірка української літератури // Василь Стус. Поет і громадянин. Книга спогадів і роздумів / Упор. В. Овсієнко. – Київ: ТОВ "Вид-во КЛІО" 2013. – С. 430–438.
7. *Стус В.* Вечір. Зламана вість. Вибране / Упор. О. Дворко та Д. Стус. – Київ: Дух і Літера; Задруга, 1999. – 384 с.
8. *Стус В.* Листи до сина / Упор. Д. Стус. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – 192 с.
9. *Стус В.* Небо. Кручі. Провалля. Вода / Упор. Д. Стус. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2015. – 410 с.
10. *Стус В.* Свіча в свічаді / Упор. М. Коцюбинська. – Київ: Український письменник, 1990. – 120 с.
11. *Стус Василь.* Твори в 4 т., 6 кн. – Львів: Просвіта, 1994–1999.
12. Стус як текст / Під ред. М. Павлишина. – Мельборн: Університет ім. Монаша, 1992. – 93 с.
13. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // *Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет. – Москва: Гнозис, 1993. – 464 с.

14. *Хейфец М.* "В українській поезії тепер більшого нема..." // Василь Стус. Поет і громадянин. Книга спогадів і роздумів / Упор. В. Овсієнко. – Київ: ТОВ "Вид-во КЛІО" 2013. – С. 554–605.
15. *Berting J., Villain-Gandossi Ch.* The role and significance of national stereotypes in international relations: An interdisciplinary approach // Stereotypes and Nations / Ed. by T. Walas. – Kraków: International Cultural Centre, 1995. – P. 13–27.
16. *Nycz Ryszard.* Lekcja Adorna: tekst jako sposób poznania albo o kulturze jako palimpseście // Teksty Drugie. – 2012. – Nr 3. – S. 34–50.
17. *Ortega y Gasset Y.* Velazquez i Goya / Tł. R. Kalicki. – Warszawa: Czytelnik, 1993. – 284 s.

Отримано 16 січня 2018 р. *м. Познань (Польща)*

Наталія Глушковецька

УДК 821.161.2.09:82-6(092)

ОСНОВНІ ЕТАПИ ОПРИЛЮДНЕННЯ ТА ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО ОСМИСЛЕННЯ ЕПІСТОЛЯРНОЇ СПАДЩИНИ ВАСИЛЯ СТУСА

У статті запропоновано періодизацію оприлюднення листовної спадщини одного з найактивніших представників українського культурного руху шістдесятників, талановитого поета, перекладача, прозаїка, літературознавця Василя Стуса. Виокремлено та описано найважливіші етапи наукового прочитання та осмислення епістолярію письменника українськими дослідниками.

Ключові слова: В. Стус, епістолярій, листи, приватне листування, науковці, дослідження, літературознавство.

Nataliia Hlushkovetska. Main Stages of Publication and Literary-Critical Analysis of Vasyl Stus's Epistolary Texts

The paper suggests periodization of publications containing epistolary heritage of one of the most active representatives of the Ukrainian cultural movement known as 'the Sixtiers' ('shistdesiatnyky') – talented poet, translator, prose writer and literary critic – Vasyl Stus. The author of the paper distinguishes three groups of letters: 1) lifetime publications of the writer's letters in foreign publishing houses; 2) post mortem publications of V. Stus's letters in foreign publishing houses; 3) post mortem publications in Ukraine. The first group includes some official letters, published during his lifetime, mostly in the journal "Suchasnist", edited and printed by Ukrainians abroad. The second group consists of some private letters, published abroad after his tragic death. The third group includes V. Stus's correspondence printed in Ukrainian publishing houses since 1990. After the proclamation of Ukraine's independence the selections from his letters were actively published in periodicals and scholarly editions.

The author defined and described the most important stages of studying the writer's epistolary by Ukrainian researchers. The first attempts of analyzing V. Stus's epistolary texts were the prefaces to his books. The next stage in understanding the poet's epistolary heritage was the emergence of collections in commemoration of V. Stus, which, since 2000, regularly contained articles exploring this issue. Most researchers highlight the writer's ethic and aesthetic viewpoints, existential postulates, the peculiarities of language and communication systems of addressees and rarely analyze the genres of letters, their literary means and translations.

Keywords: V. Stus, epistolary, letters, private correspondence, scholars, research, history of literature.

Останніми роками українське літературознавство різновекторно аналізує епістолярну спадщину В. Стуса, що підтверджує поява публікацій і дисертаційних робіт, які оприявнюють окремі аспекти епістолярію поета. А втім, цього предметного зрушення в стусознавстві вдалося досягти завдяки тісній співпраці молодшого і старшого поколінь дослідників, котрі відшукують, оприлюднюють, здійснюють ґрунтовне фахове опрацювання листів митця.

Послуговуючись хронологічно-географічним принципом класифікації, в епістолярній спадщині В. Стуса умовно вирізняємо три групи епістол:

1) прижиттєві публікації листів у закордонних видавництвах;
2) посмертні публікації листів у закордонних видавництвах;
3) посмертні публікації епістол в Україні.

Кілька офіційних листів письменника друкувалися ще за його життя, здебільшого в журналі "Сучасність", який упродовж 1961 – 1990 рр. видавали українці зарубіжжя. 1969 р. в одному з чисел уміщено відкритий лист до Президії Спілки письменників України; копія: Секретареві ЦК КПУ Ф. Д. Овчаренкові; копія: Редакції журналу "Всесвіт" [49], що виник як реакція на статтю О. Полторацького "Ким опікуються деякі гуманісти". 1976 р. з'явився відкритий лист до Івана Дзюби [48], відобразивши реакцію В. Стуса на несподівану заяву побратима й соратника, опубліковану в газеті "Літературна Україна" від 9 листопада 1973 р., де той кається у своїй націоналістичній діяльності.

Оприлюднення окремих сторінок приватного листування В. Стуса було зроблене вже після його трагічного відходу. Так, у другій половині 1980-х років світ побачили листи В. Стуса до Любомири та Зоряна Попадюків (1977 – 1979 рр.) [31], лист В. Стуса до Левка Лук'яненка (с. Матросова, 9 листопада 1977 р.) [29], листи В. Стуса до Віри Вовк [30], листи В. Стуса до сина і дружини [32; 33]. 1987 р. завдяки старанням О. Зінкевича та М. Француженка з'явилася книжка "Василь Стус в житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників", де поміж іншого були опубліковані відкриті листи письменника та вибрані листи до друзів і знайомих [3].

Офіційний видрук кореспонденцій В. Стуса в українських видавництвах розпочинається 1990 р. Із цього часу в періодиці та збірниках активно публікують добірки з листів письменника, підготовлені Д. Стусом, О. Орачем, М. Коцюбинською, Р. Кудликом, Р. Пирогом, А. Лазоренком, О. Дворко, Н. Світличною, В. Овсієнком та ін. [4; 7; 8; 38; 40; 42; 44; 45; 56]. Подеколи листи долучаються принагідно до спогадів тих адресатів, які завбачливо берегли поетові послання, а за можливості оприлюднювали на підтвердження своїх дружніх стосунків і мистецьких контактів із ним; цитували в статтях, присвячених творчості письменника. Значна частина епістолярної спадщини В. Стуса (листи до рідних), невідома широкому загалові, уперше надрукована у книжці "Вікна в позапростір: Вірші, статті, листи, щоденникові записи" [50]. Вагомим доповненням поетового епістолярію стала збірка "Не відлюбив свою тривогу ранню: Василь Стус – поет і людина: спогади, статті, листи, поезії" [39], яку впорядкував О. Орач, однокурсник і друг. 1994 р. виходить четвертий том першого наукового видання творів В. Стуса, де, крім повістей, оповідань, незакінчених творів, сценаріїв і літературної критики, заяв, звернень, уміщено й публіцистичні листи автора [55]. 1997 р. завдяки кропіткій праці М. Коцюбинської, Д. Стуса, М. Гончарука, О. Дворко та ін. стусівську авторську книгозбірню поповнив шостий (додатковий) том у двох книгах, куди ввійшли листи письменника-дисидента до рідних та листи до друзів і знайомих [53; 54].

Прикро, що доповнені томи з епістолярієм В. Стуса, заплановані до його 70-річчя (найповніше 12-томне видання творів), досі не видрукувані через фінансові проблеми. Натомість почали з'являтися книжки вибраного, які практикують різнопланову репрезентацію доробку митця. Окремою збіркою 2001 р. публікувалися листи поета до сина [51]. Вибране листування із дружиною та сином включалося окремим розділом до книжки "Таборовий зошит" [52]. 2009 р. політичний діяч, публіцист Б. Горинь опублікував документальний роман "Не тільки про себе" [5], у якому спеціальним підрозділом "Василь Стус" розповів про свою першу зустріч із поетом-дисидентом, зосередив увагу на його листах, що розкривали "клекоти його душі, його неспокій – творчий і

громадянський, мовну вибагливість, творчі інтереси, безсилля протесту" [5, 32]. Автор пропонує читачеві свої спогади про перше послання від В. Стуса; уміщує два пізніших його листи, один із яких не був уключений до тому 6 (додаткового) книги другої першого зібрання творів В. Стуса. 2012 р. було опубліковано "Вибрані твори" поета, де також окремим розділом подавалися його листи до рідних та знайомих. Отже, констатуємо, що епістолярій В. Стуса сьогодні в основному презентований читацькому загалу і сприймається повноцінною частиною багатогранної творчої спадщини митця.

Першими спробами літературно-критичного осмислення цього пласту з надбання В. Стуса були передмови публікаторів до книжок з епістолярними добірками поета, у яких більшою або меншою мірою акцентувалися Стусові кореспонденції, роз'яснювалися специфічні умови листування ув'язненого, мовилося про історії написання та появи листів у друці. Наступним, уже значно інформативнішим етапом осмислення епістолярної спадщини В. Стуса стала поява збірників на вшанування пам'яті поета, що, починаючи із 2000 р., систематично вміщують ґрунтовні статті-розвідки з цієї проблеми.

Одним із перших дослідників рукописів поета, зокрема і його епістол, була М. Коцюбинська – близька товаришка й адресатка значної кількості листів. Серед її праць, опублікованих наприкінці минулого століття, варто згадати післяслово "Страсті по вітчизні" до Стусової книжки поезій "Дорога болю" (1990), наукові статті "На цвинтарі розстріляних ілюзій" (1990), "У свічаді пам'яті" (1991), "Феномен Стуса" (1991), "Світ міниться – і проростає слово…" (1993), "Поет" (1994), "Стусове „самособоюнаповнення" (1995), "Епістолярна творчість В. Стуса" (1997), "В. Стус у контексті сьогоднішньої культурної ситуації" (1998) та ін. Уже на початку XXI ст. авторка видрукувала низку досліджень українського епістолярію, у яких часто фігурує і В. Стус: "Епістолярна панорама шістдесятих" (2000), "„Зафіксоване і нетлінне": Роздуми про епістолярну творчість" (2001), "Мої обрії" (2004), "Листи і люди. Роздуми про епістолярну творчість" (2009).

У післяслові "Страсті по вітчизні" [18] М. Коцюбинська здійснює літературознавчо-філософське осмислення творчої спадщини Стуса та накреслює вектори можливих її досліджень, успішно реалізованих згодом, на рубежі тисячоліть. І хоч у цій праці епістолярій В. Стуса як повноцінна частина його творчого доробку ще не виокремлено, авторка широко послуговується цитатами з листів митця для ілюстрації його наукових пошуків, уточнення біографічних відомостей, висвітлення стосунків із колегами і владою, а також для аргументації власних думок і спостережень, що підтверджує вагомість епістолярію як джерела автобіографічної та літературознавчої інформації.

У публікації "На цвинтарі розстріляних ілюзій" [15] детально розглянуто Стусову збірку "Веселий цвинтар", однак чимала увага приділена й відкритому листу до А. Малишка, котрий постає "беззаперечним свідченням глибини, серйозності, виваженості болів і тривог молодого поета, готового віддати всього себе на святу справу" [15, 22], та зверненню до Президії Спілки письменників України з приводу статті О. Полторацького "Ким опікуються деякі гуманісти", що ним В. Стус прагнув розкрити "нечисту кухню наклепів і політичних спекуляцій, неперевершеним майстром яких був Полторацький" [15, 23].

У науковій розробці "Стусове „самособоюнаповнення" (Із роздумів над поезією та листами Василя Стуса)" [19] увага дослідниці зосереджена на темі "самособоюнаповнення" в контексті світової філософії. М. Коцюбинська справедливо наголошує: "<…> поезія В. Стуса й особливо його листи свідчать, що він уповні був свідомий рятівної позиції самособоюнаповнення" [19, 141], власне, творчість і була єдиноможливим "самопорятунком, запорукою духовної

суверенности" [19, 140]. Водночас епістолярний набуток В. Стуса осягається в публікації переважно засобом цитування й коментаря.

Наукове прочитання листування письменника вперше було здійснене дослідницею в післяслові "Епістолярна творчість Василя Стуса" [16], уміщеній у 6-му (додатковому) томі першого видання творів В. Стуса в шести томах, дев'яти книгах. М. Коцюбинська, упорядниця творчої спадщини поета, однією з перших системно охопила її епістолярний сегмент, а потреба класифікації листів сприяла глибокому аналітичному проникненню науковця в їхній формозміст. Уперше звернено увагу на наявність літературної критики у в'язничних епістолах В. Стуса, простежено її жанрові різновиди, як-от критичні відступи, епістолярна публіцистика, епістолярна рецензія, зроблено вагомі узагальнення й висновки з проблеми.

М. Коцюбинська відкриває іншим стусознавцям незаперечну біографічну цінність листів поета, особливо ранніх, які фактично (та ще кілька творів) складають єдине інформаційне джерело про його армійські роки. Але основне функціональне навантаження епістолярію, на її думку, – це репрезентація "„біографії душі" непересічної людської особистості в екстремальних умовах" [17, 165]. Також відмічає широке коло лектури в адресаціях В. Стуса, виокремлює його преференції в середовищі української та російської класики, німецької й латиноамериканської літератури (однак поза увагою залишилися представники французької, англійської, американської, іспанської, італійської та японської літератур, а прізвища письменників цих національностей є одними з найчастіше вживаних в епістолярії митця).

Дослідниця акцентує на завзятому прагненні В. Стуса листовно достукатися до наступних поколінь українців – через ґрати та цензуру "звернутися до майбутнього "спокійного", не обтяженого політичною кон'юктурою "некваплівого" читача, щоб донести до нього свої думки про велике, вічне й неминуще" [17, 164]. Час пересвідчує, що вистраждане справджується: листи В. Стуса стають об'єктом наукових досліджень.

В. Соболь у розвідці "Листування Василя Стуса в контексті української літературної епістолярної традиції" [46] вивчає публіцистичні адресації, заяви та звернення, котрі, на її думку, "пов'язані зі стилями попередніх епох через епістолярний модусний код" [46, 203]. Авторка зіставляє послання В. Стуса й епістолографію В. Мономаха, І. Вишенського, І. Потія, К. Острозького, М. Смотрицького та ін.; твердить, що офіційні листи поета-дисидента містять ключ до спростування політично сфабрикованих щодо нього інсинуацій, інформують про Стусових товаришів-в'язнів, вибухають масою дошкульних запитань-звинувачень на адресу сильних світу [46, 204].

Як і М. Коцюбинська, В. Соболь зауважує в Стусових листах звернення до прямих адресатів та до майбутніх поколінь і, виходячи з цього, порівнює кореспонденції українця з "листами апостолічного типу, близькими до послань, із притаманними цьому жанрові епістолярної прози прийомами високого стилю у формі прямого звертання до теперішніх і майбутніх адресатів" [46, 205]. Намагається вона сказати своє слово і в осмисленні жанрових особливостей Стусового епістолярію, вбачаючи його цінність у потужному морально-етичному контексті листів та у своєрідному архівному й літературно-критичному їх статусі: у листах збережено вірші, переклади, рецензії на твори багатьох письменників, саморецензії.

Дослідженню мовознавчих аспектів листів поета присвячено статтю С. Богдан "Магічне свічадо" епістолярію Василя Стуса" [1], де фахово проаналізовано зауважені форми митцевих епістолярних звертань, що стали "своєрідним віддзеркаленням традиційної мовноповедінкової системи українців, домінанти

якої сформували осердя його власних поведінкових стереотипів" [1, 23]. Об'єктом цього дослідження слугували адресації В. Стуса до дружини, сина та друзів.

Інша розвідка цього науковця – "Епістолярні діалоги Василя Стуса як цілісна мовноповедінкова система" [2] – простежує формування поетового листовного дискурсу загалом і вирізняє визначальні мовні засоби, вживані ним у типових етикетних ситуаціях. Водночас авторка детально аналізує вибір митцем форми листовного діалогу для спілкування, окреслює складнощі обміну кореспонденціями через штучно створені перепони, визначає коло адресатів В. Стуса. Цікаве спостереження С. Богдан про незвичну для епістолярного жанру "комунікативну двоплановість і своєрідну адресатну роздвоєність": крім "реального адресата (адресатів)" Стусові "листи мають виразного потенційного читача, свідомо запрограмованого ним самим, що загалом не типово для епістолярного тексту" [2, 49]. Такі зауваги ми помічали і в М. Коцюбинської та Г. Мазохи, отже, маємо ще одне пересвідчення передбачливого орієнтування В. Стуса на майбутнього потенційного читача.

Л. Юрчишин-Біловус, авторка комплексного дослідження особливостей перекладу творів Р. М. Рільке в українській традиції – "Інтертекстуальні виміри міжлітературного діалогу Рільке – Бажан – Стус (на епістолярному матеріалі)" [57] – розглянувши фактори, що призвели до зацікавлення українських митців поезією австрійця, наголошує: "<…> у випадку В. Стуса його епістолярій взагалі має виняткове значення для розуміння перекладання Рільке та своєрідного творчого змагання з М. Бажаном" [57, 246], адже множинно й точно фіксує сам процес перекладу.

Наповненість кореспонденцій поета не лише особистими фактами, а й політичною та культурологічною аналітикою щодо ситуації в Україні, реакцією на події, оцінкою фактів літературного життя країни відмічає С. Несвіт у праці "Морально-етичні домінанти В. Стуса в епістолярії" [41]. Разом із тим автор наголошує, що епістолярна спадщина В. Стуса дає можливість "максимально заглибитись" у його творчу лабораторію, "з'ясувати естетичні позиції, а головне – відчути його феномен як Митця й Людини, тобто усвідомити морально-етичні концепти, які <…> постають у викристалізованій формі" [41, 231]. Свою оцінку епістолярних морально-етичних принципів життєвих позицій В. Стуса дослідник фундаментує на таких блоках: постійне моральне і професійне самовдосконалення; незмінність обраного шляху; максимальне абстрагування задля можливості виходу в "позапростір" (В. Стус); об'єктивна епістолярна оцінка минулого та сучасного літературного життя України; сприйняття власної дороги, власної долі – єдино можливого шляху морального вдосконалення, а не пасивного послуху; розуміння творчості як невід'ємного складника досягнення морального "кшталтування" (К. Москалець) тощо.

2006 р. з'явилася стаття Г. Мазохи "„Між співами тюремних горобців…". Багатофункціональні листи українських письменників з неволі (70–80 рр. XX ст.)" [34], що здійснювала комплексний аналіз епістолярію ув'язнених вітчизняних літераторів: В. Стуса, І. Світличного, Є. Сверстюка, В. Марченка. Невольничі листи тут витлумачено як синкретичні, оскільки вони "утворилися внаслідок дифузії інтимного, дружнього, сімейного та почасти дидактичного листування" [34, 133].

Важливою для розвитку української епістолографії є фундаментальна праця Г. Мазохи "Український письменницький епістолярій другої половини XX століття: жанрово-стильові модифікації" (2006). Ідеться про перше вітчизняне системне дослідження листів письменників другої половини XX ст., де з'ясовано жанрово-стильову типологію й домінанти епістол митців, уведено авторську

класифікацію їх модифікацій за адресатно-рецептивним спрямуванням. У книжці (підрозділ "Жанрово-стильові модифікації листування ув'язнених"), зокрема, детально обстежено епістолярії В. Стуса та І. Світличного. Заслугою науковця є вичерпне окреслення тематичного розмаїття кореспонденцій українських літераторів, виокремлення в них тем наскрізних (інтимна, творчість і її рятівна сила, переклад, літературна критика), та епізодичних, "продиктованих обставинами, у яких перебуває митець, у них – подробиці щоденних клопотів, побутові новини тощо" [37, 164]. Авторка виокремлює певні ознаки багатофункціональних листів ув'язнених літераторів, як-от: діалогізація, специфічна структура, синтез елементів різних функціональних стилів; до того ж у листах В. Стуса помічає стилістичне навантаження формули звертання, глибоку історичну свідомість, тяжіння до форми щоденника й есе, особливе новаторське письмо, яке "полягає в емоційності, експресії, філософічності, що допомагає відтворити життєву правду" [37, 192].

Ще один цікавий аспект кореспонденцій поета-дисидента стає предметом вивчення в публікації Г. Мазохи "Екзистенційні мотиви в епістолярній спадщині Василя Стуса" [35]: тут листування письменника розглянуто крізь призму української національної культурної традиції в контексті філософії екзистенціалізму, спостережено, що епістолам "притаманні риси самопізнання й самовираження, які передбачають постійне звертання до подій, що відбуваються, а також зіставлення теперішнього з минулим і майбутнім" [35, 232–233].

У статті "Епістолярій В. Стуса як складова вияву індивідуальності поета" [36] Г. Мазоха вирізнила та проаналізувала наукові підходи літературознавців до вивчення епістолярію. Дослідниця цілісно розглянула листування Стуса, оприявнила його винятковий світогляд, своєрідність філософсько-естетичної системи взаємодії людини і світу. "Жодна деталь (наскільки це було можливим в ув'язненні), жоден вияв українського національного духу і самоусвідомлення не проходить у листах повз увагу адресанта" [36, 120], – констатувала авторка. Водночас вона виокремила низку аспектів епістолярної спадщини митця, що, на її думку, мають найперше отримати літературознавче потрактування: визначення сутності та функцій епістолярію В. Стуса в літературному процесі 1960 – 1980-х років; розкриття аксіологічного та гносеологічного вимірів художнього мислення поета в його кореспонденціях [36, 120].

Розробка Н. Омельчук "„Най будем щирі…". Одна з граней епістолярної творчості Василя Стуса" [43] з'ясовує домінанти мовної поведінки літератора в спілкуванні зі своїми адресатами; уміщує структурний розподіл поетових кореспонденцій, виокремлюючи в них родинне й товариське листування та окреслюючи типологічні етикетні моделі кожної з груп; значну увагу приділяє лексико-граматичним і стилістичним особливостям етикетних стереотипів епістолярного спілкування В. Стуса.

Значний інтерес викликає наукова стаття О. Солов'я "Кардіограма розуму та серця: епістолярна спадщина Василя Стуса" [47], у якій виголошується теза про рівноцінність листовного набутку митця з поезією, прозою та критикою. Дослідник пропонує комплексний погляд на епістолярій В. Стуса, прикметою якого вважає надзвичайну інтелектуальну й емоційну наснаженість; водночас окреслює біографічну та інформативну цінність листів; встановлює окремих адресатів епістол; деталізує змістове наповнення таких моральних імперативів поета, як незламний борець за кращу долю свого народу, поет-людина-добродій, чоловік, батько; окреслює, хоч і фрагментарно, коло читацьких інтересів письменника.

Епістолярній спадщині В. Стуса присвячена дисертаційна робота В. Кузнєцова [24] і, відповідно, низка статей, що оприявнювали напрацювання автора з цієї проблематики [22; 35; 21; 23; 20]. Науковець резонно вказує, що в специфічних таборових умовах "сторінка листа обертається на поліфункціональну творчу майстерню і може бути полем для експериментів. Одночасно, лист – це і напрям пошуків, як творчих і наукових, так і пошуків самого себе" [24, 21]. Але найцікавішими для нього виявилися етико-естетичні принципи Стусової кореспонденції – репрезентанта моральних цінностей та естетичних смаків і переконань, ідеалів та світогляду письменника. В. Кузнєцов доводить: "<…> максима у В. Стуса – заздалегідь виправдане категоричне перебільшення характеристик, що водночас є випробуванням себе, експериментуванням та маркуванням мети, що на цю хвилину – недосяжна" [24, 175]. Водночас він помічає розбіжність максими творчості В. Стуса і максими як етичного вислову з галузі афористики. Тому-то етико-естетична максима творчості митця неспроможна стати загальним правилом, нормою для спільноти, оскільки вона існує лише в межах особистості, завжди залишаючись суб'єктивною, індивідуальною.

Н. Загоруйко в статті "Листи Василя Стуса як феномен епістолярної творчості" [9] аналізує основні тематичні блоки кореспонденцій письменника, зокрема простежує їх інформативно-тематичні масиви: особисте життя автора, його рідних та друзів; атмосфера часу та суспільно-політичні настрої; коло науково-мистецьких інтересів; стан культури й мистецтва [9, 186]. Однак головним для дослідниці було витлумачення в епістолярному корпусі творчої спадщини Стуса його науково-мистецьких інтересів, висвітлення літературно-критичної тематики, перекладацьких зусиль, роздумів про суть поезії тощо. Приміром, у публікації "В. Стус та Р. М. Рільке – естетичні пошуки мистецького діалогу (за епістолярною спадщиною В. Стуса)" [11], узагальнивши погляди науковців на творчу взаємодію цих видатних літературних постатей, авторка виокремлює два базових чинники, що зумовили Стусове зацікавлення творчістю австрійця: можливість зануритися у світ європейської культури, яка в радянські часи перебувала в статусі напівлегальної, та отримання естетичної насолоди від опрацювання творчості Р. М. Рільке (це було суттєвою духовною підтримкою в нестерпних умовах ув'язнення). Спираючись на цитати з листів українського поета, Н. Загоруйко простежує окремі аспекти процесу перекладу ним сонетів Рільке, аналізує дискусії навколо варіантів інтерпретацій із Ю. Бадзьо та рекомендації Г. Кочура, окреслює своєрідне перекладацьке змагання В. Стуса з М. Бажаном. Результатом наукового пошуку Н. Загоруйко стала дисертація "Літературно-естетичний дискурс таборового епістолярію українських шістдесятників" [10], де увага до кореспонденцій В. Стуса поширена на буттєво-інтелектуальний та епістолярний простір його колег і однодумців – В. Чорновола, І. Світличного, Є. Сверстюка, В. Марченка.

2008 р. науковець Т. Конончук публікує предметну студію "Етико-естетичний дискурс в епістолярії Василя Стуса" [13; 14], у якій поділяє думку В. Кузьменка: "<…> вивчення письменницького епістолярію повинно проходити не стільки у фактографічному аспекті, <…> скільки у психологічному та естетичному" [28, 45–46]. Конончук, аналізуючи духовний компонент листового сегмента Стусової творчості, причини його потужної інтенційності вбачає в тому, що "фактаж сьогоденного з життя адресата, тим більше безрадісного, не принесе, за розумінням їх автора, емоційного задоволення читачам, особливо рідним, тому вишукуються теми, що виводять лист на рівень есеїстики, мемуаристики, в чому також особлива їх цінність" [13, 352–353].

Літературно-критичне осмислення адресацій В. Стуса до офіційних осіб здійснює В. Кисіль у дослідженні "Два листи одного поета" [12]. Свій інтерес до "відкритих листів" автор статті вмотивовує тим, що вони "значною мірою демонструють направленість публіцистики митця, визначають ідеологічні й моральні засади його творчості як людини і громадянина" [12, 241]. Навіть сам вибір поетом епістолярної форми звернення до офіційних установ бачиться науковцеві "тією придатною формою, що якнайкраще підходила для реалізації власної творчої платформи і декларування мистецьких поглядів" [12, 241–242]. Водночас цю розвідку не можна вважати вичерпною, оскільки з переліку відкритих листів В. Стуса проаналізовано тільки два (до А. Малишка та до Президії Спілки письменників України; копія: Секретареві ЦК КПУ Ф. Д. Овчаренкові; копія: Редакції журналу "Всесвіт", 1968).

Стаття Л. Єрмакової "Василь Стус – батько в листах до сина" [6] оглядає коло інтимних, родинних проблем поетових кореспонденцій і наголошує: "<…> педагогічний епістолярний доробок Василя Стуса – кодекс честі й таких поведінкових стереотипів, які можуть слугувати взірцем для виховання вільної, сильної духом, національно свідомої особистості" [6, 45].

Із розглянутого літературознавчого матеріалу випливає, що листи В. Стуса стали об'єктом зацікавлення багатьох українських учених, які плідно розробляють цю тему, зокрема, створили низку наукових праць про автобіографічну значущість епістол, історію їх написання, впорядкування та публікації; про вияв світоглядних та естетичних орієнтирів поета в його кореспонденціях; широко цитують і повністю наводять тексти листів з метою документального підтвердження своїх суджень. Найчастіше дослідники висвітлюють етико-естетичні погляди, екзистенційні постулати, мовноповедінкову систему спілкування з адресатами в листах В. Стуса, рідше аналізують жанрові форми листів, їх перекладознавчу й літературно-критичну складову.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Богдан С.* "Магічне свічадо" епістолярію Василя Стуса // Дивослово. – 2004. – № 1. – С. 19–25.
2. *Богдан С.* Епістолярні діалоги Василя Стуса як цілісна мовноповедінкова система // Словотворчість шістдесятників. Василь Стус. Ігор Калинець. Іван Світличний. Григорій Чубай: [збірник наукових праць; відп. ред. Г. М. Вокальчук]. – Острог: Вид-во НаУ "Острозька академія", 2010. – С. 48–95.
3. Василь Стус в житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників/ за ред. О. Зінкевича і М. Француженка. – Балтимор – Торонто: Українське Видавництво "Смолоскип" ім. В. Симоненка, 1987. – 463 с.
4. Василь Стус у своїх листах: Листи В. Стуса до В. Дідківського / підгот. тексти і прим. до друку М. Коцюбинська; передм. В. Дідківського // Вітчизна. – 1995. – №7–8. – С. 103–112.
5. *Горинь Б.* Не тільки про себе: документальний роман // Дзвін. – 2009. – № 2 (772). – С. 32–94.
6. *Єрмакова Л.* Василь Стус – батько в листах до сина // Матеріали II обласних Стусівських читань, 7 лютого 2007 р. "Відкрита книга біографії Василя Стуса" / упоряд. О. М. Федоров, О. Я. Гросов, Л. І. Єрмакова. – Донецьк: ТОВ "Юго-Восток, Лтд", 2007. – С. 43–45.
7. З листів Василя Стуса / передм., підгот. до друку і приміт. М. Коцюбинської // Зона. – 1994. – №8. – С. 3–12. 75
8. З селища ім. Матросова в Магадані – до України: Лист // Слово і Час. – 1998. – № 1. – С. 20–24.
9. *Загоруйко Н.* Листи Василя Стуса як феномен епістолярної творчості // Наукові записки. Серія "Філологічна". – Острог: Видавництво Національного університету "Острозька академія", 2011. – Вип. 21. – С. 185–196.
10. *Загоруйко Н.* Літературно-естетичний дискурс таборового епістолярію українських шістдесятників: дис. … канд. філол. наук: 10.01.01. – Кам'янець-Подільський, 2012. – 195 с.
11. *Загоруйко Н.* В. Стус та Р. М. Рільке – естетичні пошуки мистецького діалогу (за епістолярною спадщиною В. Стуса) // Наукові записки. Серія "Філологічна". – Острог: Видавництво Національного університету "Острозька академія", 2013. – Вип. 23. – С. 68–80.
12. *Кисіль В.* Два листи одного поета // Молода нація. Василь Стус. Двадцять років після смерті: сучасне сприйняття і переосмислення. – 2006. – № 1 (38). – С. 241–250.
13. *Конончук Т.* Етико-естетичний дискурс в епістолярії Василя Стуса // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: науковий збірник. – Донецьк, 2008. – Вип. 12. – С. 352–360.
14. *Конончук Т.* Етико-естетичний дискурс в епістолярії Василя Стуса // Вісник Академії адвокатури України. – 2009. – №1 (14). – С. 216–221.

15. *Коцюбинська М.* "На цвинтарі розстріляних ілюзій..." // Слово і Час. – 1990. – №6. – С. 21–32.
16. *Коцюбинська М.* Епістолярна творчість Василя Стуса // *Стус В.* Твори: у 4 т. 6 кн. – Львів: Просвіта, 1994–1999. – Т. 6 (додатковий). – Кн. 2 : Листи до друзів та знайомих. – 1997. – С. 218–240.
17. *Коцюбинська М.* Мої обрії: в 2 т. Т. 2. – Київ: Дух і літера, 2004. – 386 с.
18. *Коцюбинська М.* Страсті по Вітчизні: Післяслово упорядника // *Стус В.* Дорога болю. – Київ: Рад. письменник, 1990. – С. 201–212.
19. *Коцюбинська М.* Стусове "самособоюнаповнення" (Із роздумів над поезією та листами Василя Стуса) // Сучасність. – 1995. – № 6. – С. 137–144.
20. *Кузнецов В.* До проблеми літературознавчого аналізу морально-естетичної складової епістолярного тексту (на матеріалі листів Василя Стуса) // Збірник наукових праць Науково-дослідного інституту українознавства. – Київ: Поліграфічний центр "Фоліант", 2007. – С. 280–292.
21. *Кузнецов В.* Епістолярна спадщина Василя Стуса: листи як форма існування // Молода нація. Василь Стус. Двадцять років після смерті: сучасне сприйняття і переосмислення. – 2006. – №1 (38) – С. 251–254.
22. *Кузнецов В.* Естетичне втілення категорії пам'яті в епістолярії Василя Стуса // Актуальні проблеми української літератури і фольклору. – Донецьк: ДонНУ, 2006. – Вип. 10. – С. 415–421.
23. *Кузнецов В.* Етико-естетична максима "Листів до рідних" Василя Стуса // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Серія літературознавство. – Харків: ППВ "Нове слово", 2007. – Вип. 4. – С. 119–125.
24. *Кузнецов В.* Етико-естетична максима епістолярію Василя Стуса: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. – Київ, 2010. – 212 с.
25. *Кузнецов В.* Етико-естетична максима епістолярію Василя Стуса: історіографічний аспект // Студентські філологічні студії початку XXI століття: Збірник доповідей II Всеукраїнської науково-практичної конференції, 17–18 квітня 2006 року. – Донецьк: ДОУ, 2006. – Т. 1. Літературознавство. – С. 257–261.
26. *Кузнецов В.* Етико-естетичний напрям самовибудови на матеріалі епістолярію В. Стуса / Мандрівець. – 2007. – №4. – С. 37–41.
27. *Кузнецов В.* Етико-естетичні особливості картин сновидінь в епістолярії Василя Стуса // Актуальні проблеми філології та перекладознавства: збірник наукових праць. – Хмельницький: ХНУ, 2007. – Вип. 3. – Ч. 1. – С. 289–291.
28. *Кузьменко В.* Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20–50-х років XX ст.: [монографія]. – Київ: Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка, 1998. – 305 с.
29. Лист Василя Стуса до Левка Лук'яненка (с. Матросова, 9.XI.77 р.) // Сучасність. – 1988. – № 2. – С. 108–116.
30. Листи Василя Стуса до Віри Вовк // Сучасність. – 1989. – № 9. – С. 35–50.
31. Листи Василя Стуса до Любомири та Зоряна Попадюків (1977–1979 рр.) // Український вісник. – Балтимор–Торонто: Українське видавництво СМОЛОСКИП ім. В. Симоненка, 1988. – С. 181–190. – (Передрук Самвидавного журналу з України. – Київ – Львів, 1987. – Вип. 7, 8, 9–10).
32. Листи Василя Стуса до сина і дружини // Сучасність. – 1989. – № 1. – С. 87–93.
33. Листи Василя Стуса до сина і дружини // Сучасність. – 1989. – № 9. – С. 115–119.
34. *Мазоха Г.* "Між співами тюремних горобців" (Багатофункціональні листи українських письменників з неволі 70–80-х рр. XX ст.) // Науковий вісник Чернівецького університету. Серія: Слов'янська філологія. – 2006. – Вип. 276–277. – С. 128–133.
35. *Мазоха Г.* Екзистенційні мотиви в епістолярній спадщині В. Стуса // Теоретична і дидактична філологія: збірник наукових праць / за ред. Г. Л. Токмань. – Київ: ДП "Інформаційно-аналітичне агентство", 2011. – Вип. 10. – С. 223–233.
36. *Мазоха Г.* Епістолярій В. Стуса як складова вияву індивідуальності поета // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: науковий збірник / редкол.: В. А. Просалова (відп. ред.) та ін. – Донецьк: ДонНУ, 2014. – Вип. 21–22. – С. 112–122.
37. *Мазоха Г.* Український письменницький епістолярій другої половини XX століття: жанрово-стильові модифікації: [монографія]. – Київ: Міленіум, 2006. – 344 с.
38. Над Бажановими перекладами: [Лист В. Стуса до дружини від 7.12.1973 р. про переклад поезій Р. М. Рільке М. Бажаном] // Голос України. – 1994. – № 230 (980). – 3 груд. – С. 11.
39. Не відлюбив свою тривогу ранню... Василь Стус – поет і людина: спогади, статті, листи, поезії / упоряд. О. Ю. Орач (Комар). – Київ: Укр. письменник, 1993. – 400 с.
40. "Не одлюби свою тривогу ранню...": [Листування В. Стуса з О. Орачем] / Післяслово О. Орача // Літературна Україна. – 1990. – 8 бер. – С. 5.
41. *Несвіт С.* Морально-етичні домінанти В. Стуса в епістолярії // Молода нація. Василь Стус. Двадцять років після смерті: сучасне сприйняття і переосмислення. – 2006. – №1 (38) – С. 229–240.
42. "Ну, а тепер – Рільке": Листи [В. Стуса] до дружини / підгот. тексту і прим. М. Коцюбинської // Всесвіт. – 1991. – №1. – С. 177–183.
43. *Омельчук Н.* "Най будем щирі...". Одна з граней епістолярної творчості Василя Стуса. – Луцьк: Терен, 2006. – 25 с.
44. Право жити: Звернення. Свідчення. Листи: [Уривки] // Донбас. – 1993. – № 1–2. – С. 34–59.
45. *Світлична Л.* Хресні побратими // Сучасність. – 1998. – № 7–8. – С. 138–154.
46. *Соболь В.* Листування Василя Стуса в контексті української літературної епістолярної традиції // Василь Стус в контексті європейської літератури. Матеріали II Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої

вшануванню пам'яті письменника, літературознавця, мислителя і громадянина (Донецьк, 20–21 вересня 2001 р.). – Донецьк: Вид-во Донецького національного університету, 2001. – С. 203–209.
47. *Соловей О.* Кардіограма розуму і серця: епістолярна спадщина Василя Стуса // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: науковий збірник. – Донецьк: Норд-Перс, 2008. – Вип. 12. – С. 45–51.
48. *Стус В.* Відкритий лист до І. Дзюби // Сучасність. – 1976. – № 11. – С. 84–86.
49. *Стус В.* Відкритий лист до Президії Спілки письменників України; Копія: Секретареві ЦК КПУ Ф. Д. Овчаренкові; Копія: Редакції журналу "Всесвіт // Сучасність. – 1969. – №4. – С. 76–81.
50. *Стус В.* Вікна в позапростір: Вірші, статті, листи, щоденникові записи. – Київ: Веселка, 1992. – 262 с.
51. *Стус В.* Листи до сина. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – 192 с.
52. *Стус В.* Таборовий зошит: Вибрані твори. – Київ: Факт, 2008. – 452 с.
53. *Стус В.* Твори: у 4 т. 6 кн. – Львів: Просвіта, 1994–1999. – Т. 6 (додатковий). – Кн. 2. Листи до друзів та знайомих. – 1997. – 263 с.
54. *Стус В.* Твори: у 4 т. 6 кн. – Львів: Просвіта, 1994–1999. – Т. 6 (додатковий). – Кн. 1. Листи до рідних. – 1997. – 495 с.
55. *Стус В.* Твори: у 4 т. 6 кн. – Львів: Просвіта, 1994–1999. – Т. 4. Повісті та оповідання. Незакінчені твори. Сценарії. Літературна критика. Заяви, публіцистичні листи та звернення. З таборового зошита. – 1994. – 545 с.
56. "Хто проти тиранії – встаньте": [Листи В. Стуса до А. Лазоренка]// Голос України. – 1993. – 6 січ. – С. 13.
57. *Юрчишин-Біловус Л.* Інтертекстуальні виміри міжлітературного діалогу Рільке – Бажан – Стус (на епістолярному матеріалі) // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Львів, 2004. – Вип. 33: Теорія літератури та порівняльне літературознавство. – С. 246–252.

Отримано 5 лютого 2018 р. *м. Кам'янець-Подільський*



Наші презентації

Лужницький Г. Чорний сніг. Замок янгола смерти. 12 листів о. Андрея Шептицького до матері / упоряд. Н. Вівчарик. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2017. – 364 с. / серія "Бібліотека Галицька". Вип. 6.

До видання творів українського письменника Григора Лужницького (1903 – 1990) увійшли збірка новел "Чорний сніг" (1928, Львів) та повісті "Замок янгола смерти" (1963), "12 листів о. Андрея Шептицького до матері" (1982), написані в діаспорний період творчості. Письменник вдало поєднував документальні джерела та художню вигадку, спричинився до розвитку в українській літературі новели настрою, історичної детективної повісті та ін. Уміщено також літературно-критичні матеріали, присвячені творчому доробку письменника. Зокрема, кожному із трьох розділів передують статті упорядниці книжки Н. Вівчарик: "Григор Лужницький як майстер малої прозової форми", "Поетика детективних повістей Григора Лужницького", "Художні особливості епістолярної повісті Григора Лужницького "Дванадцять листів о. Андрея Шептицького до матері", а також наприкінці видання друкуються матеріали про творчість Г. Лужницького: "Григор Лужницький: штрихи до портрета" (В. Ящун, Л. Рудницький), "Художня проза Григора Лужницького-Полянича" (Н. Пазуняк), "Поезія Григора Меріяма-Лужницького" (Л. Рудницький), "Григор Лужницький і літературна група "Логос" (Т. Салига), "Поетика драматургії Григора Лужницького (С. Хороб). "Наш Лужницький" (О. Купчинський).

І. Х.

Лариса Горболіс

УДК 821.161.2

ІЗ СЕКРЕТІВ ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА КОРНІЙЧУКА: ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ВЕКТОР ОСМИСЛЕННЯ

У статті на матеріалі прози сучасного українського письменника В. Корнійчука досліджується діалог слова й музики на тематико-проблемному, образотворчому, змістовому, інтонаційно-звуковому та інших рівнях. Інтермедіальний підхід до потрактування творів сприяв з'ясуванню секретів творчої лабораторії письменника, його світоглядних орієнтирів. Прикметними особливостями новел В. Корнійчука є колажність, підсилена прийомом потоку свідомості, яскрава система образів, апелювання до повторів, уривчастість хронотопних конструкцій. Музичний твір виконує роль композиційного складника, визначає структуру новели, є засобом розкриття логіки образу, кодом до розуміння асоціацій.

Ключові слова: діалог мистецтв, психологія творчості, музика, інтонаційна настроєність, світогляд письменника.

Larysa Horbolis. From Secrets of Volodymyr Korniychuk's Creative Works: Intermedial Vector of Reflection

The dialogue of word and music, interpreted on the levels of theme, imagery, content, intonation, sound and others, is explored in the essay on the material of prose by the modern Ukrainian writer Volodymyr Korniychuk. Intermedial approach to the interpretation of works contributed to clarifying the secrets of the writer's creative laboratory, the directions of his worldview. The short stories by V.Korniychuk are distinct due to their multifaceted nature, well-designed structure of the image which is based on a clear rhythm. Music and choreography deepen the range of problems in these prose works, strengthen the system of images, individualize the characters, contribute to the disclosure of the features of the individual artistic practice and worldview orientations of the author. The writer's prose, as well as his important materials on the history of writing short stories at the stage of design, work on composition, plot, images etc., shares the secrets of V.Korniychuk's creative laboratory, reveals his views on the synthesis of literature and music. V.Korniychuk's short stories often have a form of collage, which is strengthened by the means of the stream of consciousness, impressive system of images, repetitions, intermittence of chronotopic structures. The works of the world-famous composers were masterfully rendered in the writer's prose, providing an important informational support in descriptions of the characters' actions, being a marker of their feelings and emotional states. They also identify the author's style, the tonality of the work and help to express the artistic concept of the short story.

Keywords: dialogue of arts, psychology of creativity, music, intonation, writer's world outlook.

Твори сучасного українського письменника Володимира Корнійчука – своєрідна розмова зі світом про пізнане і ще не осягнене, про відоме і ще не відкрите. Триєдність *слово-музика-хореографія* в доробку письменника, внутрішня ритмізованість уповні закономірні, адже В. Корнійчук – театральний критик, хореограф, музикознавець. Будучи безпосередньо причетним до гармонійного світу музики й танцю, письменник надає їм у художній прозі особливого значення; вони активні "учасники" творення тексту, підтексту, концепції та образів, формування ідей, проблематики, інтонаційності тощо. Музика в прозі цього письменника – свідомо введений уже на етапі підзаголовка компонент. Текстову аналогію з музичними формами дослідник В. Вольф називає "музикалізацією літератури" [див.: 9, 27]. Для текстів В. Корнійчука прикметна закодована присутність музики, що її С. Маценка називає "прихованою" інтермедіальною імітацією, "імітацією музики в

наративному тексті" [9, 27–28]. Музика в літературних творах В. Корнійчука – це "екстратекстуальний контекст" (К. Любколь), представлений як указівка на реальні музичні твори чи композиторів, як опис композицій, як музично-естетичний підхід; усе це впливає "на поетологічні рефлексії чи тематизацію й організацію музичного в літературному тексті" [цит. за: 9, 28].

Перебуваючи в музичній стихії, В. Корнійчук стає її органічним складником; це той стан, коли музика, стверджує І. Франко, починає грати "на нижчих регістрах нашого душевного інструмента, там, де свідоме граничить з несвідомим" [11, 130]. Літературні твори Корнійчука належать до тих зразків, що їх, читаючи, чуєш, бо музична гармонія є їх наскрізним архітектонічним компонентом. Вроджена чутливість до ритмомелодики рідної мови й довкілля допомогли письменникові вписати музику в слово як природний складник, у його прозі вона звучить підтекстово, інтонаційно, у внутрішній заримованості, представлена пісенними фрагментами, грою на музичних інструментах, хореографічними композиціями, образами героїв, промовистими символічними деталями. Музичність творів цього письменника, скористаємося слушною думкою Т. Еліота, "визначається як його звуковою моделлю, так і моделлю всіх додаткових значень, з яких твір складається; обидві ці моделі – звукова й асоціативна – існують неподільно, як одне ціле. І якщо хтось вважає, що прикметник "музичний" стосується тільки чистого звуку безвідносно до сенсу, я можу лише повторити своє попереднє твердження: звучання твору є такою ж самою складовою, як і зміст" [4, 101]. Проза В. Корнійчука наповнена "музикою звуків і образів" [4, 104], вона є наскрізною і всеосяжною.

Синтез слова, музики й хореографії в літературному творі – показник майстерності, високої культури мислення автора, який інтелектуалізує художній твір, робить його змістовним, цікавим та естетично вишуканим. Проза В. Корнійчука належить до тих зразків "інтегральної форми" (С. Маценка), що синтезують словесну й музично-звукову образність. Підтвердженням цього є пояснення самого автора: "Часто мої новели витримані у формі конкретного музичного твору" [6, 185]. У його прозових творах музика й хореографія посутньо поглиблюють проблематику, підсилюють образну систему, індивідуалізують героїв, психологізують твір, а також сприяють розкриттю особливостей індивідуальної мистецької практики та світоглядних орієнтирів автора. Наша студія присвячена прозовим творам В. Корнійчука, де слово й музика утворюють нерозривну художню єдність. Ми маємо на меті з'ясувати особливості текстуального освоєння музичної гармонії в новелах В. Корнійчука, на матеріалі новели "Клоун" проаналізувати роль свідомо-підсвідомих структур у життєтворчості талановитої особистості.

Музика, активно залучена і творчо опрацьована в прозі В. Корнійчука, зумовила використання популярного й перспективного в сучасному літературознавстві інтермедіального підходу, що відкриває широкі можливості потлумачення літературних текстів. Це засвідчують дослідження Д. Наливайка, Г. Клочека, О. Брайка, О. Рисака, О. Мельник та ін. Різноманітні види зв'язків між літературним і музичним мистецтвом представлено в дослідженнях С. Маценки. Питання багатовекторних діалогів літератури й музики на сьогодні залишається відкритим не лише в силу їх актуальності, а й тому, що подосі залишається не вповні усталеним понятєвий апарат.

Твори В. Корнійчука – ускладнені синтетичні структури, де інкорпорування музичних творів є не формальним, а осмисленим, пережитим, закономірним; де музика є текстом, що органічно заявлений на всіх рівнях побудови й осмислення літературного твору; де музика "озвучена" і в інтонації та ритмі (вони, на переконання Ю. Крістевої, "у звичайному спілкуванні відіграють тільки вкрай підпорядковану роль" [7, 157], а у В. Корнійчука є своєрідною віссю-

основою). Вага художнього слова в новелах цього письменника усутнюється за допомогою музики. Корнійчук звертається до тих зв'язків, що завдяки їм, за влучним висловом Н. Копистянської, "твір в цілому, або якісь його елементи, особливості, якості стають частиною загального художнього мислення нації, епохи, людства" [5, 279].

Проза цього письменника потребує обізнаності, уваги, чуття слова й музики, адже реципієнтові слід самотужки подолати інтелектуальну дистанцію, осягаючи автора та його текст. Продуманість архітектоніки Корнійчукових новел виявляється вже напочатку – у заголовках, підзаголовках та епіграфах, максимально спроектованих на тему, ідею, центральний образ. Назва твору – той перший показовий знак, із якого починається презентація теми: митця й мистецтва ("Клоун"), материнства ("Земля і жінка"), кохання ("Хризантеми"), зв'язку поколінь ("Петрові батоги") тощо. Заголовок – "це компресований нерозкритий зміст тексту. Його можна метафорично відобразити у вигляді закрученої пружини, що розкриває свої можливості в процесі розгортання" [3, 133]. Підзаголовок у новелах В. Корнійчука не менш важливий складник, інформаційно-настроєвий вектор, він продовжує (нарівні з заголовком) уводити текст в інтермедіальний дискурс, задає ритмічний темп усьому твору. Це суттєві зауваги на вихід тексту в "зовнішньотекстовий контекст, вихід з тексту в нетекстовий простір, зв'язок із зовнішнім світом: літератури, культури, науки…" [5, 279]. Концептуально важливий підзаголовок ідейно усутнює змістову парадигму творів письменника, помітно увиразнює позицію автора, створює платформу для глибшого розуміння динаміки дії, специфіки конфлікту, структури основних образів. Це першоетапне очікування музики у творі, музики від слова, пропозиція-підказка автора правильно налаштуватися на текст, прочитати, зрозуміти й відчути його.

Відомості про роботу над новелами (скажімо, про первинність музики чи тексту на етапі задуму, виписування композиції, різьблення образу, наповнення тексту символами тощо) створюють ширші можливості для розуміння природи, значеннєвості та функцій музики в літературних конструкціях В. Корнійчука.

Новела Корнійчука "Хризантеми" написана, як зазначено в підзаголовку, у ритмі вальсу. Ця підказка орієнтує на ліричну історію про двох, історію кохання, а також на конструктивний сенс вальсу в архітектоніці літературного твору. Автор так пояснює свій твір: "Темп вальсу, його музичного та хореографічного візерунка, досягаю за рахунок своєрідної ритмізації тексту. У цій новелі прослуховується внутрішній музичний ритм вальсу, який є тлом імпресіоністичної замальовки історії двох закоханих, де ніби у вихорі вальсу, промайнуло життєве почуття і… згасло" [6, 187].

Письменник у "Хризантемах" художньо відтворює історію кохання тридцятирічного чоловіка і старшої жінки. Своєрідним сегментом для таких взаємин стає активно задіяний у творі вальс, що кореспондує з відповідною ліричною атмосферою новели. Саме у вальсі стосунки цих двох людей набувають кульмінації. Танець обнадіює героїню на продовження взаємин: "<…> він з відтінками її веде, з нюансами, музичні паузи витримує, майже нечутно ту ручку тримає, не те що piano [тихо (італ.). – *Авт.*], навіть pianissimo [дуже тихо (італ.). – *Авт.*] її веде. Не робить ніяких перепадів, переходів" [6, 53], "тендітно так її веде, граційно вальсує" [6, 53]. Жінка світилася від щастя.

Вальс у тексті розширює межі художньої реальності, його змальовано чуттєво, тілесно – через плавність рухів, потиск рук, зіткнення енергій і, що важливо, у міру пропорційно (не перевантажує текст і не обтяжує героїв, він їх характеризує). Тут слушною є думка Т. Маценки: "Слово, текст покликані не так розповідати про музику, як виразно виступати в ролі медіума музики <…> тобто воно є формою зображення звукового мистецтва, проекційною площиною" [6, 92].

Вальс помітно увиразнює акустичність першої (умовно означеної) частини новели. Під час вальсування молодий чоловік бачить у героїні передусім жінку, лише згодом додається інформація про її вік. У вальсі героїня – жінка без віку. Мрійливий, "тендітний граційний вальс! Легкий, як вітерець!" [6, 52] є головним засобом передачі душевних переживань, почуттів героїні; він орухомлює стосунки персонажів, ліризує твір. Вальсова ритмоінтонація індивідуалізує героїню, яка від очікування взаємності й продовження стосунків "ще більше світлішала, сліпучо сяяла, як хризантема" [6, 54]. Проте не бачив перспектив їхнім стосункам чоловік: "Я хоч і молодий, але ж і в мене є сім'я, діти" [6, 53]. Так вальс утримує інтригу твору. Героїня – жінка з відчуттям стилю, вона вишукана в музиці, танці, одязі, зачісці, звичках, взаєминах. Прикметно, що в стосунках вона знає міру, адже коли молодий чоловік не прийшов до кафе на колективне святкування 8 Березня (на цю зустріч героїня покладала особливі надії, сподіваючись на продовження стосунків), "жінка згасла, як хризантема осінньої пори" [6, 54]. Ідейно-естетичне, образотворче фокусування на вальсі в новелі В. Корнійчука форматує стосунки героїв: їхні взаємини гармонійні, як гармонійною є музика; допоки триває вальс – ще жевріє надія на взаємність.

Про новелу "Шоста Чайковського" В. Корнійчук зауважує:

"<…> хоч і не "витримана" прямо в формі симфонії, як музичного жанру, але по суті своїй близька до цього <…> я чимало "уживався", як актор у роль, в музику Петра Ілліча, навіть зняв деякі рядки, щоби "укластися" у певний ритм звучання твору композитора <…> симфонія звучить сорок п'ять хвилин – я сам те зауважив, звірюючи за годинником відтинок звучання. Рівно сорок п'ять хвилин відводить фашист на роздуми юній дівчині, з усього видно – розвідниці, колишній випускниці консерваторії. Сорок п'ять хвилин. А далі – постіл і пауза. Музика змовкає" [6, 185–186].

Отже, назва новели відкрито інформує про один із найтрагічніших творів світового музичного мистецтва. Уже перше речення "Рвонуло гладінь землі" [6, 59] є тим потужним звуковим образом, що акцентує на трагічному зачині, спроектованому на весь твір і, зокрема, на поданий у другому абзаці опис: "Здибилася, злетівши угору чорним конем, і простогнала од пекучого болю… Усе змішалося" [6, 59]. Лаконічна, гучна й доволі промовиста какофонія звуків на початку маркує весь твір, означує його тривожну настроєвість і символічно протистоїть неспокійним, проте гармонійним звукам симфонії, що виражає внутрішній стан дівчини-розвідниці. Сила вибухів і сила музики – як вияви добра і зла, що виповнюють життя людини.

"Шоста симфонія" П. Чайковського виконує в новелі В. Корнійчука сюжетотворчу та образотворчу роль, адже її звучання перед розстрілом продовжує тривання життя дівчини. Музика композитора в короткому літературному творі описана стисло, проте з наголосами на її особливостях:

"На початку тихо, дедалі гучніше, багатотонно, сумно й тривожно піднялись… перші акорди симфонії. Тиша. І знову повтор <…>.

Звуки мелодії дедалі слабшають, ніби їх поглинає невидима сила, згасають, мов безнадійний організм у передчутті близького кінця. Далі переходять на piano, pianissimo, й ось зовсім не чутно.

Пауза.

Враз повітря наповнюється вибухом трагічних звуків, що нагадують клекотіння розбурханого моря, яке стогне, гуде, реве, немов смертельно поранений звір. Та згодом сила їх вибухає, і на тлі ще не змовклих трагічних акордів полилось легке й ніжне звучання тендітних скрипок <…>.

Музика поступово наростає, переходить з crescendo [посилення звучності (італ.). – *Авт.*] у fortissimo [дуже голосно (італ.). – *Авт.*] й різко обривається на гучному акорді, мов блискавка, розрядившись у страшенну бурю" [6, 59–60].

Опис звукової палітри 45-хвилинної симфонії П. Чайковського подано в новелі у три етапи, а поміж ними введено фрагменти минулого героїні (навчання в консерваторії, випускний, "вальс. Біле плаття і він. Біла ніч і він" [6, 60]) і теперішнього (репліки нациста, який, схиляючи дівчину на свій бік для співпраці, "розумує" про життя). Розмова між ворогом і полоненою не складається. Кілька реплік нациста залишаються без відповіді – замість дівчини промовляє музика, яка доповнює філософськи виповнений фрагмент внутрішнього мовлення героїні: "Життя кожного з нас – мить порівняно з вічністю. Спалахне, мов сірник, і згасне. Але не тобі, смертному [умовне звертання до нациста. – *Л. Г.*], судити про це. Різниця між мною і тобою в тому, що я помру сьогодні, а ти – завтра" [6, 60]. Симфонія П. Чайковського суголосна емоційному стану молодої дівчини, яка усвідомлює близьку конечність свого життя.

Про "Петрові батоги" В. Корнійчук зауважує, що, пишучи новелу-реквієм у прозі, "десятки разів прослуховував "Реквієм" Моцарта, намагаючись певним чином передати словами й образами свої почуття. У "Петрових батогах" одна частина – життєстверджуюча, друга – трагічна. Як у батька мого…" [6, 186]. Важливі для розуміння загальної концепції твору й такі зізнання автора: "Коли мій батько розбився в автомобільній аварії, і я написав у 1975 році новелу-реквієм "Петрові батоги", то думав, не витримаю, піду слідом за батьком" [6, 185]. Моцартова трагічність заявлена вже на початку твору. І не лише констатацією "Він [батько. – *Л. Г.*] загинув", але й алогічним з огляду на смерть уточненням: "<…> у час, коли народжувалося сонце, в час, коли народжувалась птаха, квітка, людина…" [6, 78]. Повтор цього речення в першій частині відіграє роль своєрідного камертона, смислово-настроєвого структурного складника твору, у підзаголовку до якого зазначено: "Реквієм. За Вольфгангом-Амадеєм Моцартом" [див.: 6, 78]. Ця музична композиція В.-А. Моцарта – траурна заупокійна меса, створена на канонічний латинський текст. Твір для хору, солістів та симфонічного оркестру відкривається сповненим трагічності й невимовного суму співом хору. Трагізм прикметний і для початку літературного твору В. Корнійчука. Шість суворих епізодів лаконічно відтворюють драматичні картини смерті й розрухи. Звуки сповнені тривоги за майбутнє, гіркоти прощання з життям. Контрастні за характером виконання картини нагадують про загробне життя душі, передають емоційну виразність змісту [див. про це: 2].

Коротка повість (так називає свій твір В. Корнійчук) складається з цілісних, внутрішньо об'єднаних образом батька 15 частин. Емоційна насиченість кожної з частин висока, проте настроєво вони різні: виповнені радістю чи навпаки – болем. Так біль головного героя то підсилюється, то затихає. Така контрастність епізодів сприяє 1) увиразненню образу батька за допомогою радісних і сумних епізодів його земного життя, як, власне, й різна звукова палітра "Реквієму" В.-А. Моцарта; 2) змалюванню амплітуди переживань наратора, котрий утратив дорогу йому людину. Повторювані фрагменти підсилюють драматургію всього твору, допомагають заглибитися у психологічний стан автора, зраненого втратою батька. Драматична напруга всього, що сталося, переноситься у внутрішній стан наратора.

Музичність цього твору різноаспектна і художньо реалізується у 1) наведених фрагментах пісень, 2) процесі виконання пісень/музичних композицій, 3) ритмомелодійності тексту, повторах ("Голосила рідня, голосила…" [6, 81] тощо). Кожен епізод має свою музичну "партію", свій музичний ритм, свій "контур музики" (Ю. Крістева); він може бути інтуїтивно вгадуваний, бо вдало закодований письменником, який володіє вмінням інтуїтивно відчувати й розуміти музику в зовнішньому світі. Саме тому в новелі ефективно спрацьовує триєдність "ритм-інтонація-музика" (Ю. Крістева), тобто вписана в мову

музика, що є засобом утілення тривоги, напруги, конфлікту; вона увиразнює драматургію літературного твору, розкриває тремтливість почуттів батька. Музика в "Петрових батогах" – це особлива мова, текст у тексті. Батько й музика – два важливі взаємодоповнювальні складники твору. Музика пронизує літературне полотно та відображає внутрішній ритм батька, а також його біологічний ритм, нагло перерваний автомобільною катастрофою. У стриманій ритмічності й розмірeності виконаний фрагмент IV частини твору:

"Східці…сорок вісім, сорок сім, сорок шість, сорок п'ять, сорок чотири…

Серце… сорок чотири, сорок п'ять, сорок шість, сорок сім, сорок вісім… <…> Східці, прохідна…" [6, 79].

Цей показовий сегмент 1) утримує започаткований ще в І частині ритм, 2) означує ті "контури музики" у творі, що про них уже згадувалося, 3) максимально напружує нестерпно болючий момент очікування страшної звістки про смерть батька. Подолання сходинок напружують героя не лише тому, що в часі наближають його до страшної звістки, а й створюють фізичне та емоційне навантаження.

Уся архітектоніка "Петрових батогів" пройнята музикою-сумом від утрати, ностальгією за батьком, минулим. І вказівка в підзаголовку на Моцартовий "Реквієм" несе виразне емоційно-смислове навантаження, яке підсилює в літературному творі мотив утрати, ускладнюючи звукову палітру. Саме через музику кожна фраза письменника глибоко осенсовлена, містка, філософськи насичена. Вона стає, за влучним висловом Ю. Крістевої, дискурсом [див.: 7, 162]. Пам'ять сина міцно тримає яскраві епізоди з життя батька, який щороку проростає до нього квіткою – петровими батогами – і дивиться "очима ні сумними, ні веселими – цикорійно-синіми. Дивиться і мовчить. І так щоліта, рік у рік природа… призначає побачення" [6, 86]. Музика В.-А. Моцарта увиразнює філософську зорієнтованість твору, що різногранно реалізується на поетикальному рівні.

Внутрішнє життя, психостан, роль свідомо-підсвідомих складників у житті артиста, незбагненні секрети творчості художньо відображено в новелі В. Корнійчука "Клоун". Указівка на міжмистецьку основу твору заявлена вже в підзаголовку ("Фантастична симфонія за Гектором Берліозом") та означує напрямки інтерпретації новели. Фантастичну симфонію Г. Берліоз написав у 26 років (1830) як відгук на своє нещасливе кохання. Повна назва твору така: "Епізод із життя артиста, фантастична симфонія у п'яти частинах" (новела В. Корнійчука "Клоун" теж має 5 частин). Задум написати твір подібного змісту композитор пояснює так: "Я збираюся написати свою велику симфонію, де змалюю розвиток моєї пекельної пристрасті" [10]. Отже, музичний твір автобіографічний: це романтична історія його любові до ірландської актриси Гаріетти Смитсон. Лейтмотивом симфонії є тема кохання, що звучить на початку музичного твору, а потім своєрідно оприявлюється в усіх частинах. Прикметно, що кожній із 5 частин симфонії Г. Берліоз запропонував назву: 1) "Мрії і пристрасті", 2) "Бал", 3) "Сцена в полях", 4) "Похід на страту", 5) "Сон у ніч шабашу". Композитор подав також текст програми, детально описавши сюжет [див. про це детальніше: 10].

"Клоун" В. Корнійчука належить до тих "збірних" творів, у яких "маємо одного разу пріоритет слова над музикою <…>, а з іншого – пріоритет музики над словом <…>. А це означає, що в наукових заняттях над цим матеріалом <…> кут зору літературознавця необхідно чергувати з кутом зору музикознавця" [1, 397–398]. Саме такого літературознавчо-музикознавчого підходу й вимагає новела, де чітко простежується певна музична форма. Автор зауважує:

"<…> багатовимірність "Фантастичної симфонії" Г. Берліоза сприяла написанню новели "Клоун", де фантасмагорично переплітаються події,

долі, психологічні порухи людської душі. Сюжет народився, коли натрапив у "Литературной газете" на статтю Ю. Нікуліна "Знімаю звичайний капелюх з незвичайної голови". Що мене вразило: у відомого артиста у лікарні лежав важко хворий син, а клоун мав… смішити людей. От вам і трагедія, і парадокс нашого життя. А то й – абсурд. Мені здалося, що саме музика Берліоза, з його "Фантастичної симфонії", здатна передати такі несподівані зіткнення реальних обставин" [6, 186–187].

Кожна із 5 частин літературного твору В. Корнійчука настроєво та смислово суголосна з "Фантастичною симфонією" Г. Берліоза і має (як і музичний твір) свої ритм, композицію, сюжет. Образи актора, дитини, тиші, сміху об'єднують їх у єдину художню структуру. Важливу сюжетотворчу функцію виконує в I, III і V частинах телефонна трубка: вона рухає дію, є визначником амплітуди переживань героїв.

I частина "Allegro agitato" В. Корнійчука інтонаційно відповідає I частині ("Мрії і пристрасті") симфонії Г. Берліоза. Це своєрідний вступ, знайомство з героєм, його світом переживань і пріоритетів. Складність ситуації, що в ній перебуває протагоніст, фіксується вже в першому рядку-репліці ("Ну? Як він почувається?.." [6, 45]) з першими двома наголошеними складами, що перехоплюють подих і започатковують лінію душевного напруження героя. Отже, ритм у новелі українського письменника виконує психологічну функцію.

В обох митців твори починаються тихо і, на перший погляд, спокійно. В. Корнійчук уточнює: "Коридором тихо ступає тиша в особі клоуна…" [6, 45]. Трепетні музичні паузи в Г. Берліоза виконують важливу ідейно-змістову роль. Значеннєвість тиші у В. Корнійчука інша. Тут варто скористатися тезою І. Франка:

"Pianissimo, котрим музика звичайно маркує тишу, має те до себе, що рівночасно малює лагідні почуття, неясні мрії і ніяк не може малювати таких внутрішніх драм тиші, які часто малює поезія" [11, 144].

У В. Корнійчука і є та "драма тиші" – тривала, виснажлива, тривожна, що тримає в лещатах невідомості думки й серце головного героя. Протагоніст В. Корнійчука зосереджений на тиші, бо вона – важливий інформатор. Тиша в новелі має кілька місць локалізації (лікарня, цирк, амфітеатр), а отже, має різне значення і є показником стану здоров'я хворого сина, виразником переживань батька-артиста (скажімо, німотна тиша в амфітеатрі Еллади свідчить про захоплення глядачів неперевершеною грою артиста). Щоб підсилити у творі звук (наприклад, сміх), письменник удається до детального розлогого змалювання тиші, скажімо, у I частині:

"Тиша ступає м'яко, мов рибалка берегом, щоб не розгойдати поверхні води, не збудити риби… Сміх ударив клоуна в обличчя різко і немилосердно, сміх іскристий, свіжий, запашний" [6, 45].

Поєднання цих двох антиномічних звукових характеристик лише трикрапкою засвідчує, що тиша бере активну участь у творенні ритму персонажа, у відображенні його внутрішнього стану, щемливих моментів переживань, що, з одного боку, ніби вповільнюють темп його життя (очікуючи інформацію про стан сина, він ніби завмирає), а з другого – пришвидшують спогадами-уривками про минуле. Тиша з ознаками небезпеки, вибухи сміху – ті зовнішні чинники, що аритмізують дихання, роботу серця героя і навіть простір перебування. Тиша, як і телефонна трубка, загострює відчуття тривоги.

Згодом тиша у В. Корнійчука, як, власне, і в Г. Берліоза, змінюється мажорними картинами-епізодами. Це миттєві, проте доволі дієві екскурси в радість. У Г. Берліоза тихими, спокійними акордами завершується I частина симфонії; у В. Корнійчука сторожко ступає тиша, як рибалка берегом, боячись розгойдати поверхню води, збудити рибу. У композитора – певна

невизначеність; у письменника питання про стан здоров'я сина також відкрите і "залишається одне – терпіти" [6, 46]. І як висновок І частини: "Телефонна трубка впала на важіль" [6, 46]. Телефонна трубка – виголошувач інформації, засіб зв'язку із сином через повідомлення про його здоров'я, індикатор переживань протагоніста-артиста, адже впродовж усієї новели телефонна трубка падає незмінно важко від невтішних новин, лише в останній частині її значеннєвість змінюється.

Фрагментарно-калейдоскопічна подача матеріалу, що найкраще фіксується за допомогою змінності хронотопу та застосування прийому потоку свідомості, засвідчує, що "клоун сам не штучний. Він живий…" [6, 45], він думає, переживає, страждає. Емоційно-щемливі епізоди-спогади про сина, звуково наповнені фрагменти з дітьми в цирку, сміх малечі, що "спадає на клоуна рясним дощем, теплим та ніжним весняним дощем" [6, 46], відкривають дві грані життя героя – батька й митця. Калейдоскопічна змінність спогадів уповні відповідає ритму Allegro agitato – швидко, схвильовано, збуджено (італ.), що, власне, прикметно і для І частини симфонії Г. Берліоза. Зі зміною фрагментів подій змінюються й почуття та емоційний стан героя В. Корнійчука. Сплески музики в Берліоза // миті тиші, що змінюються сплеском сміху у В. Корнійчука. Вибуховість окремих фрагментів першої частини симфонії на звуковому рівні відповідає вибухам сміху та яскравих ракет на Хрещатику в новелі.

Друга частина "Клоуна" В. Корнійчука, що має назву "Adagio", виконана у спокійному, повільному ритмі – у ній відображено задоволення від нічим не затьмареного спілкування із сином. Як і в другій частині Г. Берліоза, у В. Корнійчука різногранно, з емоційною насиченістю представлено самотність героя в чужому оточенні: у музичному творі – на балу, в літературному – серед еллінів, що зібралися у просторому амфітеатрі Діоніса подивитися гру актора, у якого "сміється маска. Ридає обличчя" [6, 47], бо "ще вчора актор купався з сином у морі, а сьогодні син уже хворий" [6, 47]. Герой натхненно виконує свою роль, адже, як митець, має вроджений дар захоплювати публіку – амфітеатр виповнюється то бурею сміху, що відлунням котиться по головах афінян, то завмирає.

Залучення вальсу в другій частині симфонії Г. Берліоза відповідає емоційно насиченій картині гри в морі з дельфіном батька й сина у В. Корнійчука. Дельфін занурювався у воду, лащився, бавився. Ліричні акорди вальсу в симфонії настроєво перегукуються із грою сина й батька з дельфіном у новелі. Виконання вальсу, як відомо, передбачає граничну продуманість рухів; детально описані гармонійні рухи сина та батька й у В. Корнійчука:

"Актор різко вирівнює своє тіло у вертикальне положення [зауважмо: це одна з основних вимог досконалого виконання вальсу. – *Л. Г.*] і з неймовірною швидкістю починає працювати. Руки – ноги, руки – ноги" [6, 47].

Гучна музика в Г. Берліоза – голосний сміх у героїв В. Корнійчука.

Дві перші частини "Клоуна" об'єднують проблематика, конфлікт, герої. Проте хронотоп цих частин різний – Україна початку XXI ст. ("Allegro agitato") і давня Еллада ("Adagio"). Однак дві, як видається, різні сюжетні лінії, що повномасштабно розгортаються в наступних частинах твору, об'єднані "глибинними процесами" (К.-Г. Юнг) психіки артиста. Коли людина "втомлюється від свідомості" (К.-Г. Юнг), тоді на перший план виходить індивідуальне несвідоме. Проте "не лише несвідоме, але і "Я" здатне вражати, дивувати, загадувати свідомості загадки. Свідомість знаходиться у стані постійного відкриття "Я" щоразу нових сторін і якостей. Принаймні, вважає Юнг, "майже щорічно щось нове, подосі невідоме нам, ми відкриваємо в собі" [8, 71]. Розвиваючись і змінюючись [за К.-Г. Юнгом. – *Л. Г.*], ми в котре відкриваємо в собі "світ тіні". Такий контекст юнгівської формули "Ми безкінечні" [див. про це: 8, 71].

Загальновідомо про емоційність натури творчої людини, її розвинуту інтуїцію та уяву, а також здатність до ускладненого асоціативного мислення, інтенсивного фантазування; у цих процесах слід шукати приховану індивідуальність героя з новели В. Корнійчука. Особисте несвідоме артиста виконує роль своєрідного організатора його досвіду, допомагає проникнути в суть "я", утамувати "духовний голод" (К.-Г. Юнг). Нешвидкий, непоспішний ритм персонажа, зануреного у свою затривавлену в часі тривогу, відтворює складний період нестерпних очікувань актора-батька. У момент максимального напруження його свідоме заступає несвідоме (це картини Еллади): такі миті допомагають пережити страшні реалії. Талановитий артист, для якого мистецтво – "сродна праця", у важкий момент уходить у художній транс, що породжує галюцинації, де еллін – прототип клоуна. І допомагає це йому осягнути (і відкрити себе!) саме хвороба сина. Він переповнений почуттями. Еллада стає тим емоційним сегментом, який допомагає протагоністові пізнати себе, осягнути свій душевний досвід; це миттєва втеча від дійсності, страждань, що мотивується інстинктом самозбереження.

ІІІ частина новели В. Корнійчука "Scherzo" (жарт – італ.) також інтонаційно та смислово суголосна з відповідною частиною "Фантастичної симфонії" Г. Берліоза – "Сценою в полях", де змальовано героя в іншому середовищі. Тихі та дещо тривожні початки в Г. Берліоза й В. Корнійчука, а також мотив роздвоєння, душевного сум'яття зближують ці частини. Тиша у В. Корнійчука насторожена, бо дитина перебуває в тяжкому стані. Тиша німотна, бо на запитання "Ну, як він [син. – *Л. Г.*] там?" ніхто не відповідає; це тривала пауза, передчуття драматичних подій, як і в Г. Берліоза. У І, ІІ, ІІІ, ІV частинах новели тиша свідчить не про відсутність звуку, а про наближення невідворотного кінця. Така надривність душевного стану героя підсилює драматизм ситуації.

Сум'яття й неспокій охоплюють протагоніста з новели В. Корнійчука "Клоун", адже він не знає, як зарадити горю. І тишу, що обрамлює ІІІ частину, втиснуто в широку палітру звуків; вони супроводжують артиста на арені цирку. Ось ця різноманітна палітра звуків: "вулкан рокоче, вулкан цирку регоче. А діти сміються, заливаються. Тупотять, плещуть в долоні, перегукуються… А діти регочуть, заливаються… А діти регочуть, заливаються… І регочуть діти… син гукає над головами дітвори… А діти регочуть, заливаються… І регочуть діти, заливаються… клоун плаче, діти плачуть. Од сміху слізно" [6, 48–49]. Тиша і цей насичений гучним звуком блок зчеплені у творі щільно, без абзаців і трикрапок; так за допомогою контрасту – німотна тиша й голосні звуки – відтворено глибину відчаю артиста.

У третій частині обох мистецьких творів тривожність змінюється напругою, що зростає (кратер забирає клоуна). Пастораль у Г. Берліоза завершується передчуттям прийдешніх драматичних подій, як і у В. Корнійчука: "Йому [синові. – *Л. Г.*] дуже погано" [6, 49]. Фінал ІІІ частини В. Берліоза тихий і неприродно спокійний ("Сонце сідає… віддалений шум грому… самотність… мовчання"), як і у В. Корнійчука, коли телефонна трубка вже вкотре падає на важіль. Самотність і мовчання спільнять завершальні епізоди ІІІ частини літературного й музичного творів.

Виразне звуково-настроєве суголосся наступної (ІV) частини творів. У В. Корнійчука вона має назву "Allegro ma non troppo" [швидко, але не надто (італ.). – *Авт.*], у Г. Берліоза – "Хід на страту". Цей складник у музичному творі починається тривожно, адже героя ведуть на страту; настороженість заявлена і в літературному творі: "Амфітеатр завмер…" [6, 49]. Письменник укотре, як і в попередніх частинах, удається до калейдоскопічного зображення пережитого артистом. ІV частина також містить прикметні звукові контрасти з акцентуванням на вибухових звуках. Скажімо, композитор використовує

великий оркестр за участю важкої міді (3 тромбони, 2 труби) і великої кількості ударних (4 литаври, тарілки та великий барабан). Спочатку чується глухий гул, потім виникає низхідний унісон віолончелей і контрабасів, у звуках яких відчувається щось фатальне й невблаганне [див.: 10]. Цій звуковій палітрі Г. Берліоза суголосні такі показові, з виразним контрастом, лаконічні рядки В. Корнійчука: "Тиша… І раптом дружний регіт вириває тишу з коренем, розбиває її вщент" [6, 49]. Остання думка про любов до коханої в героя Г. Берліоза перервана ударом ката; остання гранично тривожна думка героя В. Корнійчука про сина: "Як же там син?.." [6, 50].

V частина новели В. Корнійчука "Allegro agitato" – розв'язка; відповідна частина симфонії Г. Берліоза – "Сон у ніч шабашу". Цей структурний складник літературного твору синтезує почуття й переживання героя. Тиша, що була одним з основних образів у всій новелі, у V частині виконує головну роль. Прикметна змінність цієї тиші, її наповненість та динаміка, вона активізується і врізноманітнюється: "<…> дзвінко ступає тиша в особі клоуна, воліючи розгойдати гладінь стіни, підлоги, стелі. Тиша іде громом…" [6, 50]. До тиші долучається сміх як іще один важливий образ твору: "Сміх ударив клоунові в обличчя різко і немилосердно. Сміх іскристий, свіжий, запашний, сміх дитячий. І клоун вперше… усміхнувся" [6, 50]. У Г. Берліоза цим рядкам суголосна сила ударних та духових інструментів. Так тиша і сміх "реагують" на відповідь із трубки: "Йому ліпше. Чуєш, ліпше" [6, 50]. Інша реакція на цю інформацію і телефонної трубки, яка "впала на важіль легко" [6, 50]. Дитина ліпше почувається, тому й телефонна трубка впала на важіль легко, а коридором дзвінко (не тихо, як у попередніх частинах) ступає тиша в особі клоуна, "воліючи розгойдати гладінь стіни, підлоги, стелі. Тиша іде громом, мов рибалка берегом, ламаючи поверхню води, лякаючи рибу" [6, 50]. Неодноразово задіяні в новелі повтори важливі для увиразнення настрою, емоційного стану, переживань героя. Це повтор, що 1) формує психо-, сюжеторяд, адже він активно включений у дію новели, формування авторської позиції, 2) створює враження насиченості подій і тривалості напруженого стану артиста, 3) акцентує на відкритості проблем тощо. У Г. Берліоза в цій частині теж наявні вибухи сміху, проте їхня природа інша: дивні шуми, завивання, віддалені крики тіней, чаклунів, чудовиськ на похороні митця.

Отже, близькість новели "Клоун" В. Корнійчука і "Фантастичної симфонії" Г. Берліоза простежується на проблемно-тематичному, емоційно-настроєвому, образотворчому та інших рівнях. Залучення музики французького композитора до літературного твору українського письменника сприяє заглибленню у психологію творчості талановитого героя-артиста. Прикметними особливостями новели В. Корнійчука є колажність, підсилена прийомом потоку свідомості; яскрава система образів; апелювання до повторів; уривчастість хронотопних конструкцій тощо.

Твори В. Корнійчука мають виразні риси непростого, з інтелектуальним складником письма, що вимагає залучення інтермедіального підходу. Ця проза, по-перше, розширює межі українського письменства, оновлює жанр новели; по-друге, відповідає запитам філологічно зорієнтованого читацького загалу. Майстерно залучені до прози твори всесвітньо відомих композиторів (А. Вівальді, Л. Бетховена, П. Чайковського, В.-А. Моцарта, Г. Берліоза) є важливим інформаційним супроводом дій персонажів, маркером їхніх переживань, емоційних станів; ідентифікатором стилю автора, емоційної настроєвості, тональності твору; виразником художньої концепції новели тощо. Музичний твір виконує роль композиційного складника, визначає структуру новели, є засобом розкриття логіки образу, ключем до розуміння асоціацій. Музика філософізує твори В. Корнійчука, підкреслює надчасовість порушених письменником проблем.

ЛІТЕРАТУРА
1. *Вайсштайн У.* Взаємовисвітлення літератури та музики: сфера компаративістики? //Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / За заг. ред. Дмитра Наливайка. – Київ: Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2009. – С. 393–410.
2. Все о "Реквиеме" Моцарта's Journal [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://requiem-mozart.livejournal.com/
3. *Гальперин И.* Текст как объект лингвистического исследования. – Москва: Наука, 1981. – 140 с.
4. *Еліот Т.* Музика поезії // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. – 2-ге вид., доп. – Львів: Літопис, 2001. – С. 95–106.
5. *Копистянська Н.* Час і простір у мистецтві слова: Монографія. – Львів: ПАІС, 2012. – 344 с.
6. *Корнійчук В.* КольороМузика Слова. – Київ: Жнець, 2016. – 192 с.
7. *Крістева Ю.* Полілог / Пер. з фр. П. Таращука. – Київ: Юніверс, 2004. – 480 с.
8. *Левчук Л.* Психоанализ: от бессознательного к "усталости от сознания". – Киев: Выща школа, 1989. –183 с.
9. *Маценка С.* Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики. – Львів: Апріорі, 2017. – 120 с.
10. Фантастична симфонія Берліоза ор.14 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://um.co.ua/10/10-7/10-75385.html
11. *Франко І.* Із секретів поетичної творчості. – Київ: Рад. письменник, 1969. – 191 с.

Отримано 5 березня 2018 р. *м. Суми*

Тетяна Беценко

УДК 811.161.2: 82.1: 81'42

СВІТ ПОЕТИЧНОГО СЛОВА В. ГОЛОБОРОДЬКА-СЮРРЕАЛІСТА

У статті розглянуто ознаки поетичної мови В. Голобородька як митця-сюрреаліста. Виявлено такі риси стильової манери художника слова: мовно-поетична естетизація предметів і явищ повсякдення; оригінальність, незвичність комбінацій слів; екстраординарність мовного оформлення поетичної думки; використання прийому творення поетичного дива; надметафоричність висловлення; трансформація фольклорно-пісенних образів, їх семантичне ускладнення; поповнення поетично-образної системи новими мовно-естетичними знаками; поетична алогічність, парадоксальність художнього мовопростору письменника.

Ключові слова: поетична мова, ідіостиль, художньо-образна система, поетичне мовомислення, художня картина світу, фольклорні знаки-символи, сюрреалізм, художня/поетична творчість, естетика мовних одиниць.

Tetiana Betsenko. World of V. Holoborodko's Surrealistic Poetry

The paper attempts to consider peculiarities of the poetic language of Vasyl Holoborodko as a surrealist poet. The following style features of the poet have been revealed: cultural and poetic aesthetics applied to everyday objects and occurrences; unusual combinations of words for the purpose of creating poetic linguistic structures; extraordinary linguistic design of the poetic thought; the method of a poetic miracle; excessively metaphoric character of the poetic expression; multi-stage figurative meaning of the utterance; complex associativity; transformation of folklore-song images, their semantic complication; expansion of combinatory ability of words; contextual semantic and aesthetic arrangement; enrichment, replenishment of the poetic image system with new cultural and aesthetic signs, rethinking of traditional concepts; poetic illogicality, paradox of poetical language space.

V. Holoborodko formed a very unusual and individual poetic world; united the folkloric traditions of the figurative designation of reality with modern linguistic reality. The literary picture of the world reflected in the poetic discourse of the surrealist is associated with a miracle. The aesthetics of the writer's poetic word is solemnly exalted, majestic and fabulous, often extravagant in a peculiar manner.

The style of Vasyl Holoborodko is a reflection of the poetic experience of the artist himself and the national and world poetic tradition. At the same time, it is a fact of original artistic thinking. The writer showed the originality of figurative encoding of thought and at the same time demonstrated the possibilities of his native language in creating a new system of poetic universals.

Keywords: poetic language, idiostyle, artistic-figurative system, poetic linguistic thinking, artistic picture of world, folk symbols, surrealism, poetic creativity, aesthetics of linguistic units.

Мовно-поетична культура В. Голобородька – явище феноменальне в українській художній творчості, національній ідіостилістичній системі. Художньо-образне слово митця непізнаване й незатерте, думка незвично красива та естетично довершена, витончено проста і зрозуміла. М. Вінграновський так писав про самобутність дивослова В. Голобородька: “Вірші. Вони у Голобородька такі: чим довше і уважніше вчитуєшся у них (а це хочеться), ідеш за ними, довіряєшся їм, тим сильніше, ненав’язливо і гіпнотизуюче тебе охоплює світ, з якого не хочеться виходити і його покидати: що це? Хто? Як? Всі ті ж відомі тобі слова, і кольори, і звороти, та ж сама, давно відома, знайома тобі перебігливість чи, навпаки, статичність інтонацій – виростають і творять звучання нове, небуденне, могутнє і свіже <…>” [1, 535]. Високо поціновував талант В. Голобородька й В. Стус.

Поетичний усесвіт письменника – багатий, розмаїтий, національно ідентифікований. Сам митець зауважує, що він належить до сюрреалістичного напряму в літературі. Ознаки сюрреалізму в літературній творчості описані недостатньо. Так само не пізнана повною мірою мовно-поетична палітра сюрреалістичного напряму. Лінгвістичний аналіз поетикальної системи В. Голобородька дасть змогу встановити мовні риси означеного стилю, осмислити специфіку розвитку поетичного мовомислення, особливості розбудови моводійсності в нетрадиційному руслі, відтак по-новому оцінити потенціал нашої мови у плані її художньо-естетичних, художньотворчих можливостей, резервів та перспектив.

Сюрреалізм (фр. surréalisme – надреалізм) – модерністський напрям у мистецтві ХХ ст., один із найпоширеніших у сучасному мистецтві й літературі. Його специфіка ґрунтується на використанні ілюзій, на парадоксальному поєднанні форм, на алогічному, випадковому зіткненні думок та образів. Прийомами сюрреалізму є зображення надреального, містичні мотиви, елементи фантастики, жахи тощо. Джерелом сюрреалістичної манери образотворення вважають сферу підсвідомості, а методом – розриви логічних зв’язків, замінених суб’єктивними асоціаціями. Головною рисою сюрреалізму постає протиприродність сполучення (образів, слів, думок, асоціацій, умовиводів тощо), що приголомшує, вражає, украй дивує. Сюрреалістична лірика прикметна “надметафорійністю”, неочікуваними асоціаціями, свідомим композиційним сумбуром, “монтажем” різнорідного, непоєднуваного.

Мовно-образна парадигма сюрреалістичного напряму в літературі належно не описана. Різні аспекти творчості В. Голобородька розглядали М. Ільницький, А. Макаров, М. Антонович, О. Кузьменко, Ю. Шутенко, Т. Пастух та ін. Однак лінгвостиль митця поки що не вивчено повною мірою. Індивідуально-авторська манера письменника, без сумніву, є автентичним, непідробним, оригінальним явищем в історії української мовно-поетичної думки, тому потребує докладних різновекторних студій. У мовотворенні художника засвідчені нові грані словесно-образного кодування ідеї, нові образи та нові знаки-символи, засновані на канонах традиційної культури. В. Голобородько ненав’язливо запропонував розбудову національної мовно-поетичної парадигми. Його лінгво-естетична практика привертала і привертає увагу. Мовно-образні студії митця стали надбанням української поетичної творчості, національно-стильової словесно-художньої системи.

Мета нашого дослідження полягає у встановленні прикмет художньо-образної своєрідності поетичної лінгвосистеми В. Голобородька, у визначенні рис індивідуально-авторської стилеманери письменника, в описі базових компонентів поетичного ідіолекту художника слова.

Спостереження за специфікою художнього мовотворення письменника дає змогу означити такі загальні закономірності поетичного стилю В. Голобородька як митця-сюрреаліста.

Мовно-поетична естетизація предметів і явищ повсякдення

Вправність, досконале володіння мовою, техніка поетичної мовотворчості – уся сукупність художньо-естетичних і стилістичних рис, прийомів, уподобань, що визначають своєрідність художнього бачення світу, у Василя Голобородька ґрунтується на оспівуванні, піднесенні реалій звичайних, буденних, надто простих і звичних, раніше навіть ніким не помічених (скажімо, груша, літак, відро, піч, молоко). За словами митця, він намагався не вживати абстрактних слів, поетизмів. Його поетичний словник сформований на основі загальновживаної, буденної, архетипної лексики. Улюбленими є традиційні для української культури образи-символи: хата, мед, піч, яблуня, яблуко, груша, калина, вітряк, криниця, колодязь, струмок, джерело, вода, пісня, соловей, журавель, літак, соняшник, пшениця, сонце, гай, стежка, поле, село… Одні з них є ентознаками української культури, їх фіксують фольклорно-пісенні тексти (калина, гай, хата, вода, криниця, кінь та ін.), інші – суто авторськими маркерами світу-дійсності (мед, яблуко, груша, село, молоко, метелик).

Художник із дивовижним захопленням оспівує, возвеличує й підносить найменші, найнепомітніші, надто буденні атрибути сільського життя: глечик, відро, кухоль, тарілку, чашку… Ці предмети господарського вжитку сакральні у розумінні митця, значущі, бо складають прадавню основу побуту. Тому очі – це кухлі, глечик – єство людини, глечик із молоком – жіноче (материнське) начало. Скажімо, кухоль у світорозумінні митця – це мікрокосм усесвіту, мікрокосм не тільки побуту, а й душі (“Якщо спорожніють мої очі…”).

Кухоль без води – ознака відсутності життя, перехід у потойбіччя (у вищенаведеному тексті). Натомість кухлики із синьою водою – показник буяння життя, замилування красою (“Лабіринт”). “Очі і дно, мов у порожньому кухлі, / і більше нічого”, – свідчення непорозуміння, відсутності кохання, байдужості (“В один новорічний вечір”). Для митця суттєвим є зіставлення (паралелі): дно кухля – глибина (дно) очей – розуміння (сприйняття) одне одного. У всіх випадках поетичного слововживання кухоль засвідчений як посуд із водою або без води (тобто на основі уточнення стає зрозумілим, гарна чи погана ознака відтворена в тексті; порожній кухоль, кухоль без води – недобра звістка, ознака, риса). Кухоль осмислюється сутністю, справжнім єством людини. Незвичним є метафорично-перифрастичний поетичний вислів “кухоль із водою цілувати”. Його семантику треба, мабуть, розуміти з погляду “радіти життю”, “пити і насолоджуватися життям” (“Хочу, щоб хліб сміявся зі столу…”). Так само, як і інші атрибути кухонного начиння, кухоль у поетичній уяві постає персоніфікованою істотою: “і жінка винесла відро з водою, / і кухоль бився дзвінко об боки” (“В дорозі”).

Захоплює Голобородькова поетика образу чашки, розбитої, за народним повір’ям, на щастя (“Сьогодні дощ нехай іде…”). Образ розбитої чашки – чи то на щастя, чи на біду – провідний у творчості В. Голобородька (“Як чашка без вушка”). Як і кухоль, чашка може в поетичній уяві В. Голобородька пов’язуватися з поняттями “губи”, “цілувати”: “я цілував твої відверті, як краєчки чашки, губи” (“Катерина”). Обов’язково митець пов’язує паралелі *предмет – людина – природа*:

А з-під крил птахи золотої
випурхнуло дівча:
маленьке-маленьке –
у чашечці вишневої квітки умістилося б! –
і на її малесеньких білих долоньках
лежали мої руки, моє серце,
мої очі і мій спокій… (“Золота птаха”)

Груш натрусили з матір’ю у садку,
і я набрав повну пазуху
маленьких золотих глечиків,
повних меду,
і поніс підбігцем у поле,
де батько пшеницю косив.
(“Золоті глечики груш”)

Художній образ глечика з водою символізує “вмістище” всього сущого у всесвіті (“Глечик на столі”).

Помітним є тяжіння художника до естетизації дрібного, малозначного, буденного, простого й незвичного.

Досить часто митець поетизує сільський мікро- та макропростір. Критики зауважують, що “Василь Голобородько ніби не прагне до широкої панорами світу. Водночас “вузькість”, “хатність” Голобородька – це не відмова від багатства й невичерпності світу, а особливий спосіб увійти в них зсередини, “тихо”, побачити внутрішню “душу” речей, побачити багато в малому, безмірне в обмеженому, дивовижне й фантастичне у звичайному й побутовому” [3,36]. Наскрізним у поетичному світобаченні є антропоморфізований архетипний образ сільської (одвічної української) хати та її атрибутів: “Хата сміється до сонця / білими зубами бурульок, / каже: ось-ось поїм я сніг, / а сніг утікає водою” (“Хата сміється до сонця”); “А на печі намисто із перцю. / Стоїть у фартушку лебединім, як молодиця, / і коси з цибулі у вінок склала на голові, / а голова висока, / а голова аж у небі” (“Піч”). За спостереженнями І. Дзюби, “звичайна селянська хата для поета – цілий невичерпний всесвіт з безліччю своїх світів і див, вмістилище закінченого циклу буття, де, як і всюди, можна знайти всі начала й кінці” [3, 37].

Поняття української ментальності – криниця (вірш “Чисті криниці”), білі сорочки, зерно пшеничне, долина, поле, своя хата (вірш “Образ віковічного”) – природні для В. Голобородька. Художній простір Голобородька захоплює своєю простотою, епатує поетовою здатністю помічати й масштабно осмислювати щонайменші реалії довколишнього світу.

Незвичність комбінацій слів із метою моделювання мовнообразних конструкцій

Мова постає засобом творення незвичного й незвичайного поетичного континууму, особливим чином організованим відтворенням світосприйняття митця. Поезія завдяки лінгвістичним пошукам образного кодування думки набуває ознак казковості (“У попелі космосу / кублиться Квочка. / Випряжений Віз / голоблею указує / за межі Галактики” [“Між соловейком вечірнім”]), феєричності, дивовижності, екстраординарності (“Я ішов у долонях з тобою, / ти була вся всуціль із очей. / В кожнім оці моєю рукою / вишивала ти квіти людей” [“Перший сніг”]), фантастичності: неможливе постає як реальне (“Беремо у руки по пір’їні / і стаємо як два голуби / і перелітаємо горою” [“Нам із тобою”]).

Переносність так само усвідомлено сприймається винятковою, феноменальною, неповторною, образність – доволі незвичною (скажімо, поетизація відра, кухля). Метафоричність не нагадує, не копіює чужу думку, вона суто індивідуальна, виняткова: “Дощ пройшов. / На телевежі / Сохнуть неба сині рядна” (“Після дощу”); “Гай, здається, пісні солов’їв зеленавим вогнем підпалили” (“Весна”); порівняймо Шевченкове “Соловейко в темнім гаї сонце зустрічає” та Голобородькове “Вечір упав кавуном смугастим” (“Грушка”).

Мова поезії В. Голобородька незвичайна, не така, як в усіх: у ній порушено правила поєднання слів (зелений день, жовті пісні, зелений буквар, синя радість та ін.). Особлива, не схожа на інші, виняткова, своєрідна, самобутня. Чи можна вважати звичайними такі, наприклад, мовні вислови митця: “у тебе у руках осінь; Та осінь була намальована / на трьох яблуках: / на одному яблуку була намальована ти / на другому – я / на третьому – літак” (“Ти стояла під яблунею…”). Так само незвичайні та незвичні для повсякдення вислови на кшталт: “Ти тільки слухай і слухай / як лижуть квіти псовими язиками твоє вікно; щоб я сказав тобі слово / що липне до губ як пелюстка яблунева” (“Тієї ночі молоко переллється”), “хочу почути як плаче / сопілка шістьма очима” (“Тихіше промови промовляйте…”). До Голобородька нікому не вдавалося так викласти думку (зафіксувати в таких словоформах та комбінаціях).

Незвичність конструювання фрази здійснюється завдяки комбінуванню слів, непоєднуваних у загальномовній практиці (тобто виникають ненормативні з загальновідомого, загальновживаного погляду мовні конструкції), також завдяки "порушенню" логіки (закономірності) побудови висловлення; зрештою, все це засвідчує неможливість певних явищ, дій, ознак у реальності, але допускає в поетичному континуумі: "Хлопчик стоїть, зупинений на бігу через літо" ("Хлопчик, який стоїть серед літа"), "За листяним порогом / дрімає жовтий затінок" ("За листяним порогом"), "Краса притишується сполошеною водою / розлука відбілюється довгими очима / птаха що камінцем коштовним розламує / шепіт на дві зорі…" ("Красива вода").

Отже, неочікуваність появи мовнообразних структур, оригінальність образотворення, незвичність сполучуваності слів – суттєва риса лінгвостилю В. Голобородька як сюрреаліста.

Екстраординарність, ексцентричність, екстравагантність, винятковість мовного оформлення поетичної думки В. Голобородька

Ознака екстраординарності художнього мовостилю В. Голобородька свідчить про його відмінний від нормального, усталеного порядку лінгволад; про винятковість, незвичайність мовної реалізації думки, що межує з фантастичністю, казковістю, чарівністю. Наприклад: "Дощику, дощику, – / я тобі вудлище бамбукове подарую, / щоб ти ловив рибу, а луску розкидав по городі, / я тобі вишень нарву повну миску, / щоб ти їв, а кісточками стукав у вікно, / я тобі зубки витешу на нові граблі, / щоб ти ходив розчісувати волосся траві, – / тільки не йди по тій стежці, / де я йду – / татові їсти несу" ("Замовляння дощика").

Ексцентричність ідіолекту митця осмислюємо як своєрідність мовного вираження думки, що виходить за межі узуального: "Дві дороги / голови повстромлювали в річку – / п'ють воду" ("Спека"), "– Де подівся дощ, / як він перестав іти? / – Дощ пірнув у річку" ("Після дощу"). Водночас ексцентричною є як описувана ситуація, так і саме висловлення. Наприклад:

"Нитки променів, / ні, золоті вервечки, / що на них зелена колиска / гойдається. / Криничка з дитячими очима / сміється тихенько, / бо косарі губами лоскочуть" ("Зелена колиска").

Екстраординарність поетичного мислення письменника прямо пропорційна екстравагантності, винятковості мовного оформлення думки. Вона також деякою мірою пов'язана з алогічністю, абсурдністю, парадоксальністю в найкращому розумінні цих понять.

Поетична алогічність, парадоксальність художнього мовомислення і мововтілення образної думки письменника

Стильова манера митця – це поетична (метафорично забарвлена) алогічність у побудові фрази. Алогічність поетичної мови В. Голобородька – не безглуздя, не абсурдність і не беззмістовність. Допустима, нормативна і "звичайна", органічна, вагома в поетичному контексті алогічність формує художню парадоксальність висловлення, яка й продукує феноменальну естетику образотворення. Парадоксальність, зокрема і в поетичному контексті, – несподіванка, незвичність, оригінальність, суперечливість вихідним положенням, загальноприйнятому, традиційному погляду або здоровому глузду за змістом і/або за формою. У поетичній мові Голобородька парадоксальність постає як неймовірний (неправдоподібний), немислимий факт: неможливо зробити з росинок конвалію і подарувати її дівчині (сюжет вірша). Але в поетичному просторі такі парадоксальні "витвори" сприймаються як цілком звичайні й реальні. Тому точніше тут говорити про апорію поетичного мовомислення В. Голобородька. Апорія (грец. ἀπορία – безвихідь, безвихідне становище) – це вигадана, логічно правильна ситуація (вислів, твердження, судження або висновок), яка не може існувати в реальності. Наприклад:

“Трави іще не щільні, / наче канва. / Між стеблами гадюка плазує / з клубком барвистих ниток. / Баба Гадюка з голкою моторною / вишиває на галявині лісовій / квіти, метеликів, ягоди (“Лісове вишивання”); Метелик женеться за метеликом, / зазирає в розгорнені сторінки крил, / читає по літері, / і виходить слово легеньке: / промінь (“Метеликове читання”).

Інший поетичний твір побудовано з використанням прийому алогічності, яка продукує парадоксальність (“А той літак, що летить до країни соняшників”). Звичайно, у поетичному тексті завжди треба зрозуміти підтекст. У наведеному випадку це зробити важче. Припускаємо, що літак – ліричний герой, котрий шукає себе, мріє, прагне реалізувати задуми; але його наміри поки що не можуть здійснитися, бо, можливо, або не досяжні, або не чітко окреслені, або й узагалі нездійсненні.

У результаті творчого пошуку митця часто виникає поетичне диво.

Використання художником прийому створення поетичного дива

Художня картина мовосвіту митця ґрунтується на ненав’язливому прагненні викликати здивування, зачудування. Прийом поетичного одивлення, зачудування (здивування, подиву) полягає у створенні такого словообразу чи ситуації, які спричинюють подив, бо нереальні (дуже далекі від можливого). Літак, що летить у країну соняшників, є нереальним; нереальною є криничка з дитячими очима, що сміється, та багато іншого.

В. Голобородько – майстер поетичного одивлення, зачудування, майстер поетичної фантазії, що нагадує казкові перевтілення: “А потім ми запросили вечеряти білу грушку, / яка стояла під хатою. / Мати принесли їй ослінчика, налили молока, / намазали окраєць медом – і грушка сіла. / “Їж, грушко, мед, а нам дай груш!”. / “Пий, грушко, молоко, а нам дай груш!” / “Їж, грушко, хліб, а нам дай груш!” (“Грушка”); “Любо яблуньці жити у нашій хаті, / тільки з того боку вікна: / я дивлюсь на її рожеві щічки у вікно, / і яблунька дивиться на мої рожеві щічки у вікно” (“Дві яблуньки”).

Диво, казковість, чарівність мовленого в поезії твориться по-різному. Найчастіше завдяки одухотворенню світу природи. Межа між живим / одухотвореним і неживим у доробку В. Голобородька зовсім зітерта. Світ довколишній – рослинний і тваринний – однаково одухотворений, оживлений, відзначається людською подобою, людським єством. Послідовно митець персоніфікує реалії – явища природи: “Цибатий дощ / місить по калюжах грязь / на гнізда ластівкам. / До річки бігає – / одна нога тут, друга там, – / по воду, щоб поливати копицю сіна, / аби мак, бува, не запалив її. / І, стомлений, лягає у траву” (“Дощ”). Персоніфікація ускладнена багатоступеневою метафоризацією (у поєднанні з іншими тропеїстичними прийомами): “вітри стоять припнуті до конов’язі / фіалкових ночей колишніх / де горить відвіку стіна / голосів притишених небом чужинців” (“Перша подвоєна зірка”); “Яблуня у квітні білими губами каже бджолі: / “Хіба ти не бачиш, що я вже ось-ось засміюся!” / А в час, коли відбирають у бджіл мед, / промовляє женцеві словом пахучим: / “Іди-но сюди, тутечки нагорода!” (“Яблуня у квітні…”). Справедливими є міркування І. Дзюби, що поетичні тексти В. Голобородька показують, “як багато ще може дати сьогодні органічне відродження елементів української національної давньопоетичної стихії, елементів високофольклорного і висококазкового світосприйняття” [3, 37].

Казковість Голобородькового тексту базується на прийомі одухотворення так званої неживої природи. У поезії митця всі реалії-образи наділені здатністю говорити: розмовляють між собою рослини і тварини, розмовляє людина із предметами довколишнього світу – і вони відповідають їй (вірш “На косовиці”).

Художній прийом створення поетичного дива непоясненний вичерпно, він ґрунтується на поєднанні ідеї, міркування та мовного їх оформлення, але зміст думки вловлюваний: наприклад, у нижченаведеному тексті легко пізнається

лейтмотив: люди, що викопали джерело життя, зробили добру справу, живуть у пам'яті предків вічно: "Бабу Вакумиху і бабу Численчиху / бачили люди востаннє у яру під Тирлом, / де вони натрапили на джерело / і баба Вакумиха самими руками вигребла криничку, / а баба Численчиха принесла камінь, виклала криничку. / Вода баба Вакумиха / і камінь баба Численчиха / криницею за руки взялися і зникли, / з тих пір їх не бачили, / але стала стежка до баби Вакумихи / і баби Численчихи / кринички" ("Криничка").

В. Голобородько творить казковість своєрідно: спочатку він констатує реалії закономірні, звичні; поступово непомітно "вкраплює" "фантастичні" деталі (як-от: "На вулиці стояла гола стіна"); далі нібито знову зображує буденні речі; і враз миттєво оживлює нас абсолютно казковим, винятково феєричним розгортанням сюжету та називанням нереальних речей:

Ішов дощ.
Сліпий дощ.
Світилися краплі на сонці, як зелене листя.
На вулиці стояла гола стіна,
під якою ми, хлопчаки, притулилися
у подертому батьківському одязі й босі
і дивилися, як світяться краплі, мов зелене листя.
Падав дощ зеленим листям,
а ми ловили те листя у розкриті долоні,
аж поки самі не стали зеленими вівцями.
Ми укрилися вовною трави
і стали пастися одне в одного на спині,
як вівці на пагорбах, укритих травою.
Ми сміялися і галасували
і раптом побачили на стіні райдугу,
що висіла, як коромисло,
і гойдалася, і розбризкувала навколо нас
усі бачені й небачені барви…
І ми упали на дорогу зеленими камінцями
перед воротами чудовими
у високій кам'яній стіні.
("Райдуга на стіні")

В. Голобородько може творити поетичну легенду, як-от про квітку петрів батіг, що теж базується на диві, казковості, незвичайності ("Квітка: петрів батіг"). Отже, прагнення реалізації поетичного дива закономірне для Василя Голобородька.

Надметафоричність мовно-поетичного малюнка письменника, багатоступінчате перенесення змісту висловлення, складна асоціативність слововиразу

Для сюрреалістичної стилеманери письменника прикментним є "нагромадження" в конструкціях (окремих одиницях) образної семантики за рахунок накладання, прирощення емоційно-значеннєвих відтінків. У результаті формується кількаразово нашарована переносність змісту слова-думки, граціозність і пластика висловлення, багатоступінчата, складно та вигадливо переплетена асоціативність, що одночасно сягає різновекторного сприйняття реалій: "Восени дерева схожі на глиняні горщики, / у яких гойдаються скляні квіти неба" ("Осіння мозаїка"). Водночас метафоричність ґрунтується на парадоксальності, фантастичній уяві, казковості й екстраординарності, незвичайності. Наприклад, у вірші "Білий празник Кобзаря" фантастичний, нереальний сюжет, неможливий у дійсності, мозаїчно складається з окремих міні-фрагментів, теж казкових ("умочу пензля в квітучі вишні; а на чоло трактори вийдуть / і хрущі загудуть; викопаю у чолі очей криниці, / щоб набирати відром пісні" та ін.), що логічно та образно тяжіють до основного предмета думки. Апеляція до поетичного твору "Садок вишневий коло хати" (на це вказують номени "вишні", "хрущі загудуть"), до біографічних фактів-натяків ("захлинутись в аральських пісках"), до творів митця ("Катерина"), до описаних поетом сюжетів ("у пожежах Чигирину") формує образ Кобзаря, який пізнається відразу.

Метафоричність тісно поєднується з персоніфікацією, метафорика часто слугує базою для творення поетичного дива, поетичної парадоксальності:

“Вітерець, що трусить яблука, / зірвав з голови картуза / і покотив попід яблунею, / коли я наздогнав його – / картуз лежав під яблунею / повен яблук. / Озирнувся я, щоб подякувати йому, / а він уже до скирти добіг / і в соломинці сховався, / щоб батько не знайшов. / Вітерець, що трусить яблука, / забіг із села на баштан, / кавуна не взяв, куряву зняв / і далі побіг, / не встигнеш і слова йому сказати – / сторож знову самотній” (“Вітерець, що трусить яблука”).

Отже, багатошарова метафорика (кількаразово ускладнений переносністю зміст думки) – органічний прийом моделювання поетичного висловлення у стильовій манері В. Голобородька.

Модифікації фольклорно-пісенних образів, їх семантичне ускладнення, розширення сполучуваності, контекстуальне смислово-естетичне обігравання; переосмислення традиційних понять

Фольклор є, безсумнівно, живильною силою поетичного мислення В. Голобородька. Митець глибинно закоханий у народне слово, пройнятий його естетичною довершеністю, обізнаний із семантико-конотативним змістом. Його поетичний мовосвіт є продовженням “традиції розкривання прадавнього психічного підкладу та міфологічно-поетичних джерел світопочування українського народу” [3, 37]. Фольклорні образи наскрізно наповнюють художній простір митця, ускладнюючись емоційно-експресивними відтінками, по-новому постають у сучасному художньому світосприйнятті. Наприклад: “На світанку / стежкою темряви / велика зоря втікає, / а за нею мала зоря / женеться і плаче. / Більша зоря тримає / меншу за гостру долоньку, / ніби втікають сестричка і братик / від дня – дощу променів – / під горішнє дерево невидимості” (“Світання”). (Пор. Тичинині “Пастелі”.)

У вірші “Зелен день”, створеному на основі фольклорно-пісенних образів сопілки, гаю, верби, криниці, червоної калини, відбувається трансформація фольклорно-пісенних конструкцій, ускладнення змісту, несумісне із загальномовного погляду поєднання слів, що продукує метафоричний контекст: у зеленому гаї – у шумі зеленім гаїв; сопілка – сопілка засмучених слів; під вільхою, чи під вербою викопати криницю – під вільхою, чи під вербою, в краю, де родився і зріс, ми викопаємо з тобою / криницю прозорих сліз. Почасти митець перетворює, модифікує фольклорну ситуацію (соловей співає на калині: “Над нею червону калину / посадимо навесні, / хай пісню гойда солов’їну, / хай квітами плаче пісні”); або ж ускладнює, розширює її (дівчина прийде брати воду до криниці: “Хай прийде туди із відерцем / дівчина у зелен день: / і брязне об воду денце, / і сонце у відро упаде”).

Фольклорно-пісенний континуум – невичерпне джерело формування поетичної картини світу митця. Почасти фіксуємо тільки натяк на фольклорні знаки, проте цей натяк викінчено вичерпний, вагомий у змістовому плані: “Варто було уперше в дитинстві, / слухаючи пісню, почути про річку Дунай, / як вона відразу побігла недалечко: / у який бік не пішов би від рідної хати, / всюди натрапиш на річку – / Дунай тече” (“Дунай, що згорнувся у криницю”). Помітно, що в епіцентрі твору – знак-символ *Дунай*, який концентрує досвід фольклорного осмислення дійсності, за яким розкодовується специфіка етнобуття (пригадайте: “Їхав козак за Дунай” та ін.). В іншому випадку письменник, використовуючи фольклорний прийом семантико-синтаксичного паралелізму, народнопоетичний образ-символ *калина* на позначення дівчини, молодості, кохання, фольклорні символічні ситуації (калина цвіте – пора кохання; обламати калину – знеславити, зганьбити тощо), моделює текст із відчутним народнопісенним впливом:

Під вікном калина хитається,
під вікном дівчина усміхається.
Калина вся біла – цвіте,
дівчина вся біла – цвіте.

Ішли хлопці біля калини,
ішли хлопці біля дівчини.
Обламали хлопці калину.
(“Купальський мотив”)

Митець “осучаснює” фольклорно-пісенні формули, за якими розкодовується етнодосвід поколінь, робить їх непізнаваними: текстово-образні універсалії *біла сорочка, білий рушник, біла хата, шити сорочку* в контексті твору набувають потужного символічного змісту: білий колір і вишивання – це одвічні чисті мрії та сподівання, протилежні життєвим негараздам (“Біла хата”).

Улюблені фольклорно-пісенні поняття-образи (біле полотно, рушник, вишивати) митець часто вводить у складні, тонко змодельовані метафоричні формули, що багаторазово переосмислюються: “Дві пташки рук дівочих / над недошитим рушником весняного дерева / грають у гіллі побіленого сонцем полотна, / дві гілочки навхрест кладуть, / гніздечко в досконалу квітку переходить / від розрізнених порухів обох рук” (“Весняне вишивання”). Епітетна сполука *недошитий рушник* – у складі метафори “над недошитим рушником весняного дерева”, *руки дівчини* – компонент образної метафоричної структури “дві пташки рук дівочих”, *біле полотно* (*білити на сонці полотно*) входить до складу метафоричної конструкції “у гіллі побіленого сонцем полотна”. У цілому ж полотно й весняне вишивання тут мислиться як сподівання долі та родинного щастя.

Неодноразово в поетичному континуумі етнознакові реалії поглиблюються семантично, асоціативно, ускладнюються додатковими емоційно-змістовими відтінками, уводяться у складніші метафоричні контексти: біле полотно й рушник – “На білому полотні рушника дня”: “На білому полотні рушника дня / на дощовому полотні рушника для розлуки / голка вкотре / дівчину вишиває / з поглядом очей кольору вишневого дерева / як і вперше (“На білому полотні рушника дня”). Помітно, що художник складно поєднує слова-образи (дощ, полотно, рушник, день, розлука, вишивати)…

Образ полотняних птахів-рушників символізує родинне щастя, жіноче щастя (вірші “Полотняні птахи”, “Як чашка без вушка”).

Рушник на стіні – культурний знак-символ, атрибут повсякдення, обов’язковий, традиційний предмет українського хатнього вжитку, “возвеличений” у поетичному світобаченні В. Голобородька (разом із такими реаліями, як вишневий садок (вийти у вишневий садок), хата, поріг (не вийти, як через поріг із хати), криниця:

Ще соромитися, як рушникові на стіні,
ще в цноті бути першою за розквітлу гілку,
ще надіятися на фіолетові півмісяці,
почеплені у вуха замість сережок,
та вже не вийти у вишневий садок, щоб сховатися,
хоч би й одягтися у білу сукенку,
і в сніги не вийти,
як через поріг із хати,
яку навиворіт вивертають піснями,
а тільки заміж вийти.
І вже потім шукати у криниці дно.
(“Наречена”)

Спостерігаємо повсякчасний пошук деталі, що орієнтує на етнобуття, і метафоризоване її обрамлення: Словами “у вишиваних сорочках”, “Криничка з дитячими очима / сміється тихенько” та іншими, “художньо відтворюючи образ світу, В. Голобородько плекає в ньому національні риси” [7, 24].

Зберігаючи в пам’яті генетично закодовані народнопісенні формули типу “біля криниці”, “напоїти коня”, “калиновий цвіт”, “червона калина”, фольклорно-пісенні універсалії-символи “калина”, “дорога”, “козак”, митець творчо використовує їх і водночас моделює свої образи “калинового деревця”, “калинового листка”, що споріднені з фольклорними джерелами:

Біля криниці хлопець злізе з коня,
напоїти його з дороги,
залишить на потолоченій траві,
на убитій землі
сліди своїх підошов,
а як другого дня поїтиме коня,
помітить, що слід правої ноги
прикритий калиновим листком.
……

Та не журися, козаче,
угадаєш ти твою дівчину поміж усіх дівчат:
понесе тебе калиновий – легенький – листок,
що ти його знайшов на своєму слідові,
до калинового листка, що зеленіє в городчику
найгарнішої у світі дівчини,
побереться із дівчиною за руки –
зачервоніється калиновим деревцем.
("Калинове деревце")

Фольклорні "фрагменти-вкраплення", фрази, мотиви – органічні, природні для В. Голобородька. Наприклад, вірш "Міждо мир хрещений" уже назвою вказує на зв'язок із думами. Так само й поетичний твір "Калина об Різдві" та ін. О. Кицан відзначає, що "у верлібрах натрапляємо на ремінісценції з різних фольклорних жанрів. У них відлунюють замовляння, загадки, пісні, балади, казки" [6, 26].

Отже, фольклор – ґрунт, на якому сформувався поетичний світогляд В. Голобородька.

Збагачення, поповнення поетично-образної системи новими мовно-естетичними знаками; пошук оригінальних індивідуально-авторських образно-поетичних величин

Завдяки творчій уяві митця, синтезованій роботі розуму й чуття без обмежень та пересторог відбувається формування новітньої системи образів, що сприймаються, осмислюються як мовно-естетичні знаки української культури. Спостерігаємо поповнення, розширення, збагачення поетичного словника мовно-естетичними знаками, які виробила письменницька практика. Клас поетонімів збільшується за рахунок пошуку нових понять, співвіднесених із національною дійсністю й активованих із метою осучаснення, своєрідної "модернізації" поетичного малюнка; такими поняттями є фітоніми, що їх активно використовують у народному слововживанні: "У дівчаток імена квітів, / що їх вони саджають навесні / і поливають криничною водою. / – Хто воду несе? / – Та, у кого воронець під вікном росте. / – А як звуть оту співучу дівчинку? / – Та, у кого у городчику цвітуть чорнобривці" ("Імена дівчаток і хлопчиків") (Пор. у М. Сингаївського: "Чорнобривців насіяла мати".)

В. Голобородько віднаходить у народній скарбниці естетично довершені, промовисті назви і поетизує їх (сон-трава, ранник, розрив-трава), намагаючись апелювати до сакрального змісту слова, етимології фітоніма ("Мова рослин"). Митець орієнтується на пошук внутрішньої форми слова. Поетичну матерію В. Голобородька наповнюють образи-символи мальв, братків, первоцвіту, пролісків, рясту, півоній, суниць та ін.

Прагнення до узагальнення, крилатості, високопоетичної абстрагованості думки

Як правило, митець тяжіє до висновків, афористичного узагальнення, суттєвого умовиводу, що випливає із прямого розуміння реалій і поступового наповнення їх переносним значенням:

Яблуко упало у траву –
гучно гупнуло
у дно серпневої тиші,
аж прокинувся я від луни,
і мені, пробудженому серед садка,
разом дійшло до свідомості –
яблуко впало!
……
І подумалося мені,
п'ятнадцятирічному,
що добре бути яблуком серпневого
садка
із його здатністю будити людей.
"Яблуко, яблуко,
навчи і мене
падати отак щедро в серця людей
із добрими вістями!"
("Яблуко добрих вістей")

Образ яблука тут – образ достиглого плоду, який символізує достаток, урожай, зрілість, мудрість. Останні слова – крилатий метафорично-перифрастичний умовивід.

Часом видається, що поетичний твір "існує" (базується) навколо крилатої фрази, заради якої він і написаний: так, у вірші "Біле кохання" оповідь розгортається навколо понять "білий", "біліший", "білина", "побілити". Серцевиною слугують вислови "Мамо, побіліть їм обличчя!", "Мамо, побіліть їм серця":

Попід тинами
хлопці руді, як соняшники,
цвітуть на городах
і задивляються на білину дівочих
облич.
Мамо, побіліть їм обличчя!
Мамо, побіліть їм серця,
як скатерть лляну стіни,
щоб упали на біле кохання
зелені яблука дівочих грудей,
щоб вилилось на біле кохання
із тонкого дзбанка стриманості
молоко пестощів…
Мамо, побіліть їх!
Побіліть!
("Біле кохання")

Узагалі індивідуально-авторська афористичність – кредо митця:

Хочу, щоб хліб сміявся зі столу,
хочу кухоль з водою цілувати,
хочу під ноги дзвінку балабайку дороги
до твоєї хати,
хочу яблук на доріжках-рушниках.
Хочу тебе побачити!
("Хочу, щоб хліб сміявся зі столу…")

Естетика доброго і прекрасного – визначальна риса поетичного ідіолекту В. Голобородька.

Променисті, сонячні, благодатні слова-образи – органічні складники художнього світобачення та світовідчуття митця. Поетична мова В. Голобородька – мова високої чистоти думки, позитивної налаштованості, духовної глибини й душевної приязні, відкритості та відвертості. Це не означає, що митець оминає трагічне, потворне чи комічне… Ні, просто добро, краса, правда, чесність, любов – скрижалі, на яких сформований світогляд митця-людини і художника-творця. Вони домінують у його поетичному мікрокосмі.

У цілому поезія (і поетична мова) В. Голобородька – осмислена словесно-образна гра уяви, фантазування, мрійництво, пошук екстравагантності – невідповідності загальноприйнятим нормам. Це поетичне мистецтво домислів і роздумів, оспівування буденних речей у масштабному вимірі, пошуку деталі; воно орієнтує на етнобуття і метафоризоване його обрамлення; це поетичне мистецтво багатозначних образів, що вимагають глибокої й різнобічної підготовки, інтелектуальних зусиль для їх адекватного осмислення та потрактування.

Отже, стильова манера В. Голобородька – відображення поетичного досвіду як самого митця, так і національної та світової поетичної традиції. Водночас вона є фактом оригінального художнього мислення. Письменник засвідчив самобутність образного кодування думки і водночас продемонстрував можливості рідної мови у творенні нової системи поетичних універсалій.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Вінграновський М.* Вільний вірш поета // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 3 кн. – Кн. 3. – Київ: Рось, 1994. – С. 534–535.
2. *Голобородько В.* Повне зібрання віршів [Електронний ресурс]. – Режим доступу: tisk.org.ua/?p=8440
3. *Дзюба І.* Літературні портрети. Продовження. Естетичні розвідки. – Київ: Укр. письменник, 2015. – 866 с.
4. *Єрмоленко С.* Мовно-естетичні знаки української культури. – Київ: Інститут української мови НАН України, 2009. – 352 с.
5. *Жайворонок В.* Знаки української етнокультури: Словник-довідник. – Київ: Довіра, 2006. – 703 с.
6. *Кицан О.* Поет із казкою в серці // Дивослово. – 2015. – №4. – С. 25–28.
7. *Нежива Л.* Формування сюрреалістичної складової великостильової компетентності в старшокласників на прикладі поезій Василя Голобородька // Українська література в загальноосвітній школі. – 2013. – № 3. – С.23–25.

Отримано 11 квітня 2018 р. *м. Суми*

Віктор Грабовський

УДК 821. 161.2

РОМАНІСТИЧНІ МАНТРИ ЩЕДРОГО СЕРЦЯ (КІЛЬКА ШТРИХІВ ДО ТВОРЧОГО ПОРТРЕТА РОМАНА ДІДУЛИ)

Творчий доробок відомого прозаїка та фольклориста Романа Дідули чи не з першої книжки привернув увагу сучасників. Микола Вінграновський уважав його роман “У найменшому з-поміж світів” перлиною української літератури для дітей. Василь Захарченко ставить прозу Р. Дідули в один ряд із творчістю В. Стефаника та В. Міняйла. Відомий перекладач античних творів Андрій Содомора вельми слушно зазначає: “Його проза має в собі щось від молитви, від сповіді; письменник шукає не читача, ба лише того, хто приєднає свій голос – до моління за рідну землю”. Романи Р. Дідули “Крутий час”, “У найменшому з-поміж світів”, “Час і пора”, повісті “День над вечірнім берегом”, “Малі серед великих, великі серед малих”, “Списана гора” тощо, як і досить унікальні збірки фольклорних творів, яскраво потверджують усе сказане вище.

Ключові слова: рідний край, молитва, природа, суспільство.

Viktor Hrabovskyi. Sketches to Viktor Didula’s Portrait

The works of the famous writer and folklorist Roman Didula managed to attract the attention of his contemporaries from the first book. The reputable writer Mykola Vinhranovskyi, for example, considered Didula’s novel “In the Smallest of All Worlds” a gem of Ukrainian literature for children. And Vasyl Zakharchenko, known as wise and sophisticated author, puts Roman Didula’s prose in one line with the achievements of the classics Vasyl Stefanyk and Viktor Miniaylo. The well-known translator of the works by ancient authors and poet Andriy Sodomora, in his turn, emphasized: “...His prose has in itself something from prayer, from confession; the writer seeks not for the reader, but only for one who will attach his voice – “to the prayer for the native land”. The novels by Roman Didula “Hard Time”, “In the Smallest of All Worlds”, “Time and Season”, “The Day over Evening Shore”, “The little Ones among the Big Ones, and the Big Ones among the Little”, as well as his peculiar collections of folklore just confirm the evaluation of all authoritative figures.

Keywords: native land, nature, society, prayer.

“І старе, і мале однаково дивляться на любов: тільки дивляться.

Де вона береться, та любов, досі не знаю, хоч уже мав би знати. Ніби вчора та сама дівчина була, як усі, а настає мить – і все міняється. І вже так файно ходить, говорить, радіє, сумує, сміється, співає тільки Вона…”

Очима дитинства дивиться на світ і справжній талант, очікуючи на мить освідчення Йому. Та мить осяяння – особлива віха у творчій біографії не тільки українського, а й будь-якого мистця. Адже через кожних сім літ наш організм обновлює весь свій кровотік, що й для громадянина пересічних здібностей іноді означає надто багато… Бо то ж, можливо, навіть більше, ніж переміна мистецького світогляду, оберненого всередину!

Проте хіба там, усередині, – отже, таки в серці! – можна віднайти бодай щось інше, крім солодощів гіркого твого дитинства?! Отож бо й воно…

"О, краю-раю, Опілля моє…" – замріяно скаже Роман Дідула, зачепивши швайкою крапелину письменницької слави, аби переповісти нам, читачам, усе те, що душа його усвідомила, доростаючи до романної своєї епопеї, зокрема й до названого "В найменшому з-поміж світів". А усвідомивши, заходилася натхненно переливати у слово все, що так довго боліло, мучило і хвилювало її.

Тим паче що той мерехтливий дитячий світ Ромчикової пастушкової душі аж ніяк не схожий на той, що звичний нам… Бо таки зовсім-зовсім інакший! Адже "здалека наші села подібні на купи яєць серед кущів. Трохи ближче підійдеш – і це вже між деревами продзьобані згори, а здолу прикриті зелом шкаралупи, і тільки зовсім близько бачиш білі, як шкаралуща, хати під стріхами та дітлахів-вилупків коло них…"

Але душа майбутнього письменника ще не знала тоді, який важезний тягар візьме на себе, скільки доведеться перестраждати, аби ж таки відчути, що саме Добро та Любов – основні творці Людини з великої літери! Бо тільки через Добро й Любов дано людині пізнати свою творчу місію, відшукати шлях до верховин духу, стати нарешті володарем світу і власної долі.

Ви не повірите, либонь, шановний друже, та саме в цьому напрямку все ще ніби розвивається і світова філософська думка, дошукуючись, у чому, власне, полягає споконвічна єдність Видимого і Невидимого Світів? Задля чого Дух з'являється у фізичному тілі, прирікаючи себе на злигодні та страждання? Чому в основі всіх релігій, незважаючи на їхню непримиренність, височіють Любов і Добро? Невже ворожнеча духа і тіла настільки закономірна?

Проте саме народна казка про яйце-райце, з якого постав увесь видимий світ, наштовхнула геніального нашого академіка Миколу Чмихова на світове відкриття походження українського арійства! Та не менш достеменна правда полягає й у тому, що саме таємниця походження української білостінної хліборобської цивілізації спонукала й Романа Дідулу до прокладання власних шляхів у безмежній царині художнього освоєння дійсності…

Є у щойно згаданому романі рядки про рідний край, написані "з висоти пташиного польоту", коли Автор повертається додому літаком: зелена латочка Теребіжки, урочища, що зачаровувало сільських дітлахів лісовими ласощами, віддячило Романові Дідулі – сяйнуло йому сливе материнською усмішкою… Так Автор і зачаровує, занурює нас у світ не лише свого дитинства (бо наші дитячі враження насправді формують належне ставлення до всього наступного життя), а й у таємничу робітню власної душі! У якій навіть велемудрому доцентові Распутінсу не пощастить віднайти місце "всепереможному" марксизмові…

Чому ж у романі-мозаїці "Час і пора" Дідула зізнається: "Ніщо мене так не вражає в людях, як гординя…"? Тим паче, що й доцентам, і професорам варто погодитися з Автором щодо феноменально цілющого чародійства, яке в Природі й людині розгортається напередодні Великодня – Воскресіння Христового, найбільшого свята всіх українців. Адже хто-хто, а наші хлібороби ще з дитинства мають дуже точне знання про самодостатність усього життєвого циклу! Адже заради того, щоб народився житній або пшеничний колосочок, зеренце, укинуте в спушений ґрунт, мусить померти…

На тлі розкішної природи Опілля та романного природознавства Дідула запускає ланцюгову реакцію образних асоціацій, що зумовлюють емоційний вибух почувань Автора-ліричного героя, почувань як радісних, так іноді й надто гірких, аж безпросвітних… Бо "камінь і той вибухає іскрами, коли його б'ють, а що вже казати про людину, яка має серце – не камінь".

Так само відчуває навіть чужий біль і серце Романа Дідули… Адже він – сонячний промінь цієї збідованої землі! Тож мимоволі спогадуються рядки із книги навічно сорокарічного науковця Олександра Шумилова "Містичний ключ до України": "Ні, панове комуністи, ніколи в природі не існувало вашого радянського народовладдя. Так поводиться народ не після золотої ери народовладдя, а після жахливого деспотичного полону. І той народ, який ми зараз маємо в посткомуністичній Україні, народ, за який болить серце, а розум не сприймає, – це цілковито ваш витвір.

Це хто ж так "виховав" людей, щоб вони замість того, щоб організовано боронитися й легітимно протестувати проти цинічного над ними глумління, масово приймають накинуті їм "тіньові" правила економічного життя… Хто так "виховав" людей, що ми не поважаємо самих себе й ближнього свого, не поважаємо життя, не поважаємо смерті, не поважаємо порядку, нищимо природу, не можемо збагнути найочевиднішого – майже захлинається риданням автор – власних національних інтересів?!"

Натомість Роман Дідула змальовує перебіг самого життя одним штрихом:

"Дивується старий бойко:

– Самі виділи'сте. Понаписували лісничі при дорогах: "Ліс – наше багатство". А нащо то писати? Ніби ми не знаємо, що то їх багацтво".

Або ще й така мініатюра з нашого дотеперішнього побуту:

"Поки ми захоплювалися своїм прапором і гербом, вони захоплювали фабрики, заводи, готелі – і ми тепер маємо те, що маємо, а вони – все решта".

Таких афористичних мініатюр у Романа Дідули справжнє море! Проте в ньому за жодних умов читачеві не вдасться потонути… Якщо не влучний дотеп, то вельми сонячна замальовка "з натури" і зігріють, і надихнуть. Адже письменник задля того і трудить душу свою, аби ділитися набутим Добром.

Ясна річ, у кожного автора мусить бути своє потаємне джерело, з якого черпаєш і черпаєш усе те, що невтомно роздаєш рідним людям, бо то ж їхній вічний маєстат – Краса, Віра, Любов; лишень вони, на жаль, не завжди знають, що володіють і справді незвіданим скарбом, заповіданим Святими Отцями. Тож і малому Романові якось особливо глибоко запала в серце Господня притча про запрошених, які відмовилися прийти до Господа, і про тих інших, непрошених, котрі все ж віднайшли свій шлях у Царство Боже.

Тому й сталося так, як мало статися: без Бога – ні до порога! Недарма й епіграфом до свого роману-мозаїки "Час і пора" Роман Дідула обрав думку, висловлену Іваном Павлом II: "Любов сама врівноважує долю".

Три причини подають ті, хто знехтував Божий заклик увійти в Його Царство, яке йменується Царством Небесним. Перші відповідають: я купив землю; другі: я купив п'ять пар волів; а треті відмовляються ще простіше: я оженився. Так немов окреслюються всі причини, які перешкоджають людині прокласти стежину до Господа.

Прикметно, що причини дуже поважні, мало хто з нас і під теперішню пору наважиться заперечити це. Бо то ж таки не другорядна річ для людини, котра ще вчора була перекотиполем бездомним, укоренитися, відчути, що та земля, якої ти й не помічав раніше, – твоя, що твоє коріння спроможне розгалузитися в ній на цілі покоління, що ви вже неподільні, бо відтепер тільки спільно чекатимете на майбутній колосок…

Але на те й притча, щоби люди побачили цей світ у різних вимірах, щоб відчули: учорашнє добро може зненацька обернутися на свою цілковиту протилежність… Адже все, що ми вважаємо своїм, усе, що ми нізащо не погодимося віддати, урешті-решт робить нас рабами. Досить уявити собі, що станеться з людиною, котра затисне в жмені вельми коштовну річ: справді, золотий п'ятак збережеш, але ж руку втратив назавше, бо нічого більше тим п'ястуком робити не вмієш, окрім тримати, тримати й не віддавати.

Тим паче що трапляється й так, що серце стиснеться раптом, закриється від усього сущого, уловивши щось небувале, із чим уже розлучатися не хочеться, що стало єдиною суттю, власністю… Хоча там, куди всі прямуємо після свого тілесного буття, жодна власність нікому зовсім не потрібна! Бо тільки духом кожний Дух і творить майбутнє своє.

Проте трапляється щось подібне з розумом, який не здатен осягнути силу духовності, трапляється й з усім нашим життям… Замикаючи двері, замикаючи серце й розум, залишаємося в полоні здобутку – всього того, що назвали своєю власністю. Так само і з дитинством, яке сумує за шкуринкою хліба, з юнацтвом, що вчасно не освідчилося Їй… Вони ж – для земного буття! Прийде час і на любов, і на дружбу… Небо?! Та дайте урешті-решт хоч натішитися справді щасливим життям! Тут, на землі…

Пригадуєте гасло: "Буде хліб – буде й пісня"? Наїстися то ніби наїлися, а от духовного подвигу Івасюка чи Стуса щось не було чутно… Тому й у своїх талановитих книжках дошукується Роман Дідула життєвого сенсу спілкування між Богом і людьми, між людиною і природою, щоб унаочнити духовні масштаби України, усвідомити власне місце в цьому до решти зварйованому світі.

Невже саме задля Божої Правди потрібно було віддати життя героям Небесної сотні, "кіборгам", тисячам інших полеглих за Україну, щоб українці усвідомили ціну Свободи?! Проте легенда паризької опери, воїн Добровольчого українського корпусу Василь Сліпак не засумнівався: так і має здобуватися Незалежність. Отже, як і Роман Дідула, бачив ясновидящий завданням своїм Другого, ще потужнішого, свідомого своєї місії, навчити співати душею.

Позабувши про душу, можна хоч цілий вік надсадно плуганити рідну нивку. Та коли прийде пора бідолашній душі розлучатися з тілом, то раптом виявиться, що жодна воляча праця, ані жодна творчість, як і слава чи заслужена похвала людська тут, на батьківській землі, не відкриють нам Царства Божого. Тому що Царство Боже – Царство такої любові, задля якої можна забути і про свій клапоть землі, і про творчість, і про власне значення – усе можна забути, бо комусь ось цієї миті потрібна твоя любов, потрібен саме ти.

Не тільки малому Романкові, а й багатьом нашим сучасникам невтямки, чому ж оті треті не відгукнулися на заклик Його?! Бо не потребують радості душі ті, хто вважає себе щасливим. Навіщо йому щастя, яке не покладеш у кишеню чи ліжко? Святкуйте без мене, на мій вік вистачить…

Ось так і виходить: оволодівши землею, ти вже не потребуєш неба, бо твоя праця і твоя творчість самодостатні й значущі, а твій авторитет серед людей так утвердився, що й сама вічність біля твоїх пантофлів кішечкою муркоче… Атож-атож! Усміхнулося людині щастя, то вже й немає їй діла ні до щастя, ані до горя інших – незважаючи на те, що все це в одну мить може піти прахом, відмовляєшся від усього, справді вічного й непорушного… Ось чому таке нетутешнє диво любові… Ось чому з такою жадобою ловимо іскрини її в кожному рядкові "найменшого з-поміж світів".

Іскрини сі – не спонтанні викиди щедрого серця Романа Дідули, а та властивість народної творчості, яка ніколи не вичахала в українській душі. Навіть зазирнувши на півтора століття назад, побачимо, з якою силою билися тут серця Олени Блаватської, Гоголя, П. Куліша, Максимовича, Шевченка,

Франка, Юркевича. А було ж їх незрівнянно більше! Бо ми нічогісінько так і не дізнаємося про безіменного того хлібороба, що торував шлях до Господньої Правди, засинаючи і прокидаючись із молитвою про колосок, ані про тяжкі думи Довбуша й Кармалюка, змушених обставинами буття проливати чужу кров, але завжди готових віддати своє життя заради друзів. Тобто не ефемерного, а всенародного спільного блага, яке так незвично довго дозріває в людських поняттях совісті та справедливості.

Можливо, саме тому хоча б і рідна його цьотка Зоня з-під пера нашого романіста постає уособленням ідеалізованого героя народної казки, але із живим українським серцем. Тим самим серцем, про яке Памфіл Юркевич сказав, що коли істина падає в його лоно, то вона стає нашим благом, нашим внутрішнім скарбом. Тільки за цей скарб, а не за абстрактну думку Роман Дідула і стає на прю з обставинами та різного роду "распутінсами" у своїх нарисах та фейлетонах, бо тільки щедре серце людське, дане письменникові Провидінням, завжди спроможне й на самовідданість істинного подвигу…

На окреме слово заслуговують як демонологія, так і міфологія Дідулиних творів, але то вже радше суто філософське, якщо не філологічне питання. Карпати та Прикарпаття й Поділля взагалі – може, аж занадто благодатний край для подібних досліджень: видимий і невидимий світи сходяться тут у своєрідному всесвіті, який потребує значно пильнішої уваги. Ми ж із Вами, вельмишановний читачу, дошукуємося витоків самої природи творчості Автора, самої серцевини його слова, драматичного й епічного водночас.

"Немає загадки таланту – є вічна загадка любові", – сказав незабутній Григір Тютюнник. І ми повторюватимемо за ним цю істину ще і ще, бо саме з любові – дитинної, щирої – виростають мальовничі ліричні візії малого сина трударів колгоспу "Україна", яким випало стати Романові Дідулі…

Згадаймо, скільки разів – із різних партійних трибун – ішлося тільки за останні чверть століття про долю українського села, скільки високих слів було викинуто просто на вітер, бо за тими словами стояла холодна й цинічна облуда, фарисейська брехня, стара, як світ, закамуфльована під співчуття. Жоден із нас, учорашніх селюків (у цьому слові – жодного негативного відтінку, дорогий друже), не міг і ніколи не зможе забути, що саме там, у сільських шпоришах, уперше відгукнулося на голос вранішнього неба дитяче серце, що саме мова села розкрилася таємничою незглибимістю Слова, яке єдине могло втішити…

Тому слідом за Олесем Гончаром, якого Роман Дідула неодноразово згадує в ролі співбесідника, треба сказати, що коли йдеться про письменницьку працю, то неодмінною ознакою таланту буде саме вміння душею сприймати й відчувати народне слово, його інтонаційні відтінки, усю його багатобарвність, розмаїття, красу, часом глибоко приховану. "Бо ж у тім-то й полягає місія майстра, – зазначав Олесь Терентійович, – аби цю красу видобути, викресати зі слова навіть найбуденнішого, створивши йому відповідне сусідство, надавши слову таке місце у творі, де б воно саме оновилося, набуло свіжості, сяйнуло, розквітло!.. "

Епічне мислення нашого Автора, вилонюючи з казки, з-над мальовничої Теребіжки, долає просторові й часові межі невимушено, легко. І хоч би скільки ми споглядали за його плином у романах, нарисах, образках, усюди бачимо, як зауважив те Андрій Содомора, "…любов до рідного краю… Його проза має в собі щось від молитви, від сповіді; письменник шукає не читача, ба лиш того, хто приєднає свій голос – до "моління за рідну землю"… А незабутній Микола Вінграновський авторитетно заявляв: "Якби Роман Дідула більше нічого не написав <…>, то вже лиш роман "В найменшому з-поміж світів" робить його ім'я значним, і я, як здається мені, вибагливий і суворий у своїх художніх оцінках, кажу про цей твір, як про перлину нашої літератури для дітей".

Проте письменниця Світлана Антонишин іще відвертіша, тож і дотична до нашого бачення таїни творчості Дідули: “Саме душа – Людини, Всесвіту, Землі, бджоли, дерева, річки – і є тим мегаобразом, наскрізним символом, який об’єднує роман-мозаїку Р. Дідули “Час і пора” в єдиний, цілісний художній світ. І ти несподівано усвідомлюєш: мозаїка давно перетворилася на панораму, де окремі шматочки смальти набули виразної чотиривимірності, створюючи ілюзію… необмеженого часопростору. Подорожувати сим часопростором – справжнє задоволення. Тут кожен знайде для себе те, що серцю найближче”.

Можна переконатися, що ревнивим читачам Романа Дідули йдеться не так про постійну присутність чудових краєвидів рідної землі, що вдало виповнюють різні його твори, як про надто щемливе відчуття минущості всього того найдорожчого в нашому житті, чим досі легковажимо, аніскілечки не пам’ятаючи уроків давньої й теперішньої кривавої нашої історії.

Дідулине Опілля тим і дороге Авторові та читацькому нашому народові, що занадто рясно скроплене потом і кров’ю його захисників. Адже й малому Ромчикові довелося надивитися на те, як умирали односельці, просто прихильні до УПА! То що тоді казати про подвижницьку смерть її Героїв? Саме вони й сьогодні надихають нас на боротьбу за свободу й суверенність Української держави. Навіть усупереч обставинам. Отож мудро ділиться з нами Роман Дідула і власною візією історичної ситуації:

“Як дерево стоїть на одному стовбурі, трава і колосок на стеблі, ставок на потоці, дім на фундаменті, так само усяке діло тримається на одній особі; звичайно, підтримують і інші, але держиться таки на одній, бо лиш візьмуться ділити відповідальність двоє чи троє, щось обов’язково провалиться – завжди ж є слабший бік. Але – скажуть – почекайте-но, Романе, в людини – дві ноги… А це щоб діло не стояло на місці”.

Чи все однаковою мірою вдається письменникові в надсадному, творчому двобої з вічністю? Звичайно, ні. Адже якщо його герої перемагають майже завжди, то сам Автор подекуди відступає – не так від пронизливої правди нашої прекрасної мови (і народної говірки!), забуваючи, що вона – зцілюще джерело для кожного художника, як від надправди українського фольклору, взірцями якого дотепер зачаровується цивілізований світ.

Недарма ж Микола Гоголь висловив напрочуд слушну думку про те, що саме народні пісні, може, навіть більше, ніж праці історико-документальні, виповідають нам справжню, не поверхову, історію нашого народу, розвиток його моралі, психології, глибинні процеси духовного життя. Тим більше що обраний автором переказ казкових і легендарних візій вітчизняної та світової історії аж підказує: цілі шари фольклорні могли б заграти тут неймовірними барвами, звеселяючи серце й душу найвимогливішого читача, навчаючи його святого причастя Слова.

До речі, в уже згадуваній статті “Цвіт народного слова” Олесь Гончар вельми слушно застерігав: “Нове життя нового прагне слова, – цілком, зрештою, природний процес розвитку. Та все ж, вслухаючись у розбурханий багатоголосий гомін нової доби, ми віддаємо належне і славетному нашому ветеранові – словникові, – що й нині всюди знаний як словник Грінченків, той, що з синівською сумлінністю, з дивовижною… повнотою зібрав усе, що на той час вродило квітчасте поле живої української мови… Багатовіковий досвід трудового люду, його творча снага, сила духу, біль і гнів, боротьба, страждання, мрії – все це зафіксовано в нашому слові, в народній пісні, думі, прислів’ї, повнозерному народному афоризмі.

Якась є мудрість долі в тому, що світла материнська сльоза стає самоцвітом шевченківської поезії та що навіть під стопресовим гнітом у темних розпечених надрах життя народжувалось слово-алмаз, міцністю своєю здатне перебути

вічність”. Отже, і талановитому Романові Дідулі необхідно ставитися до мови з безмежною відповідальністю, ця праця воздасться сторицею. Тим паче що, як нам видається, покликання письменника – бути селекціонером, а не колекціонером рідного слова. Зрештою, слава Тобі, Господи, без такої чорнової роботи жодна творчість немислима.

Ви, шановний читачу, і справді можете щиро порадіти зустрічі з давніми й незрадливими героями свого дитинства на сторінках розмаїтих творів Романа Дідули. То більше що герої сі вилонюють дух, реальний менталітет українця в його споконвічній боротьбі з найнеприхильнішими обставинами. З тими самими, які завжди заважали й заважатимуть…

…А щодо Любові Господньої – пригадаймо слово Івана Златоуста у Великодню ніч: і ті, що постилися, і ті, що не постилися, і ті, хто трудився, і хто ледарював, і грішні, і праведні – усі ввійдіте в радість Господа свого… Не тому, що Він байдужий до того, трудилися ми, чи ні, – одних Він приймає з радістю та вдячністю за їхній подвижницький труд у часи життя земного, а інших – із ніжністю та любов’ю, бо вони вже збагнули, що негідні ласки Божої, але саме Його Любов робить їх достойниками – гідними Царства Небесного.

Перегорнувши останню сторінку будь-якої книжки Романа Дідули, будемо йти життям із вірою, що Господь зачекався на нас, бо знає, що ми здатні любити так само, як і Він, здатні вірити в ласку Божу, здатні віддати власне життя заради друзів своїх, заради Того, хто постраждав за нас тутечки, на Землі, в ім’я Спасіння Небесного…

Ми прийдемо до Нього в ошатному білому одязі вірних, які запам’ятали: не помремо – лише змінимось. Амінь.

Отримано 13 березня 2018 р. *м. Київ*



Наші презентації

Державин В. Літературознавство. Критика. Публіцистика. Вибрані статті, дослідження, критичні відгуки та публіцистичні виступи з історії української та зарубіжної літератури, письменства і журналістики української діаспори / упоряд. С. Хороб. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2017. – 336 с.

До книжки ввійшли вибрані літературно-критичні та публіцистичні праці українського вченого Володимира Державина (1899 – 1964), зокрема його статті, дослідження й публіцистичні виступи, написані впродовж 1940 – 1950-х років переважно в Мюнхені та Аугсбурзі (Німеччина). Статті, опубліковані в газетах “Українська Думка”. “Український самостійник”, “Українська трибуна”, “Українські вісті” та інших, в Україні в основному друкуються вперше. Як зазначає у своїй вступній статті “Творчість Володимира Державина періоду МУРу” упорядник видання С. Хороб, “саме Володимир Державин спричинився своєю творчістю періоду МУРу до активності інших членів цього об’єднання, загалом динамінував тодішнє літературно-художнє та культурно-мистецьке життя української діаспори, принаймні в межах осередків, що існували в багатьох містах Німеччини”.

І. Х.

Ad fontes!

Павло Салевич

УДК 821.161.2.09:801.8

ТРАДИЦІЯ, ОБРАЗ І МИСЛЕННЯ АВТОРА “СЛОВА О ПОЛКУ ІГОРЕВІМ”

У статті автор наголошує на необхідності переосмислити невідповідне сприйняття української літератури XI – XIII ст., некоректно означеної як двовірної. Уперше досліджено проблему традиції, образ автора та особливості авторського мислення у “Слові”. Традицію автора, його художню техніку з мовою і словом, що відтворює дії жерця в ритуальному обряді, а також мисленнєві конструкції (міфологічні мотиви, ритуали, символи, міфологічні коди тексту “Слова”) вияснено як елементи системно-комплексного міфоепічного мислення.

Ключові слова: традиція автора, співець Боян, образ автора, авторське мислення, замовляння, мотив, медіація, образ світового дерева, примівка, ритуал, тотем медведя, язичницький культ роду, антропоморфне, анімістичне та магічне уявлення про світ.

Pavlo Salevych. Tradition, Image and Author’s Thinking in “The Tale of Ihor’s Campaign”

The study emphasizes the need of rethinking the controversial perception of Ukrainian literature of the 11th–13th centuries, based on the notion of so-called ‘dual-faith’. It offers an analysis of the tradition, images and peculiarities of the author’s thinking in “The Tale...”. The facts proving the existence of the literary pagan tradition in the old Ukraine in the 11th and the 12th centuries and evidence of struggle against the Ukrainian cultural pagan tradition in the 16th and 18th centuries have been provided. In the first part of the study the researcher speaks of the close connection between the traditions characteristic for the author of “The Tale” and the Ukrainian mythological tradition, assuming that the songwriter Boyan was its most famous representative in the 11th century. The second part of the study offers an attempt of modeling the mythological image of the author, describing his basic thought structures, in particular, mythological motifs, as well as other pagan ethnic codes and symbols present in the text of “The Tale...”. The researcher aims to reveal the systemic links between these elements and characterizes them as a vast spectrum representing the Ukrainian mythopoetic world and its laws. The facts are given in the form of an integral hierarchical model, preserving and actualizing the deep, sacred meanings and values of the Ukrainian people, determining their informational and semiotic space. The language and its words within the artistic technique of the author imitate the actions in the pagan sacrificial ritual. Thus various mythological codes of “The Tale...” have been interpreted as elements of systemic and complex mythoepic author’s thinking.

Keywords: tradition of the author, image of the author, author’s thinking, mediation, image of world tree, bear totem, anthropomorphic, animistic and magical notion of world.

Питання традиції й авторського мислення у “Слові”, яке мало би передува́ти вже досліджуваним проблемам пошуків його автора, місця написання та жанру, досі не розглянуте. Натомість маємо усталене сприйняття світогляду автора “Слова” як двові́рного. Згідно з таким підходом, у “Слові” “відображено <…> язичницьке <…> і християнське уявлення про світ”, – сприйняття спекулятивне й некваліфіковане, яке не витримує жодної критики[1]. Тенденцію розуміння тексту “Слова” як двові́рного прийнято всупереч його “органічному, істотному у всій поемі”[2] “малопорушеному” “дохристиянському світогляду” [16, 22], який у княжій Україні до початку XIII ст. існував відокремлено від християнства. Погляд на світоглядну двовірність “Слова” не змінився від часу утвердження

[1] Термін “не відображає реальну ситуацію злиття християнських і язичницьких уявлень” [44, 101], є неадекватним і “некоректним” “для наукового визначення світогляду” української культури й, зокрема, літератури XI – XIII ст. [44, 113]. Підсумки двовірного сприйняття “Слова” подано в сучасній російській “Енциклопедії “Слова” [39, 87–92].

[2] “Язичницькому піснеспіві” [37, 42].

у вітчизняній науці імперативної для радянської доби думки К. Маркса (“Уся пісня має героїчно-християнський характер, хоча язичницькі елементи виступають ще досить помітно”), незважаючи на те що в 1970 – 1980-ті роки завдяки активним дослідженням у різних галузях (археології, етнолінгвістиці, етнографії, фольклористиці) набули нового розуміння світогляд і вірування українців княжого часу. У світлі згаданих наукових пошуків прийнятним, зокрема, є погляд Б. Рибакова, який указав на “безліч язичницьких сюжетів” у культурі XI – XIII ст., на “переважання язичницької (явної або напівприхованої) символіки, яку лише перед початком XIII ст. істотно доповнює християнська”, а також на “спалах симпатій до прадідівського язичництва <…> в другій половині XII ст.” [29, 652] – в епоху “Слова”. Стосовно ж самого “Слова” вчений каже, що його автор “не лише не цитує жодної церковної книги, не лише віддає перевагу язичницьким образам, а й *мислить інакше* [курсив мій. – *П. С.*], ніж усі церковні письменники його доби” [28, 397].

За новим розумінням української культури княжого часу природно сприймається творчість язичницького співця XI ст., “Велесового внука” Бояна, пісні якого були пов’язані з родовим культом – оспівуванням українського княжого роду: Ярослава Мудрого, його брата “Хороброго Мстислава”, сина Святослава, онуків “Красного Романа” та “Олега Гориславича” (час пісень Бояна визначають: від перемоги князя Мстислава Хороброго над касозьким князем Редедею (1022 р.) до Любецького з’їзду (1097 р.), коли князь Олег Святославич уже перестав бути Гориславичем, повернувши собі та братам батьківську Чернігівщину). Також природно сприймаються в XI ст. діяльність великого київського князя-жерця Всеслава Брячиславича, якого згадано у “Слові” в контексті численних міфологічних мотивів, магії, чарівних предметів, та великого київського князя Святослава Ярославича – мецената української язичницької традиції. Останній серед братів вирізнявся найбільшою освіченістю, мав велику бібліотеку [32, 266–267], у любові до книг нагадував батька Ярослава. Щодо його прихильності до предківських традицій, зокрема, відомі його гучні язичницькі пири, які він проводив у 70-ті роки XI ст. у княжій палаті в Києві, через що не раз приходив настановляти його до смирення настоятель Києво-Печерського монастиря Феодосій [1, 68]. При дворі князя Святослава Ярославича у “Слові” згадано віщого співця Бояна.

Отже, невипадково вплив язичницької традиції бачимо у “Слові о Законі і Благодаті” українського християнського мислителя XI ст. Іларіона, а далеко пізніше, у часи козацької України, знаходимо зображення Дажбога-Сонця[1] з антропоморфним обличчям та вісьмома променями – такими ж, як у “Слові о полку Ігоревім”, – “своїми простертими горячими лучами” на полотнищах прапорів гетьмана Б. Хмельницького.

Короткий вищенаведений екскурс про світогляд в Україні-Русі княжого часу і тривання його до нинішніх часів[2] дає підстави говорити про те, що значна частина вітчизняної культури та літератури тієї доби були язичницькими або ж залишалися під впливом язичницької традиції. Наше тодішнє письменство не було ментально однорідним, а розвивалося у двох різних традиціях – язичницькій і християнській. До того ж навіть українська християнська література княжого часу засвідчує два різні напрямки – грецький, ґрунтований на поєднанні християнства і юдаїзму, та український, оснований на поєднанні християнства і язичницької (народної) релігії. Перший репрезентують “Повісті временних літ”, автори яких – монахи Печерського і Ви́дубицького монастирів

[1] Весь український язичницький календар був наповнений святами та обрядами на славу Сонцю.

[2] В Україні: “народні маси сприймали християнство дуже поволі, і довго позоставалися при старій вірі, навіть охрестившись” [15, 314], а християнські священики та ієрархи ще у XVIII ст. “виступали” “проти... давньої “безбожности” [11, 214].

Нестор, Сильвестр та інші, другий – “Слово о Законі і Благодаті” митрополита України-Руси Іларіона. У творчості Нестора та Сильвестра знаходимо, відповідно, світоглядний вплив Старого Заповіту, Іларіон же “безумовно, ураховував потужний вплив традиціоналізму на руське [українське. – *П. С.*] суспільство, а окремі елементи традиціоналізму, які явно не заходять у суперечність із православ’ям, були властиві творчості цього видатного руського [українського. – *П. С.*] мислителя” [22, 112].

Як цілком окре́мішнє та особли́ве в літературі княжого часу сприймається “Слово о полку Ігоревім”. На думку О. Потебні, “Слово” дуже пов’язане з усною народною словесністю та репрезентує втрачену літературну традицію: “<…> досі міцною є думка, що ми не знаємо іншого давньоруського [українського. – *П. С.*] твору, до такої міри пройнятого народнопоетичними стихіями”, як “Слово” [25, 2]. “Слово” <…> се дорогоцінний уламок якоїсь утраченої усної або книжної традиції, у якій ставлення до язичництва було іншим, ніж у збережених пам’ятках давньоруської книжності”, – уважає А. Ранчин [27]. Погляду на “Слово”, у якому збережено живий світогляд (міфологічну свідомість) української язичницької літератури, дотримується й автор пропонованої статті, розглядаючи традицію, образ та особливості мислення автора давньоукраїнської пам’ятки.

Тож мислення автора “Слова”, як і мислення згадуваного у “Слові” співця Бояна, цілковито пов’язане з українською міфологічною традицією. Фундамент такого розуміння твору заклав М. Максимович, виявивши в тексті “Слова” та українській усній словесності відповідні елементи поетики, а в духові “Слова” – відбиття українського народного світосприйняття [20, 249–254]. Розмірковуючи над поширеною на початку XIX ст. думкою про поєднання в “Слові” рис християнського та язичницького світоглядів і згадуючи давніх богів – “Дажбога, (Стрибога) і Велеса”, М. Максимович наголошував на тому, що “в сих колись богах, у співця ж – лише праотцях, – для нас більш життя, ніж у богах Еллади”, “бо то відгомони колись живих вірувань нашого народу, які передані з кров’ю і молоком матері, з рідною мовою його” [20, 249].

Напрям студій М. Максимовича продовжили, зокрема, українські вчені О. Бодянський, О. Потебня, І. Срезневський та російські дослідники Ф. Буслаєв і Єл. Барсов. Засновник міфологічної школи й популяризатор ідей Ґрімма Ф. Буслаєв Максимовичеве порівняння “Слова” з українською народною поезією вважав дуже вдалим [7, 35] і також шукав відображення “доісторичної старовини”, “доісторичних форм” української епічної поезії, українського народного духу, “мислення, вражень і почуттів народу”, збережених народних міфів в епічних формах “Слова” [6, 210]. Спершу Ф. Буслаєв уважав, що “народна міфологія” є у “Слові” не риторичною прикрасою, а дійсним віруванням [6, 31], що “міфологічні <…> повір’я становлять душу сього твору: тому що віще знамення, виправдане загибеллю дружини Ігоревої, є ідея всього “Слова”, так що всі частини його починаються із сієї ідеї, і сон Святослава, і звертання до князів, і плач Ярославни” [7, 35]. Пізніше ж (у статті “Руська поезія XI і поч. XII ст.”) Ф. Буслаєв розглядав язичницькі елементи “Слова” дещо інакше – як “міфологічні архаїзми, <…> що втратили вже свій повний смисл”, які запозичив автор “Слова” із “замишленій” Бояна [6, 382]. “Народну міфологію” у “Слові” знаходив також Єл. Барсов, указуючи на те, що “народна пісня була сильна в цій творчості [у “Слові”. – *П. С.*], тому що вона [творчість, яку репрезентує “Слово”. – *П. С.*] не відривалась од народного світоспоглядання та була з поезією народною в генетичному безпосередньому зв’язку” [6, 168]; у “Слові” “просвічує “поетична тканина Боянових пісень, і явно відображені основи, план, мотиви і стилістичні засоби Боянової піснетворчості” [6, 306]. Ідеї Максимовича-Буслаєва про міфологію “Слова” панували в науці щонайменше до 1920-х років. Іще й досі незаперечною є думка про те, що міфологічна

система і стилістика “Слова” та живої української народної пісні найбільш відповідні: у 1963 р. яскраві приклади міфологічних паралелей “Слова” та української народної поезії навів також Св. Гординський [12].

Проте досі міфологію “Слова” не розглядали в аспекті системно-комплексного мислення. Винятком, на перший погляд, видається хіба що праця Б. Гаспарова [9]. Запропонований у ній мотивний аналіз твору реконструює “сюжетну” міфологічну схему загибелі-воскресіння, увиразнюючи міфоподібність “Слова”, міф, актуалізований і пристосований до історичних подій. “Міфологізм” пам’ятки тут передбачає відсилання до християнського прочитання. Як підсумок, зроблено спробу структуралістського погляду на “Слово”.

1. Традиція автора “Слова”

Невідомий автор дуже тісно пов’язаний з українською міфологічною традицією і її представником, “віщим” співцем середини і другої половини XI ст. Бояном, за московською “Задонщиною” – “віщим Бояном гораздим гудцем [умілим співцем. – *П. С.*] у Києві”, онуком бога Велеса, покровителя мудрості й поезії, Бояном, якого згадано в “Слові” у трьох іпостасях (сутностях) – як співця, танцівника-хороводника й піснетворця [31].

Факт зв’язку невідомого автора “Слова” з міфопоетикою Бояна й українською міфологічною традицією предметний і незаперечний, на відміну від пошуків будь-яких інших зв’язків автора, пояснюваних нині логікою сучасної поетики й чужих традицій. Щоб підтвердити сказане, розгляньмо наявну інформацію та деталі тексту “Слова”. Тож, за текстом пам’ятки, автор був обізнаний зі “старими словами” й “замислами” Бояновими (образами та стилем міфологічних пісень-слав про перші княжі походи і “перших князів усобиці”), зі співанням пісень-слав Бояна, яке, за припущенням, супроводжувала гра на гуслях [2, 158]. У звеличувальній і проникливій характеристиці, яку автор “Слова” дає міфологічному співу Бояна, мовлено, що той, коли “хотів” [починав. – *П. С.*] комусь із князів піснь-славу співати, то пускав десять перстів-соколів на “стадо” струн-ле́бедій. За автором “Слова”, співання слави князям було для Бояна богонатхненним міфологічним соколиним полюванням. Так багато обдарований і вмілий був співець Боян, що від доторку його перстів, які він “на живії струни клав”, струни [гуслів. – *П. С.*] “самі князям славу рокотали” – співали-славили “розкотистими звуками, що зливалися в монотонне звучання” [36, 874]. Автор “Слова” розпочинає власний спів із прийнятої в міфологічній традиції (не лише в українській, а й інших народів) згадки “старих слів” [творчої манери та образів. – *П. С.*] співу Бояна, котрий перед тим, як почати співати-прославляти українських князів, задля отримання Божої мудрості й поетичного натхнення звертався до образу божественного світового дерева. У контексті військового походу у “Слові” міфоепічні образи хижаків: сірого вовка, ведмедя (“мися”) [33] і сизого орла – символізують образ українського світового дерева – три божественні світи (Пра́ви, Яви і На́ви).

Зауважмо: те, що на початку твору згадано характеристику співу Бояна, засвідчує, найпевніше, міфологічну традицію – звертання до свого попередника. На думку Ф. Буслаєва, творця славетної пам’ятки “всюди супроводжувало поетичне зачарування старовиною, сі прекрасні *старі словеса*, се квітуче *замишленіє* Бояна, яке заміняло авторові “Слова” гомерову Музу” [6, 396]. Помилкове твердження про те, що автор протиставляє себе Боянові і власною піснею хоче заперечити спів Бояна, уже майже усталилось у науці. Насправді ж, у чому ще раз переконуємось, звертання до Бояна – це міфоепічна традиційна форма. Обидва співці (автор “Слова” і Боян) перебувають в одній міфологічній “дійсності”, у єдиному міфологічному континуумі, в одній міфопоетичній традиції.

Ґрунтовне пояснення характеру розглядуваної міфологічної традиції знаходимо в таких думках відомого шумеролога та ассиріолога І. Дьяконова:

міфологічне “мистецтво [словесне, зокрема. – *П. С.*] було одним зі спадкових ремесел, збереження готових сюжетів, мотивів (топосів), постійних зворотів і епітетів, незалежно від їх походження, було абсолютно необхідне митцеві – для запам’ятовування того, що йому ще треба було передати, або для полегшення імпровізації, а глядачам і слухачам – для співпереживання <…>. Вигадування літературних сюжетів з’явилося в словесному мистецтві пізно <…> для слухача було важливішим не що, а як зображувалося, важливіша не несподіванка, а впізнавання – і творчий талан поета полягав не так у зображенні нового, як в умінні оперувати готовими прийомами, мотивами й сюжетами; а вони здебільшого були задані міфологією, але в історичний час складалися й заново – іноді теж за семантичними рядами” [14, 44]. З наведених думок випливає, що автор “Слова” мовби рівняє до Боянових подій події власної “пісні”: з Бояновими піснями про походи перших часів (“перших времен усобиці”) – пісню за подіями сього часу (“пісню за билинами сего часу”); і створює за зразком Боянових пісень два уривки, якими б той міг розпочати пісню про похід князя Ігоря: “Не буря соколів занесла через поля широкії – стада галок бігнуть к Дону великому”; “Коні іржуть за Сулою – дзвенить слава в Києві”; “Труби трублять у Новгороді [-Сіверському. – *П. С.*] – стоять стяги в Путивлі” [38, 9, 11]. Лише оспівування походу князя Ігоря відбувається не “по замишленію” Бояна (не в стилі Бояна), а за “билинами сего часу” (за власним стилем, на основі власної міфопоетики).

Далі необхідно ствердити таке. У роздумі автора “Слова” про те, як розпочати спів про похід князя Ігоря, не йдеться про суперечність між манерами двох співців – Бояна і автора “Слова” (таку інтерпретацію усталено в науці). Автор “Слова” також не каже, що своїм співом хоче заперечити спів Бояна, а навпаки – виявляє таку ж ейдетичну (традиціоналістську) поетику, як і його попередник. Природно, що в такому напрямку розуміння твору одна із частин монографії Єл. Барсова має назву “Слово, як пісня, подібна до Боянової”, де зазначено: “Автор не приховав своєї надзвичайної поваги до сього піснетворця і свого захоплення його старими словесами”, “керівним началом <…> піснетворчості” якого “служила” “лише одна стихія” – “замишленіє” [4, т. 1, 301, 303]. Водночас учений, говорячи про щільний зв’язок пізнішої пам’ятки із творчістю Бояна, слушно додав, що автор “Слова” “дуже мало вніс Боянових словес у власний твір” [4, т. 1, 308].

І згадане звертання на початку до Бояна як до “першого” українського співця, і наведені в середині та в кінці дві примівки [38, 47] Бояна (у тексті “Слова” “припѣвка”) по суті служать опорними текстовими елементами конструкції всього твору. Російські вчені, а під їх впливом і українські, досі не зрозуміли, що згадане місце не може звучати так, як сучасне російське “*припевка”*. Так нелогічно; не враховуючи того, у якому контексті перебуває “припѣ(і)вка”, подано й інтерпретовано згадане місце сьогодні: “припевка”, “поговорка”, “песенка”, “частушка”, “игровая шутливая песенка, сопровождающая танец” тощо [35, 205–206; 40, 178–179]. За контекстуальним смислом “припѣвка” (“припівка”) – се не є жодна “песенка” й не рядки для співу, а помилково відтворений в оригіналі тексту український міфологічний жанр “примівка”. “Її (“примівку”) виголошував водночас із виконанням ритуалу (обряду) прими́вник” [43], зокрема “віщий” Боян, пізніше народні лікарí, зна́харі, ворожби́ти. Дві прими́вки Бояна у “Слові” мають риси притчі: “Ні наймудрíшому, ні найметкíшому, ні (за) птицю прудкíшому суда (Даж)Божого не минути” та “Хоч і тяжко твоїй голові без пліч, Зле твому тілу без голови [далі тричленну думку, що складається із двох рядків Бояна, завершує третій рядок автора “Слова”. – *П. С.*], Руській землі без Ігоря” [38, 57]. Отже, міфоепічна творчість Бояна, обрамлюючи, структурно організовуючи та частково наповнюючи міфоепічну

пісню автора “Слова”, по суті закріплює останню в одній текстовій тяглості, в одній міфологічній часовій протяжності.

2. Образ автора “Слова” й авторське мислення

Образ автора та його основні мисленнєві конструкції, зокрема міфологічні мотиви, а також язичницькі етнічні коди й символи тексту “Слова”[1], вступають у системні зв’язки між собою, структурують широкий спектр уявлень українського міфопоетичного світу, його закони, репрезентують цю інформацію в цілісній ієрархічній моделі і, зберігаючи, актуалізуючи глибинні, сакральні сенси й цінності, визначають їх інформаційно-знаковий простір. Тож автор “Слова”, як і Боян та співці міфологічної традиції, – персоніфікований образ обожненої міфологічної пам’яті колективу [42, 111–137]. Він знає про весь український світ у міфологічному та реальногеографічному просторі: про тропу і землю Трояні (горішню небесну Україну-Русь бога Трояна), про географію рік від Дунаю до Немиги, Малого Дінця, половецької ріки Бистрої Каяли та інших (згадано у “Слові” всього 12 річок). Значення рік у тексті “Слова” багатовимірне, вони означають границі української землі (Двина, Сула, Рось), мають значення ворожої безмежної стихії (Волга і Дон), мають живу воду (Дунай), з’єднують границі двох світів (земного і потойбічного) і репрезентують водні шляхи з одного світу в інший (Дунай), є ріками смерті (Каяла, Канина, Стугна), які мають мертву воду (Каяла) та формують простір (іншого, потойбічного) світу. Береги ж рік мають функцію “воріт” в інший світ (для прикладу: “на березі бистрої Каяли” гине українське військо та в міфологічному розумінні – українські князі). Автор “Слова” знає про всю українську землю: зокрема, Київ (міфологічний верх); галицькі городи́ Галич, Пліснеськ і його топоніми – болоні (луки) і дебру Кисань (міфологічний низ); землі незнані; землю Половецьку (ворожий світ, міфологічний низ); многі сторони (народи). Автор “Слова” пам’ятає про давні язичницькі українські часи й події[2]: перші часи – “сім віків Трояні” – сім віків прадержави України-Руси, “врем’я Бусове”, часи “Ярослава – когана Олега”, “літа Ярослава”, походи Олега Гориславича; на основі традиціоналістської єдності українського роду оповідає про численні події “од Старого Володимира до нинішнього Ігоря”, про “дідні” й нинішні йому часи. Авторові пам’ятки відоме українське минуле (“перші часи”), нинішнє (“події сього часу”) і майбутнє (“прийдешнє”), подібно як “оспівує” давньогрецькі часи в божественних піснях Гесіод (“те, що було і що іще буде”) та “детально викладають” у піснеспівах Олімпські Музи (те, “що було, що є і що буде”) [10, 22], як оповідає про часи ісландців – про “минуле всіх сущих, про давнє, що (його) пам’ятає” давньоісландська вьольва (віщунка) у “Пророкуванні вьольви” [26, 183], як “пам’ятає <…> перших часів усобиці” український віщий співець Боян [38, 7]. Автор “Слова” – традиціоналіст, він “уміє все назвати власним словом як установлювач імен, створює світ у його текстово-поетичному втіленні, паралельний до позатекстового світу, який створив деміург. Творчість, роблення об’єднує поета [зокрема автора “Слова” і Бояна. – *П. С.*] із жерцем” [42, 117]. Міфологічно описуючи-відтворюючи світ, автор “Слова”, подібно як і жрець, “розчленовує початкову єдність (себто текст, як жертву), встановлює природу роз’єднаних частин через визначення системи ототожнення <…>” [42, 113], через бінарні протиставлення, медіації та тричленність, і “синтезує нову єдність <…>, виражену у слові”. Його поетична техніка особлива – “розчленування, роз’єднання, розкидання елементів мови як усвідомлених операцій” [42, 119]. Як і жрець, автор “Слова” бореться з хаосом, репрезентованим у пісні “Злом”, “Нуждою” й “погаными половцями”, і зміцнює космічну організацію українського світу – його добро, світло, радість,

[1] У “Слові” “міф зображає реальність за допомогою метафор і символів” [21, 15].

[2] “Епічний час є <...> славним національним минулим, моделлю наслідування для нащадків” [21, 62].

веселість. Автор “Слова” відтворює те, що колись зробив деміург, він проганяє й переробляє елементи хаосу, космізує український світ, забезпечуючи продовження і тривання України-Русі. Як “зберігач обожненої пам’яті, традицій колективу”, автор “Слова” докладає себе до життя, водночас пам’ять про минуле пов’язує його з нижнім світом. Він сам – медіатор (посередник) між українським минулим і сьогоденням, між царством смерті і царством життя. Він, як Боян і як бог Велес, має на собі ознаку іншого царства – царства смерті. Автор “Слова” в акті поетичної творчості за допомогою мови, слова єднає людську і божественну сфери – перетворює божественне на людське й піднімає людське на рівень божественного. Тому природно вважаємо тип мислення автора “Слова” міфологічним, в “основі” якого “в найпростішому прикладі лежить емоційне і розумове, сюжетно оформлене (не дзеркальне) відображення фено́менів зовнішнього і внутрішнього світу в умовах, коли абстрактне узагальнення може бути передано тільки через троп” [14, 29], “через створений міф” у “його уявнохудожні(х) шат(ах) метонімій і метафор” [14, 33]. У “Слові” “архаїчне мислення” “тропічне”. “Таке мислення часто прийнято називати міфопоетичним, маючи на увазі нероздільність у ньому раціонально-логічного і образно-емоційного первня” [14, 35]. Приймаємо таке розуміння міфологічного тексту, що його запропонував І. Дьяконов, для “Слова”, заперечуючи неприродне логічно-геометричне його осмислення у структуралістів, зокрема Є. Мелетинського, В. Топорова, Б. Гаспарова та ін.

У “Слові” так само, як у характеристиці співу Бояна, ужито тричленні та двочленні мисленнєві конструкції – міфологічний опис світу. Весь сюжет пам’ятки побудований за міфологічним принципом тричленності [13] образів та композицій: трьох знаків, трьох адресатів, трьох звернень, трьох дій тощо. Основна ж частина подана як бінарний міфологічний опис – подвійний, парний опис протилежних, супротивних сторін (протистояння світу українців-русичів і світу половців) [5, 8].

Коди й символіка мислення автора “Слова” виявляються також у міфологічних структурних текстових цілостях: у тричленному образі світового дерева [23, 49; 33, 655–659], “Києві на горах” як об’єкті світового дерева, на якому твориться жертовний обряд (“сон Святослава”); замовляннях [17, 34; 12, 26], [4, т. 2, 65]; у примівках до Бояна; у ритуалах – нічному обряді-пожертві князя Святослава богам підземного світу у “сні Святослава” [30, 43–51], обряді-звертанні Ярославни рано-вранці на заборолі Путивля до світлих богів (Вітру, Дніпра й Сонця). У творі наявні язичницькі мотиви оборотництва – характерне для міфологічного мислення ототожнення людини і звіра та людини і птаха; язичницькі мотиви – чудесного готування місця для битви на річці Немизі [25, 125; 24, 248, 249, 256], чудесного одягання віщого князя Всеслава Полоцького в синю хмару [34], живої і мертвої води [41]. Маємо й численні міфологічні медіації: мися-ведмедя в образі світового дерева, сну у “сні Святослава”, Ярославни-зозулі в її замовлянні до Вітру, Дніпра й Сонця. Пам’ятка засвідчує віру у віщий “сон Святослава”, у віщування, знамення, зна́ки: за́тьми Сонця, стогін-страх ночі, виск звірини, крик Дива. Магічні уявлення (віру в чарівні предмети й дії) демонструє віщий князь Всеслав, який, здійснивши обряд, “опершись чарівними клюками” та чарівно “діткнувшись стружжям золотого стола київського”, здобуває дівицю-го́род Київ [38, 45]. Він чудесно одягається в синю хмару для отримання сили й захисту від богів і здобуває Новгород [34], чудесно перебігає вночі путь богові Хорсу. Язичницький культ Роду (родової ідеології) виявляється у згадуванні дідних часів, вірі в божественність предків і зверненні до них, зокрема у вірі в тотемне божество первопредка роду мися-ведмедя, прабатька українців і їхнього захисника [33]. Язичницький культ Землі-матері – в описі помирання князя полоцького Ізяслава Васильковича, який “погубив [прибив] славу діда свойого Всеслава” і “на кровавій траві <…> зронив перлову душу із хороброго тіла крізь

золоте намисто" [38, 43]. У давній Русі "тих, хто помирав, клали конче на землю <…>, в переконанні, що душа якраз там, де покладено вмирущого, повернеться в материнське земляне лоно" [18, 104]. Битва на Немизі порівнюється зі жнивами й сівбою та має відповідне світоглядне сприйняття в міфологічній свідомості, де діють принципи уподібнення "людини" до "хлібного злака": зокрема, "у греків гомерівського періоду людина порівнюється <…> особливо із зерновим колосом. Гомер порівнює людей із колоссям (χαλαμη), а їх загибель у битві – із трепетом і падінням колосся <…> Також, "ототожнення людини з рослиною характерне для міфів, згідно з якими люди виросли із землі як посів (οπαρτοι)" [3, 941]. "У Гомера, – зауважує А. Тахо-Годі, – людина роздроблена на найдрібніші частини", які складають ціле лише в системі єдиного космосу [3, 942]. Природний зв'язок із цим міфологічним сприйняттям знаходимо в примівці Бояна: у ній подано антропоморфне розуміння образу України-Русі; остання без князя Ігоря, як "без голови" [38, 57]. "Слово" трактує людину так, як в античності – як частину космосу. У християнстві ж визначальним є моральний принцип: "людина – лише той, хто, подібно до Йова непорочний, справедливий богобоязливий, і втікав від злого. А хто цими властивостями не володіє, той не людина" [3, 943].

Кодове для мислення автора "Слова" також його анімістичне уявлення: кожна річ у світі має душу або дух, а душа в анімістичному сприйнятті, як безтілесна копія тіла, існує самостійно за життя й після нього. Зокрема, уявлення про душу відбилося в таких рядках: Ізяслав Василькович, що загинув у битві, "Сам [будучи] зронив *перлóву душу* із хороброго тіла крізь золоте намисто" [38, 43]. Риси анімізму затримав у собі міфологічний світогляд автора "Слова" [8]: тут "поет не відокремлює себе від навколишнього світу, в якому все живе пов'язане між собою й може змінювати свою іпостась: <…> річка – свідомо діяти на користь чи на шкоду людям. Людина може <…> обернутися на вовка, птаху <…>, а дерево – говорити з людиною" [8, 112]. "Весь земний світ уявлявся руському [українському. – *П. С.*] язичникові в олюднених образах: каменя, дерева, трави, птахи <…>" [19, 271]. "Наділення мовою неживих предметів входить у поетичну структуру поеми" [пісні. – *П. С.*], "воно видається не лише стилістичним засобом, але одним зі способів сприйняття світу" [8, 114]. Саме із цих позицій витлумачують вирази "кричать теліги", "стяги глаголять", "труби трублять", "коп'я поють". "Уривки зі "Слова", де неживі предмети говорять як живі, завжди привертали увагу вчених, але *їх не розглядали як систему мислення автора "Слова"* [8, 114; курсив мій. – *П. С.*]. "Антропоморфні образи предметів і абстрактних понять не лише стилістичний засіб, а живе світовідчуття поета" – *"система його поетичного мислення"* [8, 118; курсив мій. – *П. С.*].

Наведені останні міркування етнографа й фольклориста Н. Гаген-Торн довершують розглянуті питання традиції, образу й особливостей авторського мислення у "Слові" та разом з іншими вищенаведеними спостереженнями дають змогу переконливо твердити про органічність та системну цілісність міфологічного світогляду автора "Слова".

ЛІТЕРАТУРА

1. *Абрамович Д. І.* Києво-Печерський патерик / Репринтне видання. – Київ: Час, 1991. – 278 с.
2. *Айналов Д. В.* Заметки к тексту "Слова о полку Игореве". III. На каком инструменте играл Боян? // ТОДРЛ. – 1940. – Т. 4. – С. 157–158.
3. *Асоян Ю. А.* Человек // Summa culturologiae. Энциклопедия. В 2-х т. Т. 2. / Главный редактор и автор проекта С. Я. Левит. – Москва–Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – 1184 с. (Серия "Summa culturologiae"). – С. 939–950.
4. *Барсов Е. В.* Слово о полку Игоревѣ какъ художественный памятникъ Киевской дружинной Руси: В 3-х т. – Москва: 1887–1889. – Т. 1. – 462 [16] с.; Т. 2. – 298 [17] с.
5. *Борзова Е. П.* Триадология. – Санкт-Петербург: СПбКО, 2013. – 579 с.
6. *Буслаев Ф.* Историческіе очерки русской народной словесности и искусства. – Санкт-Петербург, 1861. – Т. 1. – 643 с. [Объ эпическихъ выраженіяхъ украинской поэзии, с. 210–230; Русская поэзия XI и начала XII вѣка, с. 377–400].

7. *Буслаєв Ф.* Рец. на кн.: "Слово о плъку Игореве", объясненное по древнимъ письменнымъ памятникамъ магистромъ Д. Дубенскимъ. Москва, 1844 // Москвитянинъ. – Москва, 1845. – Ч. 1. – № 1. Критика. – С. 29–40.
8. *Гаген-Торн Н.* Анимизм в художественной системе "Слова о полку Игореве" // СЭ. 1974. – № 6. – С. 110–118.
9. *Гаспаров Б. М.* Поэтика "Слова о полку Игореве". – Москва: Аграф, 2000. – 605 с.
10. *Гесиод.* Теогония / перевод В. Вересаева // *Гесиод.* Полное собрание текстов / Вступительная статья В. Н. Ярхо. Комментарии О. П. Цыбенко и В. Н. Ярхо. – Москва: Лабиринт, 2001. – С. 21–51.
11. *Гнатюк В.* Останки передхристиянського релігійного світогляду наших предків // ЗНТШ. – Нью-Йорк, 1981. – Т. 201.– С. 213–240.
12. *Гординський Св.* Слово о полку Ігореві і українська народна поезія / Вибрані проблеми. – Вінніпеґ: Накладом УВАН, 1963. – 94 с.
13. *Дмитриев Л. А.* Принцип трехчленности в композиционном построении "Слова о полку Игореве" // ТОДРЛ. – Москва–Ленинград, 1960. – Т. 16. – С. 606–610.
14. *Дьяконов И. М.* Мифологическое мышление // *Дьяконов И. М.* Архаические мифы Востока и Запада. – Москва: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. – 247 с. (Исследования по фольклору и мифологии Востока)
15. *Іларіон, митрополит.* Дохристиянські вірування українського народу: Історично-релігійна монографія. – Київ: "Обереги", 1992. – 424 с.
16. *Іларіон, митрополит.* Слово про Ігорів похід: літературна монографія. – 2-ге вид., доп. – Вінніпеґ: Видання Товариства "Волинь", 1967. – 250 с.
17. *Колесса Ф.* Українська усна словесність (Загальний огляд і вибір творів). – Львів, 1938. – 643 с.
18. *Комарович В. Л.* Культ рода и земли в княжеской среде XI–XIII вв. // ТОДРЛ. – Т. XVI. – С. 84–104.
19. *Костомаров М. І.* Слов'янська міфологія / Упоряд., приміт. І. П. Бетко, А. М. Полотай; вступна ст. М. Т. Яценка. – Київ: Либідь, 1994. – 384 с.
20. *Максимович М. О.* Пісньо поході Ігоревім (Із лекцій про руську словесність, прочитаних 1835 року в університеті св. Володимира) [переклад з рос. П. Я. Салевича, примітки М. О. Максимовича та П. Я. Салевича] // "Слово о полку Ігоревім" як пам'ятка української літератури (до 820-річчя написання твору) : матер. наук. конф. (Львів, 6 груд. 2007 р.) / Центр наук. досліджень давньої укр. літ-ри "Ін-т Слова", Львів. нац. ун-т ім. І. Франка; Відп. ред. П. Я. Салевич. – Львів : Спадщина предків – Дрогобич: Коло, 2011. – С. 220–272. (Studia philologica)
21. *Мелетинский Е. М.* От мифа к литературе. – Москва: РГГУ, 2000. – 169 с.
22. *Мильков В. В.* Осмысление истории Древней Руси. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2000. – 384 с.
23. *Потебня А.* Малорусская народная пѣсня, по списку XVI в. Текстъ и примѣчанія. – Воронежъ, 1877. – 53 с.
24. *Потебня А.* О мифическомъ значеніи нѣкоторыхъ обрядовъ и повѣрій. – Москва: Въ Университетской типографіи, 1865. – 310 с.
25. *Потебня А.* Слово о полку Игоревѣ. Текстъ и примѣчанія. – Воронежъ: Въ типографіи В. И. Исаева, 1878. – 160 с.
26. Прорицание вёльвы // Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах / Перевод А. И. Корсуна, примечания М. И. Стеблин-Каменского. – Москва: Худ. литература, 1975. – С. 183–190. (Библиотека всемирной литературы, т. 9)
27. *Ранчин А. М.* Язычество и христианство в "Слове о полку Игореве" [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.portal-slovo.ru/philology/37322.php? ELEMENT ID=37322&SHOWALL_1=1
28. *Рыбаков Б. А.* Русские летописцы и автор "Слова о полку Игореве". – Москва: Наука, 1972. – 523 с.
29. *Рыбаков Б. А.* Язычество в городском быту XI–XIII вв. // *Рыбаков Б. А.* Язычество Древней Руси. – Москва: Наука, 1987. – С. 557–656.
30. *Салевич П. Я.* Відкриття "дебри Кисані": контекст, семантика і локалізація // Филологическая регионалистика. – Тамбов, 2017. – Т. 9. – № 2 (22). – С. 15–23.
31. *Салевич П.* І "боян і ходина" Святославів (до увиразнення постаті співця Бояна зі "Слова о полку Ігоревім") // Słowo. Tekst. Czas : Materiały III Międzynarodowej konferencji naukowej. – Szczecin, 1999. – S. 115–118.
32. *Салевич П. Я.* Князь Святослав Ярославич в українській історії і культурі // Проблеми сучасного літературознавства : зб. наук. праць / Ред. кол.: Шляхова Н. М. (відпов. ред.) та ін. – Одеса: Маяк, 2003. – №12. – С. 256–269.
33. *Салевич П. Я.* "Мись" і світове дерево у "Слові о полку Ігоревім" // Народознавчі зошити. – Львів: Місіонер, 2000. – Зошит 4. – С. 655–659.
34. *Салевич П. Я.* Мотив "чудесного одягання" у "Слові о полку Ігоревім" // "Слово о полку Ігоревім" як пам'ятка української літератури (до 820-річчя написання твору) : матер. Наук. Конф. (Львів, 6 груд. 2007 р.) / Центр наук. досліджень давньої укр. літ-ри "Ін-т Слова", Львів. нац. ун-т ім. І. Франка; Відп. ред. П. Я. Салевич. – Львів: Спадщина предків – Дрогобич: Коло, 2011. – С. 7–37. (Studia philologica)
35. Словарь-справочник "Слова о полку Игореве": В 6 выпусках / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Ин-т рус. яз; Под ред. Б. Л. Богородского, Д. С. Лихачева, О. В. Творогова; Сост. В. Л. Виноградова. – Ленинград: Наука, 1973. – Вып. 4. О–П. – 234 с.
36. Словник української мови: в 11 т. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. – Київ: Наук. думка, 1976. – Т. 7. – 723 с.; Київ: Наук. думка, 1977. – Т. 8. – 927 с.
37. Слово о полку Игореве. Перевод и комментарии В. В. Набокова / Илл. Н. С. Гончаровой; вступ. статья и сост. В. П. Старка, перевод с англ. и статья Н. М. Жутовской, статья О. А. Белобровой, аннотированный

указатель к илл. Н. К. Телетовой. Инст. русс. л-ры (Пушк. дом) РАН. – Санкт-Петербург: "Академический проект", 2004. – 136 с.
38. Слово о поході Ігоревім Ігоря сина Святославового внука Олегового / переднє сл., пер. та примітки П. Салевича; Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України. – Львів, 1999. – 80 с.
39. *Соколова Л. В.* "Двоеверие" в "Слове" // Энциклопедия "Слова о полку Игореве": В 5 томах / Рос. акад. наук. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); Ред. кол.: Л. А. Дмитриев, Д. С. Лихачев, С. А. Семячко, О. В. Творогов (отв. ред.). – Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 1995. – Т. 2. – Г–И. – С. 87–92.
40. *Соколова Л. В.* Припевка // Энциклопедия "Слова о полку Игореве": В 5 томах / Рос. акад. наук. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); Ред. кол.: Л. А. Дмитриев, Д. С. Лихачев, С. А. Семячко, О. В. Творогов (отв. ред.). – Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 1995. – Т. 4. – П–Слово. – 330 с.
41. *Соколова Л. В.* Мотив живой и мертвой воды в "Слове о полку Игореве" // ТОДРЛ / РАН. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); Отв. ред. Д. С. Лихачев. – Санкт-Петербург: "Дмитрий Буланин", 1993. – Т. 48. – С. 38–47.
42. *Топоров В. Н.* Поэт // *Топоров В. Н.* Мифология. Статьи для мифологических энциклопедий. / Ред.-сост. А. Григорян. Москва: Языки славянской культуры, 2014. – Т. 2. – П–Я – С. 111–137.
43. *Франко І.* Гуцульські примівки // Етноґрафічний збірник / вид. під ред. д-ра Івана Франка. – У Львові: З друк. Наук. т-ва ім. Шевченка, 1898. – Т. 5. – С. 41–72.
44. *Хамайко Н.* Древнерусское "двоеверие": происхождение, содержание и адекватность термина // RUTHENICA. – № 6. – Київ: Інститут історії України НАН України, 2007. – С. 86–114.

Отримано 2 квітня 2018 р. *м. Львів*

Олена Щербак

УДК 821.161.2.09

ОБРАЗ КНЯГИНІ ОЛЬГИ В "СИНОПСИСІ КИЇВСЬКОМУ"

У статті проаналізовано художньо-історичний образ княгині Ольги в "Синопсисі Київському". Хоча ця пам'ятка другої половини XVII ст. рясніє промосковськими мотивами, однак образи руських правителів цікаві з літературного погляду. Зокрема, виявлено, що зображення княгині Ольги, близьке до російської "Ступеневої книги", тяжіє до художнього осмислення її постаті, ролі в історії й навіть рис характеру. Також з'ясовано, що автор змалював Ольгу, яка жила у X ст., крізь призму свідомості монаха-книжника XVII ст.

Ключові слова: Ольга, князь, княгиня, чоловік, жінка, Русь, древляни, государь, правитель, російський, патріархальний.

Olena Shcherbak. Character of Princess Olha of Kyiv in "Kyivan Synopsis"

The paper analyzes the historical and literary image of Princess Olha in "Synopsis of Kyiv".

"Synopsis of Kyiv" was repeatedly criticized for its strongly marked pro-Russian motives. The analysis of all versions of this work may expose new facts that will help us to take an open-minded look at it. The ambiguous political tendencies of "Synopsis of Kyiv" can't overshadow its high literary value and originality against the background of contemporary literature of Ukraine. Anyway, it is one of the last works of the Old Ukrainian literature that offers rather unbiased view on the medieval history of Ukraine and provides arguments for talking about its independence.

Amongst all Kyiv princes the author marks out the prince Volodymyr the Great and his grandmother, the first Christian woman in Kyivan Rus, Princess Olha of Kyiv.

Princess Olha might be the only woman of power in Ukrainian history, therefore being a distinct personality in the old literature. No other woman of the world was honored so highly by the Kyivan Rus authors, and no other woman was awarded with such amount of literary information, even though most 'facts' of her biography were legends and exaggerations. After all Olha is one of the few women in Ukrainian history who are known abroad, where, of course, she doesn't have such a fame not being a sacred historical figure.

Of course, the stories about Olha in "Synopsis of Kyiv" are not original; the work was greatly influenced by "The Tale of Past Years", hagiographical stories from the Hustynia Chronicle, and "Chronicle" by F. Sofonovych. But having gathered all that material the author created a new version of the story. It is discovered that the portrayal of Olha, which was close to the one in the Russian "Book of Royal Genealogy", is created by the author with much attention to her role in history and even her personal character traits. It is also proved that the author, being the 17th century monk, portrayed Olha, who lived in the 10th century, from his own point of view.

Keywords: Olha, prince, princess, man, woman, Rus, drevlyans, sovereign, ruler, Russian, patriarchal.

Колись один із найпомітніших літературних творів українського бароко нині майже забуто. "Синопсис" слугував підручником з історії в Російській імперії, але згодом його піддали нищівній критиці: російські автори вважали його однобоким, відірваним від великоросійської історії, а отже, некорисним твором, а патріотично налаштовані українські вбачали в ньому проросійські симпатії, пропаганду месіанської ролі Москви у слов'янському світі. Справді, ця пам'ятка, на перший погляд, рясніє великоросійськими настроями, які подекуди здаються жалюгідним блазнюванням перед колонізаторами. Легенда про Мосоха, як "прародителя" всіх слов'ян, від якого Москва нібито отримала свою назву, постійне наголошення на тому, що князі київські – це прямі предки російських самодержців, похвала Олексієві Михайловичу як "рятівнику" Києва від іноземного втручання – усе це так разюче впадає в очі, що виникає питання, а чи не маємо ми тут результат пізніших переробок, редакцій, цензури?

Ірина Жиленко вважає, що в "Синопсисі" проросійські сентенції часто-густо випадають із логічного ряду, наприклад: "По цьому Володимир пішов із Києва в землі Суздальські й Ростовські, і заклав там град над рікою Клязьмою, і нарік його першим своїм іменем – "Володимир". До нього ж і престол свій царський із Києва переніс. А з Володимира до Москви-граду переніс князь Іван Данилович" [3]. Далі за текстом не тільки нащадки Володимирові здійснювали свою владу з Києва ще кілька століть, а й самого святого князя було поховано в київській Десятинній церкві, хоча це здається дивним з огляду на те, що Володимир "переніс" свій престол із Києва до Володимира. До того ж із "Повісті минулих літ" відомо, що Володимир Святий заснував 990 р. місто, назване його ім'ям, на Волині, тобто Володимир-Волинський, тоді як заснування Володимира на Клязьмі приписують Володимирові Мономаху, а отже, воно відбулося на століття пізніше. Рогніду Полоцьку, одну із дружин Володимира Святославича, у "Синопсисі" названо псковською княжною; щоправда, те саме можна прочитати й у "Хроніці" Феодосія Софоновича, тоді як Густинський літопис наслідує традицію "Повісті минулих літ". У творі автор постійно наголошує першість Великого Новгорода, при тому що у викладі йдеться про Київ і таке настійливе прославляння чужого міста за бажанням автора постає недолугим. Прикметно також, що "Синопсис" посилається не на російські джерела – "Степенную книгу" чи Ногородські, Суздальські літописи, а на "Повість минулих літ", польських авторів. Крім цього, у творі простежуємо вплив написаної за два роки до нього "Хроніки" Феодосія Софоновича та Густинського літопису першої половини XVII ст. Виникає враження, що первісний текст було доповнено й перероблено на вимогу тодішньої московської цензури. Отже, немає нічого дивного в тому, що цю пам'ятку і вживання в ній назви *Росія*, *російський*, *російська* (що, само по собі, ще не є виявом служіння Москві, бо форми цього слова трапляються, наприклад, у "Хроніці" Софоновича і були, певно, варіантом назви "Русь") досі використовують як об'єкт спекуляції на російсько-українські теми. Навіть у російських засобах масової інформації "Синопсис" охарактеризовано як твір, що прославляє "возз'єднання Малоросії з Великоросією". Відсутність же ґрунтовного аналізу "Синопсису" в українській науці, навіть повне відхрещування від нього тільки посилюють такі настрої, породжуючи в північних сусідів думку, нібито українські націоналісти просто не хочуть подивитися правді в очі.

Якщо ж не зважати на суперечливе політичне спрямування пам'ятки, то помічаємо, що це цікавий, оригінальний і високохудожній твір української барокової літератури. Слово "синопсис" означає лаконічний виклад подій, які стосуються однієї тематики, у нашому випадку – історії Києва від найдавніших часів до періоду написання, тобто другої половини XVII ст. Насправді, як

зазначає І. Жиленко, автор прославляє саме Київ, що видно вже з назви – "Синопсис Київський", і саме Київ, а не Москву він уважає сакральною, головною столицею Русі-Росії [3]. Автор уболіває за долю свого, не раз зруйнованого і приниженого міста, а тому барвисто розповідає про величну його історію, висловлюючи доволі наївне сподівання, що із приходом до влади милостивого московського царя Олексія Михайловича князівське значення Києва нарешті відродиться.

Серед усіх питомо київських князів письменник особливо вирізняє Володимира-хрестителя і його бабусю – першу на Русі християнку княгиню Ольгу. Вона – чи не єдина жінка в українській історії й у давній літературі, яку впевнено можна назвати особистістю. Жодній жінці руські книжники не приділяли такої уваги за майже вісімсот років, і про жодну не відомо так багато, хай навіть більшість "фактів" із її біографії – лише легенди, вигадки, перебільшення. Зрештою, Ольга – одна з небагатьох жінок в історії України, відомих за кордоном, де, звісно, до неї ставляться нейтрально, бо там вона не належить до сакральних історичних діячів. Зокрема, 2013 р. американська письменниця Л. Р. Мак-Роббі включила нарис про Ольгу до книжки про різноманітних жінок із монарших родів, де назвала її "кривавою святою Київської Русі", яка "незважаючи на влаштовану нею різанину, стала святою" [5, 29]. Немає нічого дивного в тому, що в сучасної зарубіжної письменниці виник саме такий погляд на жінку, яку канонізували, хоча вона вирізала люд у цілій області. Відома думка стверджує, що ми маємо давати оцінку історичній особі лише з огляду на звичаї, права й закони, серед яких вона жила; отже, княгиню потрібно розглядати без прив'язки до сучасного стану речей і норм моралі.

Оповідання про Ольгу в "Синопсисі", звісно, не оригінальне: на нього справили вплив "Повість минулих літ", агіографічні твори, а також, як уже зазначалося, "Хроніка" Феодосія Софоновича. І все ж письменник, зібравши все це докупи, створив новий варіант цієї історії.

Починає автор свою оповідь про легендарну жінку задовго до того, як вона з'являється на історичній арені. Серед перших найвидатніших правителів Русі – Рюрика і його братів, а також князя Володимира – тут названо й Ольгу, що суттєво увиразнює її статус як княгині. Далі в розповіді про вбивство Олегом Аскольда й Діра автор повідомляє, що на могилі Аскольда "по тому велика княгиня Ольга, охрестившись, першу церкву святого Николи в Києві поставила" [3]. Це вже відрізняє версію "Синопсиса" від "Повісті минулих літ", де неперсічна історична постать зринає вперше у зв'язку з її весіллям. Однак таку виняткову увагу до цієї особи в пізніших творах порівняно з ранніми легко пояснити тим, що на той час (друга половина XVII ст.) культ Ольги, проголошеної 1547 р. рівноапостальною святою, досягнув свого апогею, тоді як в XI – XII ст. вона ще перебувала на рівні скоріше місцевого, традиційного, ніж загальноцерковного вшанування.

Масштаби ролі Ольги в "Синопсисі" важко переоцінити ще й тому, що, возвеличуючи її особу, автор суттєво мінімізував роль її злощасного чоловіка, князя Ігоря. Американська письменниця Л. Р. Мак-Роббі висловила здогад, що "судячи з усього, Ольга була дружиною пожадливого чоловіка, пожадливого та ще й недалекого" [5, 29]. Автор "Синопсису", очевидно, був приблизно тієї ж думки. Ігор у нього перебуває між двох епохальних історичних постатей – Олега Віщого, якому присвячено два розділи твору, та Ольги. Ігор же заледве удостоївся короткої сухої розповіді. Хроніст зосереджує увагу на обставинах весілля Ольги з ним, а також згадує про горезвісний похід на древлян за даниною, унаслідок якого Ігор безчесно наклав головою, при тому не деталізуючи сам похід, як це робив літописець у XII ст. Про фактичну поразку Ігоря в боротьбі з греками

він також промовчав, можливо, уважаючи ці події не вартими уваги, або щоб іще більше не принижувати постать цього князя. Хоча відсутність корисних звершень Ігоря, котрий слухався свого регента Олега до самої його смерті, укупі з суперечливими обставинами його загибелі, у якій, за логікою, він сам винен, малює перед читачами образ непопулярного, якщо не нікчемного правителя.

Центральною ж подією у князюванні Ігоря для письменника стало одруження з Ольгою, "премудрою і вродливою дівчиною, правнучкою Гостомисловою із Пскова" [3], ще за часів Олега. Очевидно, що цей уривок не був плодом фантазії автора "Синопсису", а взятий з агіографічних джерел, переважно північноруських, тобто російських, які були створені в XV – XVI ст. Головне питання сучасної історіографії – походження Ольги – у той час, коли написано "Синопсис", навряд чи когось цікавило. Хоча в "Повісті минулих літ" і фігурує назва місця народження Ольги – "Плесков" або "Плісков", проте, за словами В. Рички, "згідно з агіографічною традицією, початки якої сягають XIII – XIV ст., Ольга вже однозначно трактується уроженкою руської Півночі" [6, 50] – спочатку зі Пскова, а потім із села Вибутіна поблизу Пскова. Сучасні російські історіографи також не піддають сумніву традиційну версію походження Ольги [4, 15–25]. Отже, дивуватися, чому автор "Синопсису" підтримав саме цю версію, не варто, як не варто й убачати в цьому проросійські настрої. Адже для книжника XVII ст. найімовірніше Псков був містом колишньої Русі й політичні проблеми кордонів Північної і Південної її частин не мали особливої гостроти. Те саме стосується і "правнуки Гостомислової": автор просто переписав те, що було створено до нього. Водночас та обставина, що Ольга, можливо, і народилася десь поблизу Пскова, не додає їй етнічної приналежності до росіян, бо ж за логікою літописів вона, вірогідно, належала до варязького роду.

Коли ж Ольга в "Синопсисі" нарешті, після смерті князя-чоловіка, сама виходить на сцену, то автор передусім наголошує на тому, що вона "всі князівства рóссійські під свою владу взяла, і не як жінка – посудина немічна, але немов щонайсильніший монарх чи самодержець всіма князівствами рóссійськими благорозумно правила" [3]. Показово, що в "Синопсисі" ця фраза, вигадана агіографами Ольги, стоїть перед розповіддю про помсти Ольги древлянам, тоді як у "Житії святої Ольги" за пізнішою редакцією Дмитра Туптала (XVIII ст.) – після, а в "Повісті ж минулих літ" її взагалі не було. За логікою твору Дмитра Туптала, Ольга спочатку стерла древлянське князівство з лиця землі, а вже потім, задовольнивши жадобу помсти й відвернувши можливу загрозу престолу її сина Святослава, узялася до управління своїми володіннями. Тут же цю деталь у творі можна трактувати двояко: з одного боку, автор міг перед розлогою оповіддю про звершення Ольги узагальнити в цих словах усе її правління, натякаючи й на криваву помсту древлянам; а з другого – можна припустити, що після смерті Ігоря Ольга спочатку й не мала наміру мстити древлянам (які, за сучасними мірками, лише захищалися від посягань Ігоря), а взялася до обов'язків регента й почала правити руськими землями. Із цієї позиції мотиви Ольги, навіть ураховуючи її скандинавське виховання, де помста за вбитого чоловіка була справою честі, виглядають логічніше.

Далі автор веде мову про те, як древляни, "набравшись великої сміливості після вбивства государя свого Ігоря, послали до Ольги княгині двадцять знатних мужів у лодіях, котрі намовляли її добром, а потім погрожуючи, що й попри бажання князю їхньому древлянському Низкині, убивці Ігоревому, жоною буде" [3]. Треба зазначити, що письменник переніс свідомість книжника XVII ст. на реалії далекого минулого, бо про "государів" на руських землях іще не йшлося; Ігор же був по суті вождем свого племені, яке гнітило слабших за себе древлян. Ігор не тільки не був богопомазаним монархом (бо ж і християнином

не був), а й династія Рюриковичів на київському престолі тільки-но зародилася; вони були чужинцями, а тому навряд чи древляни могли сприймати Ігоря як свого священного правителя. Вони, відповідно до західноєвропейських середньовічних реалій, перебували в нього у васальній залежності. Автор же "Синопсису" виводить свою думку ледь не до "царевбивства", яке, на переконання Церкви, прирікає винних на страшні кари й вічне прокляття. Щоправда, основна думка сюжетного повороту від цього анахронізму не змінюється, а саме: древляни знахабніли й вирішили, одруживши Ольгу з їхнім князем, привласнити її землі і стати на Русі головними, та ще й погрожували. Ольга тут виступає не як зачинщиця кривавої бійні жінок і дітей за смерть ненажерного здирника, а тільки як княгиня-мати, змушена негайно вдатися до рішучих заходів, щоб захистити себе, свого сина і владу на їхніх землях. Отже, виходить, що княгиня, попри зауваження автора, мстилася не так за свого чоловіка, як за нахабство древлян, котрі накинули оком на володіння її сина.

Першу помсту в "Синопсисі" описано досить лаконічно: немає хитрих загадок Ольги щодо човнів, як немає й показової наївності древлян – владарка просто наказала викопати глибоку яму, кинути туди гостей і засипати їх землею. Коротка ж вставка про те, що Ольга, "перехилившись над ровом, запитала сватів про здоров'я" [3] свідчить не про особливий задум автора, а лише про стислий виклад подій із "Повісті минулих літ", у якій письменник XVII ст. вже не розумів тонкощів символічної поведінки язичниці Ольги, а тому вирішив передати головне, "другорядне" ж – випустити.

Відмінність середньовічного твору і "Синопсису" простежується в чітко вираженому наголошуванні на жіночій статі Ольги. Руський книжник XI – XII ст., хай і монах, перебував у середовищі "вчорашніх язичників", де закони й канони християнства ще не були ні достатньо вивчені, ні всотані у свідомість і буденне життя людей. Імовірно, за часів Ольги жінку не вважали також слабкою, немічною і другорядною особою, а надто, якщо ця жінка – княгиня. Сам автор "Повісті минулих літ", перераховуючи в записі під 945 р. послів Ігоря до царгородського імператорського дому, згадує окремо посла від "Ольги-княгині" на ім'я Іскусев. Отже, її статус при київському дворі був майже на рівні з монаршим, що, власне, і зробило можливим прецедент її фактично одноосібного правління не тільки за малолітства Святослава, а й через багато років після цього. У "Повісті минулих літ" немає жодного натяку на те, що Ольга робить щось виняткове через її жіночу стать, бо, імовірно, тоді це вважалося нормою. Автор же "Синопсису", людина нового часу, яка писала свій твір через п'ять із половиною століть після "Повісті", уже була переконаним послідовником християнства з його догмами про гріховність і меншовартісність жінки. Тому для нього князювання Ольги на київському престолі вбачалося справді явищем непересічним. Тим більше якщо ця жінка – удова.

Після розправи з першою делегацією древлянських послів Ольга, розуміючи підступні плани їхнього князя, вирішує перебрати ініціативу. Вона посилає до древлян сама, "з чолобиттям і подякою, що піклуються про її вдівство й сирітство" [3]. Ураховуючи час написання твору, ця фраза має неабияке значення. Удів і сиріт завжди вважали нещасними, але, імовірно, у часи язичництва жінку-вдову, а тим більше якщо вона правителька, не трактували як слабку особу, навпаки – жінки-скандинавки, дружини вікінгів, жорстоко мстили за своїх чоловіків, що вже відкидає тезу про вбогість і немічність. Ольга була варяжкою, а отже, ні вона сама, ні її оточення не вважало її слабкою хоча б тому, що одразу передало їй керування князівством. Навіть у Старому Заповіті, у законах Мойсея, є положення про те, що вдова, якщо береже свою

честь і честь свого чоловіка, залишаючись незаміжньою впродовж кількох десятків років, набуває неабиякого соціального статусу, поваги й шани. Тому й у "Повісті" не наголошено на тому, що Ольга – удова. Тоді як на 1674 р., епоху формування власне української національної свідомості й традицій, поняття вдівства набуло кардинально протилежного значення: навіть у народних піснях відобразилося не шанобливе, а співчутливе ставлення до нещасної жінки, котра після смерті чоловіка нерідко "йде по світу", і її часто-густо не рятують навіть діти, які влаштовують власне життя або вирушають на війну, залишивши вбогу матір животіти на самоті, утративши свого господаря. Отже, Ольга звертається до древлян не як жінка X ст., а як упосліджена вдова зі свідомістю XVII ст. із проханням милостиво захистити її. Але тут же додає: "Лишень пришліть задля мене, відповідно до мого сану, людей знатних ще більше, ніж перше", – наголошуючи на тому, що вона не простолюдинка, а велика княгиня, яка має намір "стати жінкою князя їхнього, а їм – государинею" [3].

Утретє автор наголошує на тому, що Ольга – жінка, описуючи четверту помсту княгині древлянам, коли вона, вирушивши в похід на них, дрібні міста й села спалила, та коли підійшла до столиці їхньої, Іскоростеня, то люди зачинилися в ньому і їй довелося стояти в облозі цілий рік або ціле літо, що видається вірогіднішим. Та згодом Ольга вирішила вдатися до хитрощів (вочевидь, їх вигадали давніші літописці) з голубами й горобцями. Недалекоглядні ж древляни, "ні за що цю данину, як [придуману] жіночим розумом, сприйнявши, негайно її з великою старанністю виконали" [3]. Автор, можливо, намагаючись логічно пояснити неправдоподібний сюжет із "Повісті минулих літ", натякає на те, що Ольга зіграла на самовпевненості древлян, які недооцінили її, жінку, і саме тому їй удалося обдурити їх, що також викриває свідомість православного монаха XVII ст., переконаного в тому, що жінка від природи дурніша за чоловіка або й зовсім позбавлена розуму. За логікою письменника, можна припустити, що, якби на місці Ольги був чоловік-воєначальник або князь, древляни запідозрили б підступ у цьому дивному проханні, але почувши його від жінки, вони вирішили, що боятися не варто, тому й потрапили на гачок.

Патріархальні традиції у творі виявляються також на часовому рівні. Автор здебільшого уникає конкретних дат або для того, щоб спростити своє писання, або – щоб уникнути несумісностей, як це сталося з датами в "Повісті минулих літ". Він не називає року весілля Ольги й Ігоря, а також року народження Святослава, тому ми не знаємо, якого саме віку на момент смерті Ігоря були Ольга і їхній син. Натомість він називає роком убивства Ігоря древлянами не загальноприйнятий 945-й, а 950-й, продовживши його правління на 5 років. Коли ж Ольга 955 р. прийняла християнство, то автор із цього приводу пише, що "року від Сотворіння Світу 6463, а від Різдва Христового 955, Святослав Ігорович, внук Рюриків, отримавши повну владу від матері своєї Олени, по Хрещенні її, почав княжити в Києві над усіма рóссійськими князівствами" [3], тобто виходить, що Ольга правила як регент не 15 років, як традиційно вважається, а лише 5 і Святослав на той час досяг уже достатнього віку для самостійного володарювання, хоча якщо згадати дату його народження в "Повісті" – 942 рік, то 955-го йому було б лише 13 років, тож навряд чи він сам міг здійснювати владу в такому юному віці. Водночас і свідчення "Повісті" про особисту участь князя в поході Ольги на древлян 945 р., і фраза в "Синопсисі" про те, що Ольга пішла із сином Святославом на древлян, "наставляючи і його на помсту за смерть батькову" [3], кажуть про те, що княжичеві на той момент не могло бути тільки 3 роки. Можливо, це вина переписувачів або сам автор поплутав дати, але якщо все правильно, то виникає враження, що він цілеспрямовано намагався "звузити" правління Ольги. Бо хоч би якою святою

її вважали на Русі, проте для книжника-монаха вона залишалася жінкою. Цікаво також те, що княгиня склала із себе повноваження регента одразу після хрещення. У "Повісті минулих" літ Ольга після приїзду із Царгорода перетворюється на більш пасивну порівняно з язичницьким періодом особу, яка виховує внуків і молиться за навернення свого сина й руського народу в нову віру. А жінка у християнстві, як уже було сказано, мала обмежені права, і їй не належало втручатися в державні справи. Проте, скоріше за все, Ольга стояла на чолі Київської Русі мало не до самої смерті хоча б тому, що Святослав проводив увесь час у походах і не міг керувати князівством, а внуки були ще малими. У "Синопсисі" також є натяк на це, коли автор пише, що "Великий князь Київський і всія Ро́ссії самодержець Світослав Ігорович, по смерті матері своєї великої княгині Олени, розділив княжіння свої Ро́ссійські між трьома синами своїми" [3], що вони керували уділами, бо "сам, не мігши, як войовничий муж, тихо жити, пішов, за царювання Василія і Костянтина, на землі грецькі війною" [3]. Автор опосередковано натякає на те, що саме Ольга, а не Святослав до смерті керувала великими землями Русі, і через те, коли її не стало, він роздав синам уділи, бо сам, як і раніше, не мав наміру сидіти в столиці й піклуватися про свої міста. Однак давні письменники намагалися узгодити історичні події зі власною свідомістю й тогочасними законами, тому в них Ользі-язичниці, зважаючи на її "темність", було дозволено багато, але, охрестившись, вона смиренно відійшла від державних справ.

У "Синопсисі", на відміну від "Повісті минулих літ", Густинського літопису чи "Хроніки" Феодосія Софоновича, Ольга постає живою людиною, яка має особисті почуття. У розділі про третю помсту древлянам – "криваву тризну", або "криваве весілля", коли древляни вже напідпитку звернулися до княгині з відомими словами: "Мужа твого вбили, бо він не був милосердним до нас – не як государ з підданими, а немов вовк з вівцями управлявся" [3], Ольга у відповідь промовчала, "криючи в серці своєму жаль і лють" через їхнє зухвальство і критику її покійного чоловіка, а їхнього – за "Синопсисом" – "законного" государя. Автор зазначає, що "вимістивши за смерть свого мужа, мудра й хоробра княгиня Ольга приєднала до держави своєї всі міста древлянські, і повернулася до стольного свого граду Києва з великою радістю, з сином своїм Світославом", тому в "жалості і люті" Ольги зображено її любов до чоловіка і глибоке його шанування, які не виправдовують учинок древлян тим, що Ігор їх гнітив. До того ж тут ідеться про двоякість почуттів: з одного боку, жіночий сум через утрату чоловіка й господаря, а з другого – лють і жадоба помсти тим, хто вкоротив йому віку. Ольга повернулася до Києва "з великою радістю", бо ж праведна помста за смерть чоловіка стерла з її серця жаль за ним. Стислі й несміливі наголошення на почуттях княгині відрізняють твір XVII ст. від середньовічних, де людину не трактували як окрему особистість.

Приборкавши непокірних древлян, остаточно приєднавши їхні землі до Київської Русі, установивши мир і закріпивши спадкові права Святослава, Ольга йде на прогресивний крок: вона вирішує розширити межі впливу своєї держави, приєднавшись до більшості європейських монархій, які сповідували вже фактично панівну на той час релігію – християнство. Для цього вона, як услід за давніми джерелами повідомляє автор "Синопсису", "з великим багатством [і] з почтом вельможним кораблями вирушила до Цариграду, і, прийшовши з руським боярами і дворянами до кесаря Грецького, – згідно свідчень Стрийковського – Іоанна Земіски, а відповідно до літописання преподобного Нестора Печерського – Костянтина, Леонового сина, дала йому великі дари" [3]. Про те, що Ольга більше захищала володіння сина і свою владу, ніж мстилася древлянам, говорить і те, як вона повелася з

імператором Візантії. Історія з "Повісті минулих літ" про сватання царя до Ольги і її кмітливу відмову у версії "Синопсису" містить один дрібний нюанс, який почасти додає логіки цьому сюжету, а також розвіює міф про красу й молодість Ольги на той момент. Коли імператор познайомився з нею, то "спонуканий же красою, славою і хоробрістю її, і величиною держав рóссійських, каже до неї: "Достойна ти, Ольго, стати царицею Оленою, і на царстві Грецькому разом із нами в цьому нашому граді головному Цариграді жити" [3]. Акцент у цитованому уривку треба зробити на "величину держав россійських", на які в першу чергу спокусився монарх. Із "Повісті минулих літ", або з "Густинського літопису", або з редакції "Житія Ольги" XVII ст., зрозуміло, яку насправді мету мав заморський володар. Автори зрідка писали про це прямо, зазвичай вихваляючи тільки красу й мудрість Ольги, перед якими не встояв кесар. "Синопсис" же не приховує честолюбних, ба навіть загарбницьких намірів монарха. В історії імперії династії змінювали одна одну часто, і дружина колишнього імператора могла одягти вінець на голову своєму наступному обранцеві в обхід власного сина від першого шлюбу, як це робила, наприклад, цариця Феофано, мати київської княгині Анни, дружини Володимира Святого. Вона змінювала правителів тричі, поки її саму не усунув від влади останній коханець, Іоанн Цимісхій, один із кандидатів у хрещені батьки Ольги. Сам Костянтин VII Багрянородний (а, зважаючи на хронологію і його власний твір "Про церемонії", Ольгу хрестив таки він) був законним спадкоємцем престолу, але роками, на кшталт Ігоря, залишався під протекторатом тестя, батька імператриці Олени, Романа I Лакапина – колишнього воєначальника, який оголосив себе імператором. Тож якби сватання до Ольги й відбулося, то Святослав, нібито законний князь, навряд чи становив би проблему: як чоловік Ольги, імператор мав би повну владу на руських землях. Це невеличке доповнення в "Синопсисі", можливо, покликане трохи згладити несумісність поважного віку княгині, а також подружній зв'язок самого імператора (хоча автор називає його вдівцем, очевидно, наслідуючи попередні джерела, наприклад, "Хроніку" Ф. Софоновича) із пропозицією стати царицею в Константинополі. Проте позаяк "Синопсис" уникає дат, то читач не може знати, скільки саме Ользі на той момент було років, бо, наприклад, у її відповіді на шлюбну пропозицію древлянам за 5 років до того (згідно із "Синопсисом") вона каже: "Мужа мого з мертвих воскресити не можу, а оскільки молода єсмо, шлюбу з князем вашим не відкидаю" [3], тобто письменник намагався зробити сюжет про сватання вірогіднішим, і якщо 950 р. Ольга називала себе "молодою", то резонно припустити, що 955 р. її також іще могли взяти за дружину.

Хоч автор і возвеличує княгиню за прийняття християнства, проте він бажав увиразнити доброчесність Ольги і як язичниці. Коли цар після хрещення нагадав неофітці про обіцянку вийти за нього заміж, то вона відповіла: "Як можеш мене, доньку свою хрещену, в жінки взяти? Бо не тільки в Законі Християнському, але й у поганському мерзенним є і неприпустимим – батьку доньку свою за жінку брати" [3]. Хоча, приміром, у давньому Єгипті шлюби між братами і сестрами, батьками і доньками відбувалися, однак патріотично налаштований письменник наголошує на тому, що на Русі навіть за багатобожжя такої мерзенності не творили.

"Повість минулих літ" – основне джерело "Синопсису" – повідомляє, що після хрещення Ольга повернулася до Києва й лише молилася за заблудлу душу свого сина, але нічого не сказано про її широку місіонерську діяльність на теренах Русі. "Синопсис" подає перелік її реформ із цього приводу: "Велика княгиня Ольга, перша во Святому Хрещенні, [пра]мати рóссійська, повернувшись до Києва, багато рóссів до Христа навернула, і хрещенням святим, немов

сонцем, пітьму ідолослужіння прогнала, і потьмарених просвітила, і в Києві першу від себе церкву святого Николи на Осколдовій могилі поставила" [3], та тільки сина свого не могла до Христа навернути, бо він був воїном і боявся, що язичницьке військо перестане йому служити, якщо він охреститься чи й почне змушувати до цього інших. Із цих слів Святослава також легко можна зробити висновок, що його правління, як і правління династії, тоді ще було хитким у Києві, бо якби він насправді був тим "государем", яким його і його батька Ігоря називає письменник, то військо мало би смиренно підкорятися йому. Тут же виходить, що Святослав уважає себе майже рівним дружині, яку він поважає й побоюється.

Наступні згадки про Ольгу в "Синопсисі" загалом повторюють "Повість", "Густинський літопис" і "Хроніку" Феодосія Софоновича. Зокрема, у розділі "Про те, скільки росси до Володимира, аж до царювання його, хрестилися" [3], наслідуючи Густинський літопис, четвертим називає хрещення за часів княгині Ольги, яка "повернувшись похрещеною з Константинополя до Києва, багатьох в Ро́ссії хрестила" [3]. Однак тут же роль неофітки меркне перед звершенням Володимира, бо примусово насаджувати нову віру вже не належало до її повноважень. Тут автор, очевидно, захоплений новим героєм, князем Володимиром, пише, що "Ольга і сина свого Святослава навернути до Христової Віри не змогла" [3]. Тобто, імовірно, це місце треба розуміти в тому сенсі, що "навіть свого сина не змогла навернути до віри". Проте якби Ольга не прийняла християнство, не створила прецедент, не навернула певну кількість людей у нову віру, то Володимирові, очевидно, було б важче запровадити абсолютно чужу для його народу релігію.

"Синопсис Київський" неодноразово піддавали критиці за його, на перший погляд, яскраво виражений промосковський характер. Аналіз редакцій цього твору вже сьогодні відкриє нові факти, які дають змогу поглянути на пам'ятку неупереджено. Однак політичні суперечності "Синопсису" не заперечують його високої художньої цінності й оригінальності у вітчизняному письменстві. Бо це один з останніх творів нашої давньої літератури, у якому авторський погляд на середньовічну історію України дає підстави говорити про її незалежність.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Білоус П. В.* Історія української літератури XI–XVIII ст.: навчальний посібник. – Київ: ВЦ "Академія", 2009. – С. 274–282.
2. *Білоус П. В.* Літературна медієвістика: Вибрані студії: у 3-х томах. – Т. 1: Зародження української літератури: Монографія. – Житомир, 2011. – С. 191–201.
3. *Жиленко І. В.* Синопсис Київський. Лаврський альманах / Ред. рада: В. М. Колпакова (відп. ред.) та ін. – Київ: ВІПОЛ, – Спецвип. 2 : Синопсис Київський. – 2002. – 194 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://litopys.org.ua/synopsis/syn.htm
4. *Карпов А. Ю.* Княгиня Ольга. – 2-е изд. – Москва: Молодая гвардия, 2012. – С. 15–25.
5. *Мак-Робби Л. Р.* Непослушные принцессы. – Харьков: Книжный клуб "Клуб семейного досуга", 2014. – С. 29–33.
6. *Ричка В.* Княгиня Ольга. – Київ: Видавничий дім "Альтернативи", 2004. – 336 с.

Отримано 7 грудня 2017 р. *м. Київ*

Діаспора

Вадим Василенко

УДК 82. 09: 572

УЯВЛЯЮЧИ ТРАВМУ, ЗОБРАЖАЮЧИ ЖЕРТВУ: ДО ПИТАННЯ ПРО (ПЕРЕ)ВИЗНАЧЕННЯ ДІАСПОРИ

У статті розглянуто проблему теоретичної (ре)концептуалізації поняття діаспори в сучасних літературознавчих, культурологічних студіях. Крім того, досліджено питання "подвійної свідомості" та "діаспорної ідентичності", визначальні для розуміння діаспорних літератури й культури. Проблемнопостановчою в розвідці виступає ідея про винайдену, уявлену природу діаспори як своєрідної "уявленої спільноти", що водночас є "спільнотою пам'яті", а також порубіжний, міжкультурний статуси діаспорної літератури.

Ключові слова: діаспора, діаспорна ідентичність, подвійна свідомість, уявлена спільнота, діаспорне уявлене, стадія дзеркала, пам'ять, травма.

Vadym Vasylenko. Imagining Trauma, Representing Victim: to Issue of (Re)defining Diaspora

The paper deals with the issue of theoretical reconceptualization of the notion 'diaspora' in contemporary literary and cultural studies. The author refers to the conceptual redefinition of the diaspora with the idea of spatial turn in European and American cultural studies. The theory of translocation defining the theoretical revision of the diaspora sets the understanding of the place as the only spatial localization. The assertion that place is a geographic and not a psychological category lies at the heart of this theory.

In addition, the paper examines the issues of 'double consciousness' and 'diasporic identity', as they are integral to the understanding of the diaspora literature. The author considers the 'double consciousness' characteristic of diaspora cultures as a result of simultaneous staying in two or more spaces and proves the traumatic bifurcation of the 'diaspora subject'.

The decisive idea in the paper is that of the invented, constructed essence of Diaspora as a specific 'imaginary community' which at the same time is the 'memory community', and frontier, cross-cultural status of diaspora literature. The researcher regards the membership of the diaspora as an 'imagined community', as a kind of 'feeling at distance', a historical need of responding to certain symbols. The study suggests considering diaspora as a peculiar manner and form of universalizing in time and extrapolating in space the historical and cultural experience related to trauma of the displaced nation.

It seems to be correct if one interprets diaspora not 'externally', but 'from within' – as a kind of memory's and imagination's experience that demonstrates how 'diaspora subjects', suffering the loss of sources (country, language, culture etc.), fix the identification associated with the source, in particular through literary texts, artifacts of culture, commemorative practices and so on.

Keywords: diaspora, diasporic identity, double consciousness, imaginary community, diasporic imaginary, mirror stage, memory, trauma.

Дискусію про зміст і визначення поняття діаспори віднедавна ведуть представники різних гуманітарних напрямків і розділів знань, до того ж серед диспутантів – не лише науковці (культурологи, філософи, історики, соціологи, літературознавці та ін.), а й політики, письменники, журналісти. Поглиблення наукового, політичного, мистецького інтересів до поняття діаспори зумовлено, з одного боку, зміною геополітичного устрою світу – розпадом великих імперій і наративів, стиранням меж національних держав, культур, традицій, а з другого – ідеологічною парадигмою в науковому, політичному, мистецькому дискурсах, пов'язаною з явищем деколонізації та феноменом постколоніалізму. Загалом сучасне діаспорознавство (Diaspora

Studies), інспіроване (р)еволюцією в уявленні людини про простір, владу, мову й ідентичність, постало як автономний і динамічний розділ соціогуманітаристики.

У своєму дослідженні "Переосмислення діаспор(и): влада без громадянства у транснаціональну епоху" (1996) американський літературознавець, провідний теоретик, власне засновник сучасного діаспорознавства Хачіґ Тополян розмірковує над тим, як зміст історичного терміна "діаспора" (традиційно вживаного до єврейських, а згодом грецьких і вірменських громад), видозмінений під впливом дискурсивної влади інших спільнот, що претендували на статус діаспор, почав набувати сучасного (ви)значення. Еволюція поняття "діаспора", стверджує він, – це "наслідок змін у політиці дискурсивних режимів і водночас продукт недискурсивних феноменів" [32, 3]. Звісно, наприкінці XX – початку XXI ст. поняття діаспори зазнало численних уточнень і коректив, набуло різних конотацій і підтекстів, балансуючи від ідей "конструювання простору" А. Лефебра чи "утвердження простору" Е. Соя, який у свої праці "Постмодерні географії: Утвердження простору в критичній соціальній теорії" (1989) стверджує, що "в кожній біографії не менше географії, ніж історії" [29, 11], до теорії "гібридності" чи "гібридизації" в розумінні Г. Бгабга, від концепції "мандрівних культур" Дж. Кліффорда та "глобальних діаспор" Р. Коена до цілковитого вивільнення цього поняття від національних, релігійних, расових обмежень у дослідженнях В. Сафрана. Вивчаючи зміни, пов'язані з питаннями теоретичної (ре)концептуалізації діаспори, В. Сафран стверджує: якщо не так давно явище діаспори вважалося соціальним відхиленням, культурною деструкцією, то віднедавна в ньому вбачають прояви "культурної дислокації", "перехідної ідентичності" або "новий тип свідомості", майже чи зовсім не закоріненої в емпіричній або історичній реальностях [26, 83–99].

Умови й можливості сучасного світу (безнастанна мобільність, культурна гнучкість, політика багатокультурних і полінаціональних суспільств) увиразнили проблему концептуального уточнення, власне перевизначення поняття діаспори, переконструювання діаспорного дискурсу. Однак попри ґрунтовні напрацювання з історії й теорії діаспор(и) доволі дискусійними та все ще невирішеними питаннями, що внеможливлюють теоретичну концептуалізацію, лишаються визначення того, що таке діаспора, чим відрізняються аналогічні спільноти, належні до різних історичних і культурних періодів, і чим діаспора відрізняється від інших спільнот – емігрантів, номадів, біженців, остарбайтерів, туристів, кочовиків, племінних, субкультурних формацій тощо. Як пише у своїх "Трьох значеннях "діаспори" (1997) С. Вертовец, відтепер діаспорою називають чи не кожну спільноту, переміщену чи транснаціональну, себто таку, яка походить не звідти, де мешкає, і "вирізняється соціальними, економічними, політичними зв'язками, що виходять за межі держави та нації" [33, 277]. Наголошуючи на термінологічній невизначеності діаспори, С. Вертовец порушує одне з визначальних питань у сучасних дослідженнях діаспор: як провести межу між тим, що є діаспорою, а що нею не є? Водночас він зауважує: через те, що поняття діаспори дедалі частіше використовують як спосіб або форму визначення своєї ідентичності, "дискурс меншин" доповнено чи принаймні видозмінено "дискурсом діаспор". У цьому твердженні, звісно, є сенс, якщо зауважити, що вирізнення діаспор(и) відбулося насамперед у межах досліджень ідентичностей і меншин.

Указуючи на проблему термінологічної плинності, мінливості діаспори, зі свого боку, Х. Тополян зауважує, що діаспору неможливо уявити як стале позначення, бо в нових реаліях діаспорами є ті, хто вважає себе ними: нерідко ті чи ті спільноти заявляють про себе як про діаспору попри те, що їхні первісні історичний, соціальний, культурний досвіди не відповідають усталеному визначенню цього поняття. На думку вченого, діаспора – це фіксування

(усвідомлення) своєї ідентичності в один момент, але в другий, імовірно, цю ідентичність буде зафіксовано (усвідомлено) якось інакше [32, 3–5, 12–16]. Вірогідно вважати, що поняття діаспори – не статична конструкція, а постійний процес, що відображає перехідний, транзитний стан "від ще-не-діаспори до вже-не-діаспори" [3, 77], позначений переміщенням через демаркаційні лінії – мовні, культурні, світоглядні, нерідко з поверненням назад, "ad fontes". Сучасні американські культурологи А. Клімт і С. Любкеман, пропонуючи замість структурно-символічного дискурсивний підхід до розуміння діаспори, зауважують, що діаспора – це своєрідний різновид "дискурсу ідентичності": подібно до того, як нації уявляються, традиції винаходяться, а поняття про місце чи дім дискурсивно конструюються, діаспора є "особливим способом уявляти, винаходити, конструювати й репрезентувати себе" [25, 146].

Крім того, слід зауважити тенденцію деяких дослідників літератури та культури до повного чи часткового заперечень діаспори як "поняття доволі умовного" [11, 52], невідповідного чи загалом непридатного для аналізу тих або тих літературних, культурних явищ і феноменів. Причину такої тенденції, можливо, треба вбачати в тому, що поняття діаспори довгий час не було (і, здається, досі не стало) науково-нейтральним, а вживалося переважно в ідеологічно заангажованому контексті радше як політична, а не естетична категорія. Усе ж треба визнати: діаспора – це поняття, позбавлене однозначності, а не евристичного потенціалу. Воно продуктивне в межах того чи того дослідження, але виявляє свої асиметрії за його межами, зоставляючи місце для невідповідних, іноді суперечливих потрактувань через надто розгалужений, широкий діапазон (ви)значень або, якщо його вживати у звуженому сенсі, занадто обмежений. Загалом я схильний погодитися з М. Тлостановою, яка стверджує: "Сучасне розуміння діаспори потребує радше набору тропів, а не наукових підходів, метафоричної образності, а не бінарного мислення" [12, 170].

Концептуальне перевизначення діаспори, що відбулося наприкінці ХХ ст., пов'язано, зокрема, з ідеєю "просторового повороту", що справила значний вплив на вивчення проблем діаспор та е(і)міграцій – як в історичному, так і культурному значеннях, зокрема в аспектах, пов'язаних із проблемами перетину кордонів, питаннями простору, місця, пам'яті тощо. Якщо взяти до уваги твердження американської дослідниці М. Джорджу, яка вважає простір "центральною категорією ідентичності й репрезентації в контексті діаспори та міграції" [21, 20], то очевидно, що "просторовий поворот" поставив під сумнів, якщо загалом не знівелював категорію місця як визначальну. Учені, що розглядають діаспори з позицій класичної теорії як своєрідні "уламки націй", ведуть мову насамперед про традиційний конфлікт "закорінення" та "відірваності", а в позиції мігранта вони вбачають не що інше, як вияв "подвійної свідомості" в розумінні В. Дюбуа чи П. Ґілроя, пов'язаний з обмеженою, уособленою в просторі концепцією місця/дому чи перебування в прикордонні – між двома чи більше країнами, культурами, традиціями тощо. Натомість для дослідників доби постмодерну поняття діаспори стало своєрідним уособленням протиріч (локалізація – глобалізм, центр – периферія, укорінення – відірваність, тривалість – перерваність, Свій – Чужий тощо) і водночас зв'язку (між минулим і сучасним, часом і простором, домом і світом, батьками та дітьми, Я та Іншим тощо). Теорія локалізації, в основу якої закладено своєрідний трюїзм – утерту істину про те, що кожна діаспора має свою батьківщину – місце, з якого походить, ставить за самоціль апелювання до "національного первня", нерідко з виразними емоційним, політичним підтекстами, зводячи завдання дослідника de facto до пошуку "джерела" чи визначення "національної ідентичності". Ідею транслокальності, себто між- або позапросторовості, натомість, зосереджено

на “процесі, у якому мігранти конструюють такі соціальні поля, що перетинають географічні, культурні та політичні межі” [5, 1].

Відмову від теорії локалізації – “закорінення” та “відірваності” як визначального конфлікту в драмі е(і)міграції, що традиційно передбачає два варіанти вирішення (асиміляцію та інтеграцію або (само)замкнення, ізоляцію, себто усвідомлення, збереження й культивацію власної суб’єктності), – учені пов’язують зі зламом модерністських стратегій або відходом модернізму загалом і появою теорії транслокальності як провідної в сучасних студіях діаспор, сконцентрованих на вивченні транснаціональних і кроскультурних суб’єктностей і часопросторів у літературних, культурних практиках діаспор. Загалом сучасні дослідження діаспор, які балансують на перетині постколоніальних, постмодерних, постструктуралістських студій, сфокусовано на проблемах гібридності, перформативності, подвійної свідомості як своєрідних симптомах літератури й культури кінця XX – початку XXI ст., що піддають аналізу та сумніву усталене уявлення про ідентичність (національну, культурну, гендерну тощо), заперечуючи розуміння місця як виняткового просторової локалізації. Проблемнопостановчою в цих дослідженнях є ідея про те, що “місце” – категорія не географічна, а насамперед психологічна: “місцем” може бути не лише країна, а й культура, історія, мова, пам’ять тощо.

Звісно, переосмислення діаспори вплинуло на (пере)визначення поняття діаспорної літератури, яке сучасні дослідники дедалі частіше відмовляються розглядати в межах канону “національної літератури”. Поняття діаспорної літератури чи літератури діаспори як термінологічна проблема існує віддавна, але традиційно цей корпус письма (художнього чи non-fiction) розуміють як відхилення від “національного канону” чи як доповнення до нього або ж ототожнюють із поняттям е(і)міграційної літератури, позбавляючи його цілісності й самодостатності. Висловлю припущення, що, створена в просторі “між”, література діаспори не є репрезентантом однієї культури (національної), а демонструє свою належність до “третього простору”, про який пише Г. Бгабга, позначаючи цим терміном “простір між культурами”, “культурне порубіжжя”. Поняття “третього простору” я вживаю для того, щоби відійти від спрощеного, дещо схематизованого розуміння діаспорної літератури, зафіксувавши належність цього корпусу письма до порубіжних феноменів.

Не випадково чимало письменників, традиційно потрактованих як діаспорні, піддають сумніву й переосмислюють власні зв’язки з визначеними просторами й ідентичностями та, дистанціюючись від узгоджених визначень, декларують порубіжний, міжкультурний модуси своїх біографій і творчості. Завдяки одночасній належності до двох або більше культурних просторів вони творять літературу “в межах” і “зсередини”, піддаючи ревізії поняття батьківщини, культурної ідентичності, гендеру, влади й Іншого, аналізують різні форми підпорядкувань і акцентують нерівність у взаєминах між людьми, націями, мовами тощо. До того ж вони виступають своєрідними “перекладачами культур”, “медіаторами”, посередниками, зокрема між країною походження та місцем проживання. У цьому сенсі поняття рубіжності не тотожне маргінальності як периферійності, а постає як своєрідний етичний, моральний бар’єр, перетин якого означає відступ від норми чи канону, до того ж не спорадичний, а усвідомлений. Рубіж є важливим, загалом невід’ємним складником діаспорних свідомості та ідентичності: він реабілітує відчуття (спів)присутності, долаючи відчужене сприйняття світу й дому, які зрушено, підважено, змінено місцями, а також передбачає взаємопоборення та взаємопроникнення традиційного й модерного, міжкультурний “переклад” з однієї мови на другу.

Питання, що постають у цьому контексті, пов’язані з ідеологічним розрізненням, власне розмежуванням діаспорної та еміграційної літератур,

діаспорного та постколоніального письма, а також проблемою взаємодії цих складних і різнорідних феноменів, зокрема літератури, постколоніалізму та діаспори. Загалом якщо еміграційну літературу пов'язано з риторичними формами та стратегіями антиколоніалізму, то діаспорну – з постколоніальними переживаннями (ностальгією, меланхолією, ресентиментом, мімікрією, амнезією тощо). Усе ж еміграційне як антиколоніальне та діаспорне як постколоніальне – поняття не взаємовиключні, а внутрішньо пов'язані між собою. Ці типи письма (художнього чи non-fiction) споріднено питомими, проте неоднаково вираженими формами антиімперського спротиву, зокрема культурного. Категорії колоніалізму та колоніальності як "залишки" чи "уламки" довговічних владних структур, що впливають на культурні взаємини та знання, складають матрицю діаспорної літератури, бо феномен діаспори історично й ментально пов'язано з темами й контекстами вимушених е(і)міграцій, зокрема виїзду, вигнання, асиміляції та зумовлених ними травм. Крім того, з такою ж вірогідністю можна стверднти, що діаспорне письмо – це насамперед і зокрема письмо посттоталітарне, себто таке, що володіє своєрідною формою дискурсивного опору тоталітарній владі. Підтвердженням цього є істотний соціокультурний досвід і, зокрема, літературна спадщина повоєнних діаспор із країн СРСР і так званого соціалістичного блоку – посттоталітарних, посткомуністичних країн, зокрема України, що функціонували як адміністративно керовані, колоніальні структури. Однак якщо діаспорне письмо – це насамперед письмо постколоніальне/посттоталітарне, то його, на відміну від еміграційного, відповідно антиколоніального/антитоталітарного, не переобтяжено ідеологічно заангажованими дихотоміями та опозиціями (проте не звільнено від них), а також наділено здатністю творити нові художні парадигми, перетворюючи культурні розриви (часу, простору, історії, пам'яті, традиції тощо) в евристично продуктивні конструкти. Центральними проблемами діаспорних літератур, як вони проявилися на сьогодні, є демаскування відкритих і прихованих механізмів (пост)колоніального/(пост)тоталітарного поневолень і дискримінацій (національної, расової, класової, генераційної, гендерної тощо), політичного, економічного, сексуального насильств та ідеології, асиміляції, акультурації, а також письма й мови, через які все це виражено.

Важливого значення для розуміння діаспорної літератури набуває питання "подвійної свідомості" (В. Дюбуа) чи "контрапунктного усвідомлення" (Е. Саїд) як співприсутності, співіснування водночас у двох (чи більше) культурних просторах, що увиразнює проблему травматичного роздвоєння, двосвіття "діаспорного суб'єкта". Перегляд того, що В. Дюбуа у своїх "Душах чорних людей" (1903) назвав "подвійною свідомістю", африканською та американською водночас, П. Ґілрой у праці "Чорна Атлантика: Модерн і подвійна свідомість" (1993), присвяченій мистецьким, зокрема музичним, практикам африканської діаспори у країнах "атлантичного транзиту", означив як своєрідні форму та прояв "діаспорної суб'єктності". "Подвійну свідомість", яка, за В. Дюбуа, полягає в наскрізній належності індивіда до американської та африканської ідентичностей, репрезентовано через складний психоемоційний бар'єр між прагненням до асиміляції та расовою солідарністю й самосвідомістю. Зокрема, В. Дюбуа пише: "Це вповні виняткове переживання, ця подвійна свідомість, відчуття, ніби ти незмінно споглядаєш себе очима інших <…> Завжди це відчуття подвійності: дві душі, дві думки, два непримиренні прагнення, два ідеали в одному тілі, і лише нелюдська витривалість цього тіла не дає йому загинути, розділившись надвоє" [20, 3–4]. Звісно, проблема, порушена цим дослідником, виходить поза межі афро-американської діаспори США й американського світу, а також понять раси, нації, класу; вона питома для інших, якщо не всіх діаспорних культур і спільнот. Вивчаючи проблему "подвійної свідомості" у праці

В. Дюбуа як своєрідний конфлікт між загальнонаціональним та локальним, а не африканським та американським, літературознавець Д. Брюс пише: “Дюбуа вважав, що “подвійна свідомість” функціонує на двох рівнях. На першому рівні вона випливає із труднощів бути темношкірим та американцем водночас, від наявності двох ідентичностей, які індивіду привласнено через його виключення з американського мейнстріму <…>. На другому рівні “подвійна свідомість” з’являється від дефіциту комунікації між білими та чорними американцями, що спричиняє появу двох окремих сфер життя <…>. Отже, подвійність чорного американця – це не лише негативний наслідок його винятковості, а й наслідок конфлікту між двома культурними традиціями <…>” [15, 204–205]. За твердженням П. Ґілроя, проблема “подвійної свідомості” полягає не лише в іманентному, хоча небезболісному поєднанні двох типів свідомості, загостреному відчутті своєї інакшості, на що небезпідставно вказує Д. Брюс, а й у “перебуванні між двома берегами”, протиставленому ессенціальній ідеї вкорінення. Бар’єр між перебуванням у русі (“routes”) та вкоріненістю (“roots”) П. Ґілрой називає “діаспорною чуттєвістю”, яку, на його думку, найвиразніше репрезентовано в мистецьких практиках діаспор, зокрема музичній. Висловлю твердження, що “подвійна свідомість”, за П. Ґілроєм, або, вдаючися до мови музики, “контрапунктне усвідомлення”, за Е. Саїдом, чи “діалогічність”, за Р. Спенсером, – це невід’ємна, загалом визначальна риса діаспорної літератури. У своїх “Думках про екзиль” (1990) Е. Саїд, указуючи на продуктивність цього типу свідомості, пише: “Переважно більшість людей знає одну культуру, одне середовище, один дім; емігрант же знає принаймні два, ця множинність бачення породжує – скористаємося тут музичним терміном – контрапунктне усвідомлення” [28, 162]. Зі свого боку, розмірковуючи над тим, чому Е. Саїд уважає “контрапунктну свідомість” визначальним здобутком емігранта, Р. Спенсер зауважує: “Це те явище, яке вщент руйнує наше прагнення мислити однолінійно; у ньому від початку закладено діалогічність” [30, 391]. “Подвійність”, або “контрапунктність”, як наслідок психологічного, культурного роздвоєнь, одночасного співіснування у двох (або більше) світах (географічних, культурних тощо), (про)переживання різних часопросторів – це чільна тема в художній і non-fiction літературах сучасних діаспор. Загалом же поняття “подвійної свідомості” розширює літературознавчу, культурологічну оптики, але водночас засвідчує травматичне роздвоєння “діаспорного суб’єкта”, художньої та об’єктивної реальностей.

Однак як “діаспорному суб’єкту” побороти “подвійну свідомість” і змінити погляд на світ, щоби почуватись у ньому Своїм, а не Іншим, тотожним Чужинцеві, – світ множинних культур і можливостей замість патологічного зациклення на ситуації відчуження? Своєрідну, хоч і неоднозначну відповідь на це питання дає поняття “діаспорної ідентичності”, яке, попри різноманітність трактувань, усе ж несе в собі певну абстрактність. Американський культуролог Р. Брубейкер у розвідці “За межами “ідентичності” (2002), написаній у співавторстві з Ф. Купером, наголошує на мінливій, плинній природі ідентичності, стверджуючи: це поняття хоча й позбавлене термінологічної прозорості, але значно продуктивніше, ніж використання інших, не таких абстрактних категорій [4, 61]. У розмові про “діаспорну ідентичність” я вживаю цей термін, зокрема, для того, щоб акцентувати не реальний, а насамперед уявлений статус “діаспорного суб’єкта”. При цьому його суб’єктність не тотожна сутності: вона має уявлену, винайдену природу, бо постає не тим, чим є суб’єкт насправді, а тим, чим він хоче здаватися – собі чи Іншому. Загалом питання про “діаспорну ідентичність”, яка зароджується на рубежі (двох мов, культур, традицій тощо), набуває такого ж складного та неоднорідного значення, як і поняття діаспори.

Указуючи на невловимість, розмитість “діаспорної ідентичності”, у своїх “Мандрівних культурах” (1992) Дж. Кліффорд стверджує, що діаспору “не можна

сприймати як визначальну метафору чи уособлення сучасних ідентичностей або репрезентативний зріз рас, націй, класів, гендерів і культур" [16, 319]. Намагаючись відійти від традиції центрування культурного ландшафту навколо теорії місця/дому, він наголошує на потребі переглянути культурні практики діаспор через взаємодію між проблемами "проживання" ("dwelling") та "подорожування" ("travelling"), зауважуючи, що "діаспорне Я" відчуває себе "вдома" лише в подорожі, у дорозі. Віддаленість і відокремленість від батьківщини, як і неможливість або незначна ймовірність повернення, на думку вченого, – не що інше, як антоніми поняття рубежу, що вказують на суміжність і взаємопроникнення різних і, здавалось би, непоєднуваних просторів.

Зі свого боку, С. Голл стверджує, що "діаспорна ідентичність" – це своєрідний теоретичний конструкт, що зазнає безнастанного оновлення та перекодування. У своїй програмній праці "Культурна ідентичність і діаспора" (1990) він, суголосно із твердженням адептів дискурсивного підходу Р. Брубейкера та Ф. Купера, визначає культурну ідентичність не як "вічне повернення" до свого минулого, а як постійне відновлення "культурного матеріалу". Зокрема, С. Голл пише: "Ідентичність не така прозора та безпроблемна, як ми вважаємо. Можливо, замість уявлення про ідентичність як уже завершений факт, репрезентований через культурні практики, буде слушно подумати про ідентичність як "відновлення", яке ніколи не завершується, завжди відбувається та формується в процесі, а не поза репрезентацією" [23, 223]. Основними факторами творення "діаспорної ідентичності" С. Голл уважає культурну пам'ять і культурні наративи. Увиразнюють діаспорний контекст, мова, мистецтво (зокрема, література, музика, живопис, скульптура, кінематограф, фотомистецтво, перформативні практики тощо), а також повсякденні практики та ритуали, релігія, ієрархія цінностей, гендерні взаємини, сексуальність тощо.

Доволі розлогу, проте не вичерпну характеристику діаспори запропонував у праці "Діаспори в сучасних суспільствах" (1991) американський соціолог і культуролог В. Сафран, апелюючи до історичного й культурного досвідів однієї з найдавніших діаспор – єврейської. Загалом звернення до єврейського, а згодом вірменського, грецького історичного та культурного досвідів як своєрідного еталона, а також відхід від нього, типові для діаспорознавців другої половини XX ст. Це результат "метафоричного перенесення", себто відмови від релігійного та зосередження на расовому й національному критеріях дослідження діаспор. Опираючись на усталене визначення діаспори, виснуване В. Коннором, як "спільноти людей, що живуть поза межами своєї батьківщини" [18, 16], а також аналізуючи роль спогадів і міфів про втрачену батьківщину, В. Сафран відмежовує культурні спільноти, що прагнуть повернутися до своєї вітчизни, від тих, які воліють скерувати зусилля на самозбереження за рубежем. Прикметно, що у своїй праці В. Сафран урахував символічну замкнутість діаспор і водночас їхню готовність до діалогу з мовно, культурно, ментально маркованим Іншим, а також зауважив надважливі для діаспор зв'язки з батьківщиною – зв'язки різної інтенсивності та змісту. У рамках цієї парадигми діаспора позначає різновид відкритої й водночас замкнутої спільноти, у якій національні культурні елементи, вступаючи у складну, нерідко конфронтаційну взаємодію з новими соціальним, культурним, політичним середовищами, своєрідно трансформують первісний культурний бекграунд (традицію, мову, пам'ять тощо). З одного боку, прагнучи зануритися в нове для себе середовище, діаспора переймає нові "правила гри" та підходи до вибудовування культурних, наукових, політичних траєкторій, а з другого – зберігаючи зв'язки (родові, культурні, комунікаційні тощо) з батьківщиною, творить закритий, ізольований простір.

Критикуючи концепцію В. Сафрана, у розвідці "Історизація ідеї діаспори" (1997) Й. Стреттон розвиває деякі його твердження, звертаючись до історичного

й культурного досвідів єврейської діаспори. Зокрема, він зауважує, що деякі критерії, запропоновані В. Сафраном, – це не більше, ніж анахронізми: одні з них надаються до розуміння окремих груп євреїства у ХХ ст., другі спрацьовують за умов існування на політичній мапі іудейської держави-нації, а загалом вони описують і репрезентують історико-культурну ситуацію кінця ХХ ст. Крім того, Й. Стреттон прагне "з'ясувати, які контекстуальні обставини забезпечують спільну базу модерному та постмодерному типам досвіду, пойменованого "діаспорою", – окрім фізичного факту власне розсіювання" [31, 301]. І стверджує: якщо в домодерну епоху бездержавний народ ототожнював себе винятково з рідною землею, то в модерну цей зв'язок було опосередковано ідеологією нації та держави, а відповідно, перехід до сучасності зумовлено оновленням досвіду в поняттях нації та держави [31, 314, 324].

Як і більшість "дискурсів відмінностей", у сучасних культурологічних, літературознавчих студіях категорію та репрезентацію (політичну, культурну) діаспори пов'язано з переосмисленням понять батьківщини, держави, нації. Історично та просторово зумовлене, тож доволі умовне поняття батьківщини – одне з центральних у сучасному діаспорознавстві, зазнає різних корекцій і реітерацій, потребуючи свого перевизначення. Переглядаючи поняття батьківщини, яка є сутністю діаспорної диспозиції, як своєрідну альтернативу й водночас противагу традиційній структурно-символічній концептуалізації батьківщини (місця народження чи поселення), американський культуролог Б. К. Аксель висновує концепцію "діаспорного уявленого" ("diasporic imaginary"). На думку вченого, ключем до розуміння діаспор є "не фізичне місце їх виникнення, а часові рамки, афекти, питомі для цієї діаспори, властива їй матеріальність" [1, 411]. "У цьому сполученні слів, – пише він, – уявлене треба розуміти не як означуване, що характеризує діаспору, її "громаду" чи "спільноту", репрезентовану як плід уяви. "Діаспорне уявлене" – це іменник, що позначає цілком реальний спосіб самоідентифікації. Як виправлення чільного тепер твердження, що дослідження діаспор пов'язано з конструюванням місця, ретериторизацією, "діаспорне уявлене" наголошує на часових параметрах існування діаспори". І далі: "Діаспорне уявлене" – це не оновлена версія концепції місця, а нова концепція, що охоплює процес самоідентифікації, всередині якого проявляються діаспорні суб'єкти" [1, 429–430]. Загалом К. Б. Аксель наголошує на потребі відмовитися від погляду на діаспору як на завершений культурний проект, убачаючи в ній формацію, що перебуває в постійній динаміці, невпинному процесі самотворення. Досліджуючи ідентичність діаспори сикхів – релігійного руху, зосередженого на утопічній ідеї створення власної батьківщини, держави Халістан, він доходить висновку, що для деяких діаспор батьківщина існує не географічно, а немовби всередині них. Це не землі, втрачені й полишені в минулому, а спільний простір мовного та культурного досвідів. Водночас дослідник висловлює ідею про те, що не батьківщина творить діаспору, а навпаки – діаспора творить собі батьківщину, обмежену й окреслену її пам'яттю та уявою. "У дослідженнях діаспор не помічено деякі наслідки тих ситуацій, коли батьківщина існує не географічно, а немовби всередині самої діаспори, – пише Б. К. Аксель. – Ці дослідження обмежено розумінням батьківщини як "локальної ідентичності". Концепція діаспорного уявленого не лише перетворює поняття батьківщини в один із часових і афективних аспектів суб'єктивації, а вводить це поняття у складну систему інших образів і процесів – зокрема, у процес історичного формування дискурсів сексуальності, гендеру та насильства" [1, 430]. Ідея батьківщини, стверджує дослідник, "постає лише одним із проявів діаспорного уявленого, а тому може бути зрозуміла як афективний і розгорнутий у часі процес, а не як місце" [1, 430]. Феномен насильства, який Б. К. Аксель уважає невід'ємною ознакою

“діаспорного уявленого”, він демонструє на прикладі того, як активно завдяки інтенсивності Інтернету й мас-медіа набули поширення фото з понівеченими тілами сикхів (шахідів) – борців за автономність Халістану, витворивши своєрідний “культ мучеників”, що ліг в основу діаспорної ідентичності сикхів. Загалом ідея К. Б. Акселя суголосна із твердженням Дж. Кліффорда про те, що для діаспор історія вигнань, страждань, пристосування чи спротиву не менш важлива, ніж проекція свого особливого “джерела” чи “телеології джерела та повернення” [17, 250].

Концептуально поняття діаспори виходить за звужені географічні, культурні, політичні межі, ніби підтверджуючи ідею Б. Андерсона про те, що нація – це “уявлена спільнота” (“imagined community”) із “винайденими”, себто (пере)створеними традиціями, “при тому уявлена як генетично обмежена та суверенна” [2, 22]. За визначенням Б. Андерсона, нації зароджуються не внаслідок реального, “живого” досвіду, а через символічні практики, які набувають такого великого значення, що компенсують відсутність реальних контактів і взаємодій. Наголошування на “уявленому” чи “уявлюваному”, з наголосом на активній дії суб’єкта, покликано акцентувати сконструйованість визначальних рис, із якими ототожнено діаспору. Звісно, у процесі соціальної, культурної, ідеологічної кристалізації діаспори роль уяви незмінна, до того ж окреслення меж від “уявленого” в значенні “винайденого” до “уявлюваного” в розумінні “ілюзорного” не завжди виразне: це протиріччя становить неперехідний бар’єр, що такою ж мірою як об’єднує позиції дослідників, так і роз’єднує. Належність до “уявленої спільноти”, зокрема діаспори, – це не що інше, як “почуття на відстані”, випробування історією і географією, себто історично культивована потреба озиватися на відповідні “позивні”: мову, традицію, символи тощо. Водночас, попри те, що літературу й культуру діаспори заангажовано ідеєю збереження, архівування, культивації традиції, нерідко ця традиція, як припускає П. Гілрой, є (пере)винайденою, себто (пере)створеною після е(і)міграції. До того ж, наголошує дослідник, відстоюючи “нову” традицію, діаспора вступає в конфлікт не лише із сучасністю, а й змістом і формою традиції [22, 190–193]. Ідеї про “уявлену” природу нації та “винайдений” характер традицій, що кристалізують діаспору, покликано унаочнити, як пише Е. Гобсбаум, “процеси формалізації та ритуалізації, позначені зв’язком із минулим, навіть якщо цей зв’язок виражено лише в нав’язливих повтореннях” [24, 4].

Однак чи не виказує цей символічний “зв’язок із минулим”, що за “уявленими спільнотами”, ретроспективно “винайденими” традиціями криється відсутність реального досвіду, а фактором, що “цементує” “уявлену спільноту”, є не традиція, а втрата – компонент пам’яті, покликаний описати цю традицію так, як описують коло? Якщо взяти до уваги твердження В. Блума, який зауважує, що, протистоячи кризі ідентичності, спільнота (нація) прагне захистити свою цілісність, зокрема через створення іншої, нової ідентичності [14, 40], то в прагненні “зцілити травму”, пов’язану з утратою (батьківщини, культури, історії, пам’яті тощо), криються стимули до творення “уявленої спільноти” (“уламку нації”), що водночас є “спільнотою пам’яті”. Пам’ять про минуле, закріплена в художніх текстах, артефактах культури, комеморативних практиках, корелює роботу травмованої свідомості, зокрема художньої. Крім того, це минуле неодмінно сакралізоване, а травматична пам’ять про нього невідступно, як тінь, падає не лише на сучасне, а й очікуване майбутнє – воно постає не інакше, як повернення втраченого (батьківщини, культури, держави, нації тощо). До того ж це “повернення” слід розуміти як своєрідне відновлення, символічну реконструкцію втраченого образу, “макету нездійсненого”, інкорпорованого в пам’ять згідно з ідеальним, заповіданим уявленням про нього.

У праці “По той бік принципу задоволення” (1920) З. Фройд наголошує, що втрата, яка має емоційно-психологічний ефект, стосується певного об’єкта, яким може бути історія, батьківщина, нація, а не лише, скажімо, батько, чоловік або син. Якщо ця втрата є надмірною і не може бути нічим заміненою, вона “вростає” у свідомість і тіло свого носія. Так утрачений об’єкт стає частиною суб’єкта і продовжує існувати в ньому як Інший, визначаючи його світо- і самосприйняття. Як зауважує, перефразовуючи теоретика психоаналізу, Ж. Дерріда, “неприйнятий усередину себе, не асимільований, як це буває при всіх “нормальних” скорботах, мертвий об’єкт залишається живим померлим, поміщеним у спеціальне місце в Ego. Він має своє місце так само, як крипта на цвинтарі або замок, оточений стінами та іншими речами. Мертвий об’єкт інкорпорований у цій крипті; слово “інкорпорований” означає точно те, що він не може бути перетравленим або асимільованим повністю і тому залишається там, утворюючи якусь кишеню в тілі того, хто страждає” [19, 57]. Однак утрата не лише впливає на само(світо)сприйняття, спосіб мислення, модель поведінки, етичні й культурні цінності тощо, а стає своєрідним modus vivendi суб’єкта.

“Уявлені травми реалізуються насамперед через зображення жертви”, – пише в передмові до збірника “Травма: Пункти” (2009) С. Ушакін, наголошуючи водночас і на зворотному: подолання травми рівнозначне розпаду спільноти [13, 25]. Утрата, сфокусована на непереборному минулому, пригадуванні того, що втрачено і чому, як і “робота уяви”, скерована на вигадане, нереальне, можливо, утопічне, – невід’ємні для розуміння діаспори. Діаспора – це своєрідний спосіб і форма універсалізувати в часі та екстраполювати в просторі історичний, культурний, політичний досвіди, пов’язані з травмою екструдованої нації. Через культурні екскурси (літературу, кіно, мистецтво тощо) до власних (і рідше – чужих) страждань вона репрезентує себе як “жертву”, сконсолідовану насамперед (якщо не лише) для того, щоби засвідчити цю травму – перед собою чи Іншим. Травма як утрата творить діаспору, і водночас діаспора як “спільнота втрати” конструює травму. Репрезентація травматичного досвіду, оприявлена в художніх чи non-fiction текстах, стає своєрідною спробою реконструкції “решток цілісності”, якщо не дзеркала, то принаймні власного віддзеркалення, для того щоби “скласти уламки себе <…> в нову, цілісну картину” [27, 187]. Із цього приводу Ж. Лакан у своїй інтерпретації “Про той бік принципу задоволення” З. Фройда стверджує, що втрата конституює людський досвід, викликаючи настійливе бажання заповнити те, чого бракує: пам’ять про втрату “цілісної конструкції” (історії, культури, традиції, часу тощо) породжує нав’язливе “прагнення цілісності”. Коли ж це прагнення стає непоборним, відбувається процес (пере)конструювання втраченого об’єкта. У своїй “Стадії дзеркала” (1936) Ж. Лакан пише про процес конструювання власного Я, що відбувається через самоідентифікацію із власним відображенням, зазначаючи: “Вигляд цілісної форми людського тіла дає суб’єкту уявне панування над його власним тілом” [6, 107]. Упізнавання себе в дзеркалі “на виріст”, наголошує він, є передумовою становлення ідентичності суб’єкта як двійника власного відображення. Однак у відображенні суб’єкт упізнає себе іншим, ніж він є насправді. Образ, побачений у дзеркалі, здається уявним, віддаленим і відчуженим: перебуваючи по той бік дзеркала, він зостається непізнаним і недосяжним – Великим Іншим, подібним до дорослого, що підносить дитину до дзеркала. У семінарі “Знайомство з Великим Іншим” Ж. Лакан зазначає: “Суб’єкт не знає, що він говорить, і на це в нього є досить поважна причина – він не знає, що таке він сам. Проте він бачить себе. Вам добре відомо, що бачить він себе по той бік дзеркала, і дуже виразно, що можна пояснити принциповою незавершеністю дзеркального прототипу, не лише уявленого, а ще й ілюзорного” [7, 351]. Усвідомлений у такий спосіб Інший, уважає

дослідник, вимагає від Я підпорядкування, викликаючи в нього почуття болю, страху, агресії, стає Своїм або Чужинцем, а зі входженням Я у світ мови оприявнює себе у знакових структурах – Символічному, щодо якого суб'єкт постає як означник. Виснувана Ж. Лаканом теорія "стадії дзеркала" дозволяє вийти за межі традиційного, власне структурно-символічного розуміння ідентичності, щоби розгледіти в діаспорі – "уламку нації", що відчуває брак цілісності, – неоднозначний (ви)твір уяви. Крім того, метафора дзеркала, яку сучасні дослідники, услід за Ж. Лаканом, пов'язують із теорією відображення, дозволяє збагнути, чому для "уявленої спільноти" література – це своєрідний "компенсаторний механізм", до того ж механізм "подвійного призначення" – "роботи уяви" й архівування пам'яті водночас.

Якщо текст – це насамперед (ви)твір мови, то питання кореляції понять тексту та дзеркала, тексту як дзеркала, дзеркала тексту в цьому випадку набувають першорядного значення. У діалозі з собою, власним Я й минулим письменник, що перебуває "за рубежем" (однаково географічним або психологічним), прагне здолати почуття відчуження від Іншого чи себе самого, зокрема через творчість (художню, наукову тощо). Отже, у цьому випадку саморефлексію щодо (ре)конструювання власного Я, заглиблення у внутрішні процеси, можна вважати своєрідним аналогом "стадії дзеркала", про яку пише Ж. Лакан, якщо розуміти цю стадію відповідно до його термінів – як початок переходу від Уявного до Символічного. Роль дзеркала, у якому той, хто дивиться в нього, упізнає себе, виконує письмо – "символічне вираження" себе як "цілісного тіла". Звертаючись до метафори дзеркала, центральної в теорії відображення, усе ж слід пам'ятати, що функція дзеркала – не достовірне віддзеркалення Реального. Дзеркало – це не однозначний, а парадоксальний об'єкт: долаючи оптичну обмеженість того, хто дивиться, воно не лише відображає, а й спотворює або творить іншу реальність. Водночас, показуючи незриме, воно постає як своєрідне уособлення іншого, паралельного світу. Дзеркальність, яка розрізняє прототип і зображення, за визначенням сучасного дослідника, постає якоюсь "незримою і спотвореною абстрактною конструкцією, потрібною для відтворення неглибоких ефектів уяви" [14, 5], що проявляються у формах ідентифікації чи трансформації втілених об'єктів через прийоми підкорення чи відображення. Використовуючи метафору дзеркала із психоаналітичної теорії Ж. Лакана, у своїй "Семіосфері" Ю. Лотман зазначає: "Знакова природа художнього тексту двоїста за своєю суттю: з одного боку, текст прикидається самою реальністю, прикидається таким, що має самостійне буття, незалежне від автора, річчю серед речей реального світу. З другого – він постійно нагадує, що він чиєсь творіння і щось означає. У цьому подвійному освітленні виникає гра в значеннєвому полі "реальність – фікція" [8, 69]. Водночас у "Структурі художнього тексту" літературознавець зауважує, що художній світ – це система замкнених часопросторів, межами знакової побудови яких є дзеркало [9, 14]. Отже, в авто- чи квазібіографічній літературі саморефлексивна оповідь, заснована на власному або чужому досвіді, безперечно, виконує роль дзеркала, у якому погляд автора (ре)конструює пам'ять, зокрема пам'ять про непережите ("memory of future") – те, чого не було, але що могло чи може статися. Уписування себе, свого досвіду в текст – це не що інше, як спосіб самотерапії, що пролягає між пам'яттю про минуле та обіцяним зціленням. Загалом таке вписування передбачає різні стратегії у виборі часопростору(ів) – від пошуку себе чи свого джерела (історії роду, покоління тощо) до творення альтернативних часопросторових форм, зокрема переходу до міфічного.

Отже, вірогідним здається погляд на діаспору не "зовні", а "зсередини", як на своєрідний досвід пам'яті й уяви, що демонструє, як "діаспорні суб'єкти", переживаючи втрату джерела (країни, мови, культури тощо), закріплюють

ідентифікації, пов'язані з цим джерелом, зокрема через художні тексти, артефакти культури, комеморативні практики тощо. Попри це, відкритими зостаються питання про взаємодію діаспорної літератури з літературами метрополій (країн походження чи проживання), а також трансформацій цього пласту письма, зумовлених ротацією чи конфліктом поколінь, зміною традиції, пам'яті тощо.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Аксель К.* Диаспоральное воображаемое // Новое литературное обозрение. – 2014. – № 127 (3): Спец. вып.: Антропология диаспоры: культурные механизмы конструирования идентичности. – С. 417–430.
2. *Андерсон Б.* Уявлені спільноти. Міркування щодо походження й поширення націоналізму. – Київ: Критика, 2001. – 272 с.
3. *Арутюнов С.* Диаспора – это процесс // Этнографическое обозрение. – Москва, 2000. – № 2. – С. 74–78.
4. *Брубейкер Р., Купер Ф.* За пределами "идентичности" // Ab Imperio: Исследования по новой имперской истории и национализму в постсоветском пространстве. – 2002. – № 3. – С. 61–115.
5. *Кайзер М., Бредникова О.* Транснационализм и транслокальность (комментарии к терминологии) // Миграция и национальное государство. – Санкт-Петербург: ЦНСИ, 2004. – С. 134–146.
6. *Лакан Ж.* Семинары. – Кн. I. Работы Фрейда по технике психоанализа. – Москва: Гнозис; Логос, 1998. – 432 с. – (Programme a Pouchkine).
7. *Лакан Ж.* Семинары. – Кн. II. "Я" в теории Фрейда и в технике психоанализа. – Москва: Гнозис; Логос, 1999. – 520 с. – (Programme a Pouchkine).
8. *Лотман Ю.* Семиосфера. – Санкт-Петербург: Искусство, 2000. – 704 с.
9. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста // *Лотман Ю.* Об искусстве. – Санкт-Петербург: Искусство, 1998. – С. 14–285.
10. *Сафран У.* Теория диаспор глазами отцов-основателей: Интервью с Уильямом Сафраном, Робином Коэном и Йосси Шаином // Новое литературное обозрение. – 2014. – № 127 (3): Спец. вып.: Антропология диаспоры: культурные механизмы конструирования идентичности. – С. 42–48.
11. *Тишков В.* Исторический феномен диаспоры // Этнографическое обозрение. – 2002. – № 2. – С. 43–63.
12. *Толстанова М.* Диаспорные идентичности и литература в постнациональном мире: к проблеме переосмысления понятий // Личность. Культура. Общество. – Т. 13. – № 1 (61–62). – 2011. – С. 167–180.
13. *Ушакин С.* "Нам этой болью дышать"?: О травме, памяти и сообществах // Травма: пункты: Сб. ст. – Москва: Новое литературное обозрение, 2009. – С. 5–44.
14. *Bloom W.* Personal Identity, National Identity and International Relations. – Cambridge: Cambridge University Press, 1990. – 206 p.
15. *Bruce D. D.* The Black American Writing from the Nadir: The Evolution of a Literary Tradition, 1877–1915. – Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989. – 269 p.
16. *Clifford J.* Diasporas // Cultural Anthropology. – 1994. – Vol. 9. – № 3. – P. 302–338.
17. *Clifford J.* Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century. – Cambridge: Harvard University Press, 1997. – 416 p.
18. *Connor W.* The Impact of Homelands upon Diasporas // Modern Diasporas in International Politics. – New York: St. Martin's Press, 1986. –P. 16–46.
19. *Derrida J.* The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation. Texts and Discussions with Jacques Derrida. – Lincoln: University of Nebraska Press, 1988. – 190 p.
20. *DuBois W. E. B.* The Souls of Black Folk: Essays and Sketches. – Chicago: A. C. MacClurg & Co, 1903. – 264 p.
21. *Georgiou M.* Identity, Space and the Media: Thinking through Diaspora // Revue Europeenes des Migrations In-ternationales. – 2010. – Vol. 26. – № 1. – P. 17–35.
22. *Gilroy P.* The Black Atlantic: Modernity and Double-Consciousness. – London: Verso Books, 1995. – 280 p.
23. *Hall S.* Cultural Identity and Diaspora // Identity: Community, Culture, Difference / Ed. by Jonathan Rutherford. – London: Lawrence & Wishart, 1990. – P. 222–237.
24. *Hobsbawm E.* Introduction: Inventing Traditions // The Invention of Tradition / E. Hobsbawm, T. Ranger (eds.). – Cambridge: Cambridge University Press, 1983. – P. 1–14.
25. *Klimt A., Lubkeman S.* Argument across the Portuguese speaking world: A discursive approach to diaspora // Diaspora: A Journal of Transnational Studies. – 2002. – Vol. 11. – № 2. – P. 145–162.
26. *Safran W.* Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return // Diaspora: A Journal of Transnational Studies. – 1991. – Vol. 1. – № 1. – P. 83–99.
27. *Said E.* Reflections on Exile: And Other Literary and Cultural Essays. – London: Granta Books, 2012. – 656 p.
28. *Said E.* Reflections on Exile // Granta 13. – 1984. – P. 157–172.
29. *Soja E.* Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory. – London: Verso, 1989. – 266 p.
30. *Spencer R.* Content homeland peace: The motif of exile in Edward Said // Edward Said: A legacy of emancipation and representation. – Berkley, Los Angeles & London: University of California Press, 2010. – P. 389–413.
31. *Stratto J.* (Dis)placing of Jews: Historicizing the Idea of Diaspora // Diaspora: A Journal of Transnational Studies. – 1997. – Vol. 6. – № 3. – P. 301–329.

32. *Tölölyan K.* Rethinking Diaspora(s): Stateless Power in the Transnational Moment // Diaspora: A Journal of Transnational Studies. – 1996. – Vol. 5. – № 1. – P. 3–35.
33. *Vertovec S.* Three meanings of diaspora, exemplified among South Asian relegions // Diaspora: A Journal of Transnational Studies. – 1997. – Vol. 6. – № 3. – P. 277–300.

Отримано 23 квітня 2018 р. *м. Київ*

Світлана Лущій

УДК 82-3.6 "1940/1980" Косач

ІСТОРИЧНА ПРОЗА ЮРІЯ КОСАЧА 1940 – 1980-Х РОКІВ

У статті проаналізовано історичні твори Ю. Косача "Рубікон Хмельницького", "День гніву", "Володарка Понтиди", "Чортівська скеля" та ін. Історичні романи розглянуто з позиції появи нових тем, образів, жанрово-стильових інновацій. Оскільки на сьогодні романістика Ю. Косача 1960 – 1980-х років практично не вивчена, то увага зосереджується саме на ній.

Ключові слова: історичні романи, діаспора, теми, жанри, стилі, образи.

Svitlana Lushchiy. Historical Prose by Y. Kosach from 1940s – 1980s

The paper offers a detailed examination of the historical literary texts by Y. Kosach "Rubicon of Khmelnytskyi", "Day of Anger", "Mistress of Pontis", "Devil Rock" etc. The historical novels have been interpreted with emphasis on their themes, images, genre and stylistic modifications. As the novels written by Y. Kosach in 1960–1980 haven't been studied yet, the main attention is paid to them.

The researcher observes the change of genre and composition features in the works by Y. Kosach from the 1960s to 1980s. It was a period of active compositional search of the writer who used such techniques as psychological portrait of the hero, the combination of historical background with fictional episodes. The paper investigates alternative versions of historical events, used by the writer, the ways of reproducing the epoch of the 17th–18th centuries at different levels: ideological, cultural, political.

Y. Kosach wrote his intellectual prose for a thoughtful educated reader. Numerous refined dialogues in the novel remind the works of such 'Executed Renaissance' authors as V. Pidmogylnyi, M. Ivchenko. The analysis of the compositional features of structure, the images, the stylistic and artistic tasks of the author allows us to speak about such varieties of historical novels by Y. Kosach, as historical adventure, historical-philosophical, historical-psychological and historical-social novel. The stylistics of Y. Kosach's works is synthetic and extremely diverse: it is a combination of impressionistic, expressionist and baroque elements in the individual style of the writer.

In general, the author of the novels "Mistress of Pontis" and "Devil Rock" was guided by the traditions of European prose, in particular the French one. The Kosach's knowledge of psychology and philosophy played the basic role in writing historical novels. Undoubtedly, these works may be considered as a true achievement of the modern intellectual prose, written by the Ukrainian diaspora of the 2nd half of the 20th century.

Keywords: historical novels, diaspora, themes, genres, styles, images.

Юрій Косач (1908 – 1990) – письменник, перекладач, літературознавець, громадсько-культурний діяч, одна з яскравих постатей української діаспорної літератури другої половини XX ст. Надзвичайно імпульсивний, конфліктний, епатажний, але, без сумніву, багатогранний, по-європейськи освічений, він залишив по собі оригінальну спадщину, яку варто проаналізувати, відкинувши всі ідеологічні упередження. У літературі української діаспори Ю. Косач посів чільне місце насамперед як майстер історичної прози. Уже в період МУРу поряд із такими психологічними новелами, як "Ноктюрн b-moll" [8], "Коли б сонце раніше зійшло" [1], інтелектуальною повістю "Еней і життя інших" [7], побачили світ історична новела "Запрошення на Цитеру" та історичний роман "День гніву", розділ із якого "Ярема і Перебийніс" був опублікований у журналі "Арка" [2].

Літературознавчі розвідки про творчість Ю. Косача свідчать про те, що в центрі уваги дослідників перебувала насамперед проза 1930 – 1940-х років. Варто згадати праці С. Романова [14], А. Шпиталя [17], М. Васькова [3]. Однак романістика 1960 – 1980-х років і нині залишається недостатньо вивченою. А. Шпиталь розглядав такі твори Ю. Косача, як "Рубікон Хмельницького" та "День гніву". Аналізуючи особливості історизму в романі Ю. Косача "Рубікон Хмельницького", він зазначав: "Твір Ю. Косача відповідає всім канонам історичної повісті. Можна сказати, що навіть якщо такого не було, то коли б було – відбувалося б саме так. І з погляду історичної конкретики, і з погляду історіософії цей твір кожним реченням говорить: "Саме так поставав той, хто став гетьманом України" [17, 76]. Згаданий твір Ю. Косача критик порівняв із романом П. Феденка "Гетьманів кум" про Михайла Кричевського – військового діяча часів Хмельниччини, полковника Чигиринського й Київського полку, наказного гетьмана українського козацтва.

Кожен із авторів по-своєму підходив до осмислення однієї й тієї ж епохи. Якщо П. Феденко ретельно вимальовував політичну, соціальну, релігійну картини національного буття тих часів, прагнучи з'ясувати причини й наслідки боротьби українців, то Ю. Косачу достатньо було мінімум засобів, кількох фрагментів, щоб досягти історичної переконливості та достовірності в зображенні доби Богдана Хмельницького: "В стилі ж Ю. Косача відчувається своєрідне відсторонення від зображуваного, він "над текстом". Він може кількома штрихами подати те, на що іншому потрібні сторінки чи розділи" [17, 79]. Аналізуючи стильові особливості Косачевого письма, А. Шпиталь за експресивністю подачі матеріалу порівнює його з картинами Ван-Гога. Інший дослідник, М. Васьків, уважає, що згаданий твір за історіософською концепцією близький до роману Ю. Липи "Козаки в Московії" [3]. На його думку, у даній ситуації варто вести мову про осмислення одного історичного періоду та історичних постатей "під впливом споріднених політологічних, культурно-філософських, мистецьких дискурсів" [3, 79].

Про особливості історіософської концепції прозаїка йдеться в ґрунтовній статті Р. Радишевського "Юрій Косач на варті нації: крізь призму літературно-критичних поглядів". Це передмова до літературознавчого есею Ю. Косача "На варті нації", який 2017 р. підготував до друку та опублікував відомий дослідник. У 2018 р. вийшла друком монографія Р. Радишевського "Юрій Косач: література як голос нації" [13], у якій проаналізовано прозу, поезію та драматургію письменника. Великий розділ монографії присвячено історичній прозі Ю. Косача.

Заслуговує на увагу також кандидатська дисертація С. Романова "Історична проза Юрія Косача 30-х – початку 40-х років XX століття" [14]. У цій праці проаналізовано оригінальність історіософської концепції Ю. Косача на прикладі його художніх творів 1930 – 1940-х років – історичних оповідань зі збірок "Чарівна Україна" (1937), "Клубок Аріадни" (1937), повістей "Сонце в Чигирині" (1934), "Глухівська пані" (1938). С. Романов згадував також пізніші історичні романи – "День гніву" (1948), "Сеньйор Ніколо" (1954), "Володарка Понтиди" (1987), однак не аналізував їх. Він також простежив світоглядну еволюцію митця – шлях від політично заангажованих творів до особистісних, універсальних. Справді, зміна світоглядних стратегій Ю. Косача спостерігається вже в період МУРу, коли він звернувся до "життя звичайної людини з усіма його психологічними колізіями і суперечностями" [13, 5]. С. Романов аргументовано довів, що Ю. Косач синтезував основні моделі історичної прози – "вальтерскоттівську" та "белетристичну". Його історична романістика вирізняється і психологічною глибиною, і документальною достовірністю, і безмежно захопливими пригодницькими та авантюрними сюжетами. Письменникові вдалося ґрунтовно відтворити об'єктивну картину життя українців як в Україні, так і в Європі.

Дуже цікаво простежити зміну жанрової та сюжетно-композиційної організації творів Ю. Косача саме в 1960 – 1980-х роках. Якщо в ранніх творах автор більше вдавався до відсторонено-об'єктивної манери викладу від третьої особи та широко розгорнутого сюжету з використанням монологів і полілогів, то в пізніших романах розповідь про події вестимуть самі герої. Історичні романи згаданих років свідчать про активні художньо-композиційні пошуки автора та вживання ним таких прийомів, як психологічне портретування героя, майстерне поєднання історичного тла з вигаданими епізодами.

Зі сторінок історичних романів Ю. Косача постають різні версії подій насамперед вітчизняної історії. Роман "Чортівська скеля" (спочатку автор планував назвати твір "Високий замок"), присвячений визвольній боротьбі українців 1920 – 1930-х у Галичині, містить цікавий прийом – поєднання різних епох (минулого й сучасного), тобто перенесення сучасника в минуле.

Використання газетних оголошень, статей, історичних довідок, судових справ, щоденникових записів героїв надає романам історичної достовірності. Авантюрний сюжет, процес випробувань героїв, елементи пригодництва та детективу, зв'язок долі особистості з історичною ситуацією роблять твір цікавим для читачів, чиї аналітичні можливості Ю. Косач прагнув активізувати. Колорит епохи в цих романах передано через мову, побут, звичаї, одяг, поведінку, топографічні вказівки. В історичних романах він використовує прийом перевдягання героїв, часто залучає топос дороги.

Неоромантичний герой історичної прози Ю. Косача проходить крізь авантюрні пригоди, таємниці, загадки, випробування, сутички. Часто Ю. Косач цікавився саме маловідомими історичними постатями, намагався широко залучити історичний контекст доби, ретельно відтворюючи при цьому епоху на різних рівнях: побутовому, світоглядному, культурному, політичному; широко використовувати в художніх творах історичні документи. Його перу належать історичні нариси, які свідчили про зацікавлення письменника, глибоке опрацювання серйозних наукових джерел, зокрема книжка "Від феодалізму до неофеодалізму", опублікована в 1962 р. [5]. Свої погляди на завдання історичної прози письменник висловив у таких статтях та доповідях, як "До проблеми історичної повісті" (1938), "Історична белетристика і становище критики" (1946), "Історизм і література" (1947).

Сюжети для своїх творів письменник брав насамперед із вітчизняної історії. Його улюблений період – буремне XVII століття, у якому поряд із трагічними вписано чимало героїчних сторінок. Це період створення національної держави та формування національної еліти. Протягом усього життя в центрі уваги Ю. Косача перебував Богдан Хмельницький – політик європейського масштабу. Про цю непересічну постать прозаїк розмірковував у статтях "Формація Владаря (Нотатки про Б. Хмельницького)", "Хмельниччина і Польща" та художніх творах "Рубікон Хмельницького", "День гніву", "Сузір'я Лебедя", "Запорожці під Дюнкерком" та ін.

До речі, проблема формування національної еліти – одна з важливих в історичній романістиці діаспори. Після втрати Україною незалежності прозаїки почали аналізувати причини поразки визвольних змагань у різні часи. Відповіді на ці запитання намагалися знайти у вітчизняній історії. Про це свідчить романістика М. Лазорського, Л. Полтави, Р. Володимира, С. Фостуна та ін. Зацікавлення національно-визвольною війною під проводом Б. Хмельницького прочитується в таких творах Ю. Косача, як "Рубікон Хмельницького" і "День гніву", що їх дослідники слушно вважають історичною дилогією. Під час роботи над згаданими творами Ю. Косач ретельно вивчив монографічні дослідження про цю епоху, мемуари генералів і маршалів Франції (Конде, Сіро, Тюренна, Гассіона), записки інженера Боплана, європейські дипломатичні документи,

листування XVII – XVIII ст., дослідження В. Січинського “Чужинці про Україну” та ін. У передмові до “Рубікону Хмельницького” він так висловив своє завдання: “Я хочу реконструювати добу і вислухати її людей, згідно з документами, що промовляють завжди яскравіше, ніж всяка уява, або згідно із законами ймовірності”.

Історичні романи 1960 – 1980-х років – ще одна яскрава сторінка творчої спадщини Ю. Косача. Ідеться насамперед про “Володарку Понтиди” та “Чортівську скелю”. Як і в попередніх творах, письменник широко залучає елементи пригодництва, використовує прийом перевдягання та випробування героїв. Так, “Володарка Понтиди” – історико-авантюрний роман. Пригодництво значно полегшувало завдання автора: він не зобов’язувався бути максимально точним і відповідальним за історичні події та факти, про які в історії збереглося небагато відомостей. Власне, таємнича історія княжни Тараканової, яка видавала себе за доньку цариці Єлизавети Петрівни та Олексія Розумовського, залишається й нині до кінця не з’ясованою.

Княжна Тараканова – одна з найзагадковіших постатей у світовій історії. Вона виринула на політичному горизонті в 1772 р. і перебувала там до 1775 р., поки не була схоплена графом О. Орловим за наказом Катерини II та ув’язнена в Петропавлівській фортеці. В історичних творах княжна Тараканова виступала як авантюрниця, шахрайка, підла інтриганка і злодійка. Автор роману “Володарка Понтиди” дає поміркованішу рецепцію образу княжни. Його героїня – особистість неоднозначна: у ній велич і ницість, далекоглядність і нерозважливість, підлість і беззахисність, фанатична завзятість і приреченість співіснують одночасно. Український прозаїк подає дві альтернативні версії історії княжни Тараканової. За задумом Ю. Косача, “самозванка” могла бути і швачкою Елізою Фінк, і дочкою Єлизавети Петрівни та Олексія Розумовського. Читач сам повинен вибрати найпереконливішу версію для себе. У монографії Р. Радишевського міститься цікава інформація про те, що іще один прозаїк діаспори – М. Лазорський – також планував написати роман про княжну Тараканову [13, 137]. Однак смерть не дозволила йому реалізувати цей задум. У його архіві збереглися окремі фрагменти твору.

Назву для свого роману письменник узяв не випадково. “Володарка Понтиди” – так називала себе княжна Тараканова. За свідченнями вчених-археологів, Понтида – це гіпотетична країна, яка затонула в Чорному морі, ставши його дном, десятки мільйонів років тому. Княжна Тараканова (Дараган) така ж примарна, як і загадкова Понтида. У післямові до роману літературознавець Д. Затонський так прокоментував позицію автора щодо образу головної героїні: “Вона цікавить його як певне типове з’явисько, як оптичний фокус, до якого сходяться ниті політичних інтриг і тим самим – як дзеркало епохи, в якому відбивається знаменне XVIII століття, особливо його кінець, переддень великої революції, <...> що розпочала нову еру в історії людства” [4, 438]. Роман “Володарка Понтиди” засвідчив, що історія рухається по спіралі, а типова ситуація, коли доля пригнобленої України байдужа європейським володарям, котрі запобігають перед її сильним сусідом – Росією, повторюватиметься неодноразово.

Сам Ю. Косач так пояснив своє зацікавлення загадковою “володаркою Понтиди”: “Для українського історичного автора ота таємнича і трагедійна постать так званої княжни Дараган-Тараканової цікава насамперед тим, що це була, мабуть, перша українська емігрантка, помітна також своїми політичними концепціями, в яких фігурувала Україна, як окрема частина майбутнього імперіального комплексу відродженої Візантії” [9, 6]. Княжна Дараган у кожній країні називала себе різними іменами. Майже всі вони виринають у романі: Єлизавета Друга, володарка Понтиди, княжна Володимирська, княжна Алі-Емет, княгиня Селінська, мадам де Треймуль, графиня Піннеберг, принцеса

Понтійська та ін. Історія в романі "Володарка Понтиди" сповнена незвичайних пригод, інтриг і небезпек, розказана читачам надзвичайно чесною, щирою, доброю та благородною людиною – Юрієм Рославцем, який волею долі, перебуваючи в Парижі, потрапив у свиту княжни, опинився в епіцентрі брехливого політичного маскараду. У передмові до роману автор назвав Юрія Рославця антигероєм, мотивуючи свою думку тим, що він є не кермачем своє долі, а іграшкою в її руках. Юрій Рославець – єдина світла постать в оточенні книжни. Ним рухає щире кохання до цієї харизматичної жінки, тоді як інші її супутники "гріють руки" на її ситуації. Власне, княжна скористалася добротою, щирістю, нерозсудливістю, запальністю та легковажністю юного Рославця.

У романі є ще один оповідач – барон Шенк, який зберіг діаріуш Юрія Рославця. Кометуюючи форму, обрану для роману, Ю. Косач у передмові зазначив: "<...> роман постав у формі "діарія", записника, яку то форму сучасні критики вважають навіть кращою, ніж традиційний історичний роман" [9, 6].

Передостанній розділ роману ("Із записок барона Шенка") – це вже розповідь про подальшу долю Юрія Рославця, якому, попри щирі наміри, так і не вдалося визволити володарку Понтиди, схоплену графом Орловим. Згадуваний розділ – ще один погляд на події та їхнього українського учасника – сина заможних батьків із Чернігівщини, представників козацької старшини, якого було послано на навчання аж до Стразбурзького університету. З останнього розділу ("Епілогу") читач дізнається про героїчну боротьбу й не менш героїчну смерть Юрія Рославця за свободу Америки в лавах революційної армії Дж. Вашингтона. Варто також зазначити, що Юрій Рославець – це один із псевдонімів самого Ю. Косача.

У творі "Володарка Понтиди" письменник блискуче відтворив "дух епохи" складного XVIII століття. Зреалізувати цей задум було непросто. Тому робота над твором тривала близько десяти років. Однак авторові вдалося це зробити: захоплений читач цілковито довіряє письменникові, не маючи жодних сумнівів у тому, що все було саме так, як у його романі.

У передмові до твору ("Роман антигероя") письменник пояснив свої історичні вподобання: ішлося про історичні постаті та епохи, які найбільше вразили його. Безперечно, Ю. Косачу вдалося змалювати епоху, яка завжди була в центрі його уваги. Це буремне XVII століття – славна доба Хмельниччини. Про це свідчать такі твори Ю. Косача, як "Запорожці під Дюнкерком", "Рубікон Хмельницького", "День гніву", п'єси "Талісман", "Коні на Андибера". Сам письменник також залишив свої враження про згаданий період: "Це було сторіччя принципіального утвердження ідентичності української нації, документоване полум'яними посланнями І. Вишенського, інтелектуальною творчістю Київської Академії, безприкладним стилем архітектури і образотворчості, анналами літописців С. Величка, С. Зорки, С. Граб'янки та й універсалами Б. Хмельницького, що своїм стилем нагадували Г. Ю. Цезаря та П. К. Тацита. Жорстокий і кривавий "день гніву" українського народу в пам'ятні роки XVII ст." [9, 3].

Прозаїк із великим інтересом брався за історичну тематику. Відповіді на актуальні проблеми сучасності Ю. Косач віднаходив саме в минулому. Тому він стверджував, що історія завжди буде в центрі уваги письменників: "Історія, за Л. Фейхтвангером, дає нам змогу як найправдивіше зрозуміти нашу сучасність і утворити свій власний образ світу та його майбуття. Збагнувши цю єдність і взаємопромкненість минулого і сучасного, Л. Фейхтвангер зміцнив образ минулих сторіччів та їх перспективу в майбутніх сторіччях" [9, 3]. Прикметна ознака всіх історичних творів Ю. Косача – інтелектуалізм, це проза для вдумливого освіченого читача. Власну історичну концепцію та висловлені в романі "Володарка Понтиди" думки автор підтверджує цитатами з творів художньої літератури, історичних документів (уривки з листів

Катерини II до адмірала О. Орлова), філософських трактатів, які він поставив епіграфами до кожної з одинадцяти частин. Це твори таких українських та зарубіжних письменників, як-от: Д. Аліг'єрі, Дж. Боккаччо, Л. Боровиковський, І. Величковський, Вергілій, Горацій, Й. Горленко, В. Капніст, Ларошфуко, І. Максимович, Інокентій Нерунович, Овідій, І. Орановський, Ф. Петрарка, К. Сакович, Г. Сковорода, І. Фальківський, В. Шекспір, Ювенал, С. Яворський, а також мислителів: Шодерло де Лакло, Н. Маккіавеллі, Ж.-Ж. Руссо. До одинадцятої частини ("Кінець Понтиди") Ю. Косач додає відому репродукцію К. Флавицького "Княжна Дараган у Петропавлівській фортеці".

Герой роману "Володарка Понтиди" Юрій Рославець, якого доля зводить із різними, часто дуже цікавими людьми, опиняється в епіцентрі філософських дискусій. Учасники цих дискусій розмірковують над питаннями про оманливість світу, про облудність світової політики, про духовне і тілесне кохання, про віру і розум, посилаючись на філософські праці Вольтера, Гельвеція, Дідро, Епікура, Ламетрі, Монтеск'є та ін. У післямові до роману літературознавець Д. Затонський слушно зауважив: "Одне слово, Юрій Косач написав хороший роман. Він добре скроєний і гарно зшитий… Власне кажучи, вони ніби створені один для одного – цей письменник і ця книга. Висока культура, знання мов, можливість користуватися архівами і бібліотеками світу, можливість хоча б сьогодні подивитись на місця дії – Париж, Майнц, Венецію, Неаполь, Пізу, – слов'янське походження, органічний зв'язок з нашою країною, глибоке володіння її культурою, її історією і не в останню чергу прогресивні переконання – все це, помножене на письменницький талант, і покликало до життя "Володарку Понтиди" [4, 442–443].

Роман Ю. Косача "Чортівська скеля"(1988) – не менш яскравий історичний твір про підпільну боротьбу національно свідомих патріотів 1920 – 1930-х років у Галичині та на Західній Україні в цілому. Письменник, звертаючись до реальних подій підпільної боротьби українців, охоплює чималий хронологічний і територіальний відтинок: у романі згадується "весна народів", гуртки на Волині, Поліссі, Холмщині, Галичині, проведені терористичні акції українських патріотів, політичні вбивства, зокрема польського міністра внутрішніх справ у 1934 р. та ін. Ю. Косач подає широкі екскурси в історію підпільної боротьби різних народів, зокрема народовольців, керівники яких українці: Софія Перовська – з роду Розумовських, Андрій Желябов також мав українські корені; згадує події революції 1948 р. в Західній Європі, яку було приборкано. Цікавою для читача буде й авторська передмова. Як і в попередньому романі, Ю. Косач уважав за необхідне звернутися до читачів, прокоментувавши принагідно свій письменницький задум: "Поза загальними фактами та подіями, незалежно також від автентичних учасників подій, "Чортівська Скеля" становить літературний твір без претенсії до точної хронології, чергуванння фактів і біографії осіб, що являються дійовими особами роману" [10, 6]. Його мета – зобразити надзвичайних героїв, безмежно відданих національній справі, мужніх і "сталевих": "Минуле Львова навіть у невпорядкованих листах, щоденниках – це криця. Сталевий Львів, такий же – Перемишль і Сокаль – усі сталеві, якими були в княжі часи і такими служили народові й державі" [10, 6]. Подібні думки Ю. Косача висловив герой роману, один із керівників підпільного руху – Гордон: "Наше сторіччя – це доба твердих матеріялів – сталь, бетон, залізобетон. Те саме з людьми нашого двадцятого" [11, 345]. Перебуваючи у в'язниці, інший борець – Олекса Карпишин – згадує насамперед вислів Ф. Ніцше: "Хочете бути творцями – будьте тверді" [11, 321].

Однак варто зауважити, що про діяльність українських національних сил у Львові та Варшаві в 1920 – 1930-х роках Ю. Косач знав не з чужих розповідей. Під час навчання на правничому факультеті Варшавського університету

письменник був членом товариства “Основа”, секретарем студентської Партії українських державних націоналістів, брав участь в організації антипольського руху на Волині. За свою діяльність був арештований 12 лютого 1931 р. Оскільки Люблінський апеляційний суд скасував вирок Луцького суду і виніс вирок про чотирирічне ув’язнення та поразку в правах на п’ять років, у травні 1933 р. Ю. Косач виїхав до Чехо-Словаччини. Тож цілком зрозуміло, чому його історична проза 1920 – 1930-х років присвячена фактично одній темі – національно-визвольним змаганням українців першої третини ХХ ст. Так, повість “Дивимось в очі смерті” (1936) розповідає про події українсько-польського протистояння.

Отже, досвід юнацьких часів (ідеться про участь у визвольній боротьбі та в політичних організаціях) був для Косача просто безцінним під час роботи над романом “Чортівська скеля”. У цьому творі ефект правдивості досягається завдяки використанню газетних повідомлень, украплень тюремних нотаток, зокрема Олекси Карпишина – учасника підпільного руху. У тканину твору вмонтовано листи героїв – Зорянчука (це інформація про те, що було з ним до втечі з тюрми), а також лист арештованої підпільниці Марусі. Важливу роль у згаданому романі, як і у “Володарці Понтиди”, відіграють епіграфи – уривки з художніх та філософських творів Т. Шевченка, А. Міцкевича, Аристотеля, Жана Жореса, а також з історичних документів. Усі ці уривки стали ключем до прочитання як окремих розділів, так і роману в цілому. Один із епіграфів – “З минулого ми хочемо перебрати вогонь, а не попіл” [11, 165] (автор слів – французький політичний діяч, історик, філософ Жан Жорес) – визначає ідейну основу твору. Слова із праці Аристотеля пояснюють жанрову специфіку роману та авторські прийоми: “Мистецьке зображення історії більш наукове і ближче до дійсності, ніж докладний історичний звіт. Поезія сягає у саму істоту справи, в той час, коли докладний звіт дає тільки список подробиць” [11, 165].

Хронологічно події в романі охоплюють проміжок із березня 1928 р. до лютого 1933 р. У першій частині (березень 1928 р.) події відбуваються у Львові, у другій частині (жовтень 1930 р.) – у Варшаві та Львові, у третій частині (лютий 1933 р.) – у Варшаві. Однак автор подає розлогі історичні екскурси, які пояснюють читачам причини виникнення українсько-польського протистояння. Цей роман не лише про підпільну боротьбу національно свідомих українців. Це також твір про художника, який прагне служити і мистецтву, і своєму народові. Ю. Косач намагався з’ясувати, наскільки поєднувані ці місії. Усвідомлюючи талант свого побратима – Ореста Струхманчука – підпільники бережуть його життя, прагнуть давати йому менш небезпечні доручення. Оскільки Орест – митець, то у творі згадується багато імен з історії мистецтва, ведуться дискусії на культурно-мистецьку тематику. Одвічна проблема служіння митця народу в романі є однією з основних. Орест Струхманчук у розмові з підпільником Гориничем висловлює думку про те, яку позицію повинен він зайняти в часи національно-визвольної боротьби: “Пісня, музика, поезія, малярство – це також зброя, земляче Горинич. Не забудьте, що сотні тисяч патріотів, колись у Франції, відстоювали свою революцію і захищали від ворога свою батьківщину, а їх зірвала й окрилила мов хуртовина марсельєза, створена митцем Руже де Лілем… Значить, і митець для революції таки потрібний…” [11, 71].

Загалом, як уже згадувалося, у романі “Чортівська скеля” чимало історичних екскурсів і роздумів. Герої ведуть інтелектуальні розмови із залученням історичних фактів, культурно-мистецьких реалій (Орест Струхманчук, Олекса Карпишин, Рената та ін.). Члени підпілля постійно дискутують на філософські, історичні, культурно-мистецькі теми. Тому романи Ю. Косача з повним правом можна назвати й історико-інтелектуальними. Автор, очевидно, хотів показати, що за волю України борються кращі уми українського народу. Численні

інтелектуальні діалоги в романі нагадують твори В. Винниченка, а також В. Підмогильного, М. Івченка та інших прозаїків "розстріляного відродження". У тексті інтелектуалізм поєднується з елементами психологічного аналізу.

Найцікавішими в романі "Чортівська скеля" (і особливо актуальними на сьогодні) стали розмисли героїв про відведену великими європейськими державами роль Україні у світовій політиці. Так склалося історично, що доля України тісно переплетена з багатьма народами: австрійцями, поляками, литовцями, росіянами, угорцями, чехами та ін. Герої-підпільники твердо переконані, що Україна довгий час була розмінною монетою в руках великих європейських держав. Вони віддали її на розтерзання Польщі, щоб протиставити Польщу двом зміцнілим агресорам – Німеччині та Радянському Союзу.

У романі "Чортівська скеля" Ю. Косач використав елементи видіння, прийом гри з часом: Орест і Рената переміщаються в минуле, у якому теж були борцями за національне визволення. Це 1848 рік, тому Рената стала Дзвінкою, Івасик – Басаврюком. Надкомісар Білєвич також побачив видіння, але це видіння майбутнього: від прекрасної Варшави лишилися тільки руїни, пустка. Звертаючись до теми підпільної боротьби на землях Західної України, цілком логічно письменник згадує яскраві сторінки з історії національно-визвольної боротьби, зокрема похід Б. Хмельницького до Львова. Роман "Чортівська скеля" – останній опублікований твір Ю. Косача. У 1980-ті роки письменник працював також над історичним романом "Смерть у Чигирині" про останні роки життя Хмельниччини та книжкою про Нью-Йорк "Камінна баба".

Інтелектуальна філософська романістика Ю. Косача розрахована насамперед на вдумливого освіченого читача. Аналіз особливостей композиційної структури, образної системи, художньо-стильових засобів та мистецьких завдань дозволяє говорити про такі різновиди історичних романів Ю. Косача, як історико-пригодницький, історико-авантюрний, історико-філософський, історико-психологічний та історико-соціальний роман.

Стильова палітра творів Ю. Косача синтетична й надзвичайно різноманітна. Тому дослідники ведуть мову про поєднання імпресіоністичних, експресіоністичних та барокових елементів ("експресіоністичне бароко") в індивідуальному стилі письменника. Так, польський критик Ю. Лободовський у дослідженні "Українська еміграційна література", окреслюючи особливості стильової манери Ю. Косача, зазначав: "Буйний і бароковий, він, охоче ганяючись за зовнішніми ефектами, не завжди знаходить монолітний стиль мистецького виразу, і корабель його прози, гнаний вітрилами експресіоністичного ліризму, однаково добре здобувається до порогу, як і осідає на першій-ліпшій мілині. Але ті новелі й фраґменти, які я знаю ("Рубікон Хмельницького", "Цезар степів", "Запрошення на Цітеру"), становлять безсумнівно цінні здобутки, а передусім носять на собі печать сильної й повнокровної особистости" [12, 7–8].

Про риси козацького бароко в романістиці діаспори вів мову В. Державин. Про наявність елементів бароко у прозі Ю. Косача періоду МУРу ішлося в розлогій статті Ю. Шереха "Прощання з учора ("Коли ж прийде справжній день?")". Аналізуючи повість письменника "Еней і життя інших", учений зауважив його схильність до красивості вислову, синтаксичної ускладненості та стилістичної вибагливості, вживання архаїзмів тощо. Ю. Шерех так прокоментував захоплення Ю. Косача естетикою бароко: "Бароковість і романтична ефектованість прози Косача була – свідомим чи несвідомим – виявом браку ґрунту, намагатися словами, зовнішніми ефектами прикрити, приховати своє безґрунтянство. Тепер, стаючи на засадах антеїзму, на засадах уваги до людини, зв'язку з людьми, інтересу до індивідів – навіть у, здавалося б, нецікавих і навіть відворотних проявах їхньої індивідуальности, Косач не потребує ховатися в царство словесної краси" [16, 537].

В історичних романах Ю. Косача справді є окремі риси, притаманні стилю необароко: стильові експерименти, відчуття катастрофізму, принцип поєднання протилежностей, прагнення єдності з історією. Літературознавці неодноразово відзначали специфіку героїв історичних романів Ю. Косача: ідеться про сильних, "сталевих" особистостей. Це дало всі підстави, наприклад, М. Р. Стеху говорити про "образ винятку" у творах Ю. Косача. На думку критика, не типовий образ, а образ винятку (до цих по суті романтичних образів він зараховує Дон Кіхота, Народного Малахія, Свирида Чичку, Косачевого Юрія Переможця) – найбільша удача прозаїка: "Образ винятку – це те, що протибором здіймається в суспільстві залежного побуту й засушених понять, в оточенні врегульованих емоцій і мертвих релігій. Образ винятку вирушає на бій з вітряками, виправляється в подорож по "голубі мрії". Образ винятку не дає людській історії заснути, він будить життя і спричинює літературні революції" [15, 205].

У дусі неоромантизму Ю. Косач героїзує постать Б. Хмельницького. У його романах гетьман постає як надзвичайно харизматична, демонічна постать. М. Васьків слушно зауважував, що в романі Ю. Косача Б. Хмельницький схожий на ніцшеанського героя із залізною волею. Такими ж "сталевими" постають герої-підпільники історичного роману "Чортівська скеля". Загалом Ю. Косач орієнтувався на оповідні традиції європейської прози, зокрема французької: ідеться саме про поглиблений психологізм та філософізм як основу художнього твору. Його історичні романи стали захопливим інваріантом української та світової історії. Безперечно, історична романістика Ю. Косача – справжнє надбання модерністської інтелектуальної прози української діаспори другої половини XX століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арка. – 1947. – Ч. 4. – С. 31–33 (При цитуванні діаспорних видань повністю збережено мову оригіналу).
2. Арка. – 1948. – Ч. 3–4. – С. 21–29.
3. *Васьків М.* Український еміграційний роман 1930 – 50-х років: монографія. – Кам'янець-Подільський: ПП "Медобори – 2006", 2011. – 192 с.
4. *Затонський Д.* Про роман Юрія Косача "Володарка Понтиди" // *Косач Ю.* Володарка Понтиди: Роман. – Нью-Йорк: Нові обрії, 1987. – С. 442–443.
5. *Косач Ю.* Від феодалізму до неофеодалізму: Нариси. – Нью-Йорк, 1962. – 95 с.
6. *Косач Ю.* Володарка Понтиди: Роман. – Нью-Йорк: Нові обрії, 1987. – 444 с.
7. *Косач Ю.* Еней і життя інших // МУР. Література. Мистецтво. Критика. Альманах. – ["Новий Ульм"]: В-во "Прометей", 1946. – С. 5–92.
8. *Косач Ю.* Ноктюрн b-moll. – Авгсбург: Наше життя, 1946. – 32 с.
9. *Косач Ю.* Роман антигероя (Слово від автора) // *Косач Ю.* Володарка Понтиди: Роман. – Нью-Йорк: Нові обрії, 1987. – С. 3–6.
10. *Косач Ю.* Слово про роман "Чортівська Скеля" // *Косач Ю.* Чортівська Скеля. Роман. – Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 1988. – С. 5-6.
11. *Косач Ю.* Чортівська Скеля. Роман. – Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 1988. – 456 с.
12. *Лободовський Ю.* Українська еміграційна література // Сучасна Україна. – 1952. – 18 трав. – С. 7–8.
13. *Радишевський Р.* Юрій Косач: література як голос нації: монографія. – Київ: Талком, 2018. – 384 с.
14. *Романов С. М.* Історична проза Юрія Косача 30-х – початку 40-х років XX століття: Автореф. дис. … канд. філол наук. – Київ, 2008. – 19 с.
15. *Стех М. Р.* Оглянувшись на півстоліття // Кур'єр Кривбасу. – 2007. – № 208–209. – Березень-квітень. – С. 196–207.
16. *Шерех Ю.* Прощання з учора ("Коли ж прийде справжній день?") // *Шерех Ю.* Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. – Харків: Фоліо, 1998. – Т. 2. – С. 500–541.
17. *Шпиталь А.* Хмельниччина в історичній прозі української діаспори // Слово і Час. – 2000. – № 5. – С. 75–79.

Отримано 21 березня 2018 р. *м. Київ*

Людмила Іванникова

ВІН ЛЮБИВ УКРАЇНУ І БУВ ЇЇ НАЙВІРНІШИМ СИНОМ (ПАМ'ЯТІ ВІКТОРА КИРИЛОВИЧА ЧУМАЧЕНКА)



5 грудня 2017 р. у Краснодарі на 62-му році життя відійшов у вічність видатний українієт Кубані Віктор Кирилович Чумаченко – учений-енциклопедист, літературознавець, етнограф, фольклорист, бібліограф, історик, краєзнавець, публіцист, талановитий поет, заслужений діяч культури України (1998), Кубані (2001) та Республіки Адигея (2016), професор (2005), голова Кубанського осередку Наукового товариства імені Шевченка, учений секретар Товариства української культури Кубані з дня його заснування (1991), редактор "Вісника Товариства української культури Кубані" (1998 – 2007). Усе своє життя він присвятив дослідженню літератури, історії та етнографії Кубані, українсько-кубанських культурних взаємин, поверненню з небуття репресованих і незаслужено забутих імен українських діячів Кубані та їхньої наукової, культурної й літературної спадщини.

Народився Віктор Кирилович 26 березня 1956 р. (в усіх біографічних документах і довідках фігурує дата виготовлення свідоцтва про його народження – 26 квітня) у станиці Ахметівській Спокойненського (тепер Лабинського) району Краснодарського краю, де переважають нащадки вихідців із Полтавщини та Харківщини, у багатодітній селянській родині. Свій родовід веде з Вороніжчини, від прадіда Івана Чумаченка, який переїхав на Кубань. Батько вченого, Кирило Петрович, був колгоспним ковалем, а мати, Марія Федорівна, працювала в рільничій бригаді. Ще в шкільні роки В. Чумаченко зацікавився літературою і краєзнавством, очолював шкільний краєзнавчий музей, на цей період припадають і його перші поетичні спроби. 1972 р. він став переможцем крайового конкурсу "Чи знаєш ти свій край".

В. Чумаченко закінчив філологічний факультет (відділення "російська мова та література") Кубанського державного університету (1973 – 1978) за спеціальністю "викладач російської мови та літератури", аспірантуру при Літературному інституті ім. М. Горького Спілки письменників СРСР у Москві (1983 – 1987). Захистив дисертацію на здобуття вченого ступеня кандидата філологічних наук на тему "Жанрово-стильові тенденції в сучасній російській поезії (до теорії малих ліричних форм)" (1988) в Інституті світової літератури ім. М. Горького Академії наук СРСР (науковий керівник В. Гусєв). Після закінчення аспірантури

його запросили на роботу редакції газет “Литературная газета”, “Известия”, “Молодая гвардия”. Та перешкодою до здійснення цього стала відсутність московської прописки. Тож 1991 р. В. Чумаченко повернувся до Краснодара і став визнаним лідером північнокавказької школи українознавства.

1994 р. вчений стажувався в Київському Інституті підвищення кваліфікації працівників культури Міністерства культури України, а влітку 1995 р. за програмою докторантури – на філософському факультеті в Українському Вільному університеті в Мюнхені (Німеччина), де мав можливість попрацювати в бібліотеці УВУ з діаспорними виданнями.

Свою трудову діяльність В. Чумаченко розпочав на журналістській ниві. Зокрема, у 1978 – 1980-му роках завідував відділом нарису й публіцистики альманаху “Кубань” Краснодарської крайової письменницької організації; у 1980 – 1983-му роках він – старший методист, старший редактор репертуарно-бібліографічного та редакційно-видавничого відділу Краснодарського крайового науково-методичного центру народної творчості й культосвітроботи; у 1987 – 1991-му роках після закінчення аспірантури – викладач літератури та російської мови в енергетичному технікумі містечка Конаково на кордоні Тверської та Московської областей. У 1991 – 1992-му роках обіймав посаду головного спеціаліста з реклами та інформації Краснодарського сільськогосподарського науково-дослідного інституту ім. П. П. Лук’яненка. З 1992 р. і до останніх днів життя працював на науковій та викладацькій ниві.

У 1992 – 2013-му роках В. Чумаченко завідує кафедрою російської мови та літератури Краснодарського державного університету культури і мистецтв, доцент (1995), професор (2005); з 1993-го по 1999-й роки – декан інформаційно-бібліотечного факультету цього ж закладу; з 1999-го по 2013-й роки – директор його Науково-видавничого центру; водночас у 2002 – 2013-му роках він перший заступник головного редактора (а фактично редактор) регіонального наукового журналу “Культурная жизнь Юга России”; у 2014 – 2017-му роках – старший науковий співробітник відділу експертно-консультативної діяльності та проблем культурної і природної спадщини, провідний науковий співробітник відділу комплексних проблем вивчення культури Південної філії Російського науково-дослідного інституту культурної і природної спадщини ім. Д. С. Ліхачова.

Сфера наукових зацікавлень ученого досить широка: це літературознавство, українознавство Росії та Кубані, літературне краєзнавство, історія літератури Кубані та козачої періодики, козацьке літературне зарубіжжя, бібліографія, проблеми регіональної культури й культурної ідентичності, історія кубанської “Просвіти”, проблеми збереження та інтерпретації книжних пам’яток і текстів тощо. До майбутньої наукової праці він ретельно готувався вже в аспірантурі, працюючи в архівах та спецфондах різних бібліотек.

В. Чумаченко – неперевершений знавець історії, культури та літератури кубанського козацтва, автор і впорядник цілої низки наукових та науково-популярних видань, понад 600 наукових та журналістських статей, публіцистичних виступів у пресі, перекладів, публікацій документів з історії Кубані, щоденників, спогадів. Якщо проглянути список друкованих праць ученого, то складається враження, що немає теми з кубанознавства, якою б він не цікавився, і немає постаті, дотичної до цього, про яку б він не писав. Статті його виходили в Росії, Україні, Австралії, Німеччині, США, Канаді, зокрема в журналах “Кубань”, “Москва”, “Филологические науки”, “Київська старовина”, “Пам’ятки України”, “Березіль”, “Слово і Час”, “Схід”, “Юго-полис”, “Наука Кубани”, “Родная Кубань”, “Народна творчість та етнографія”, “Филология”, “Клио” (СПб.), “Український світ”, “Донбас”, “Кубань – проблемы культуры и информатизации”, “Новий обрій” (Австралія), “Кубанец” (США), “Культурная

жизнь Юга России", "Культурное наследие России", "Культурологический журнал", "Наследие веков", у серійних наукових збірниках "Кубанский сборник", "Книжное дело на Северном Кавказе: история и современность", "Кубанские литературно-исторические чтения", "Дикаревские чтения", "Кубань – Україна: питання історико-культурної взаємодії", "Культурное наследие России", "Донецький вісник НТШ". Його публіцистичні, науково-популярні статті та інтерв'ю друкувались у газетах "Вісник товариства української культури Кубані", "Аргументы и факты. Юг", "Казачьи вести", "Кубанские новости", "Вольная Кубань", "Українські вісті" (США), "Вечерний Оренбург", "Козацький край", "Кримська світлиця" та ін. Велика кількість статей В. Чумаченка опублікована у виданні "Энциклопедический словарь по истории Кубани: С древнейших времен до окт. 1917 г." (Краснодар, 1997).

Праці В. Чумаченка стосуються історії літератури, фольклористики та етнографії Кубані й України, історії козацтва, життя й діяльності окремих видатних та маловідомих діячів Кубані – істориків, письменників, етнографів, фольклористів, митців, репресованих діячів Кубанської Народної Республіки та кубанців – вояків Армії УНР, життя і творчості поетів 1920 – 1930-х років тощо. Це понад 150 імен, відомих і малознаних, – А. Головатого, Я. Кухаренка, Я. Бігдая, О. Кошиця, М. Дикаріва, П. Короленка, О. Бежковича, Ф. Щербини, В. Мови (Лиманського), І. Подушка, О. Кірія, С. Ерастова, О. Півня, Я. Жарка, В. Вареника, Д. Доброскока, І. Варавви, М. Рябовола, Л. Бича, І. Шаля, П. Волиняка, М. Обидного, В. Барки, Д. Нитченка та ін. Усі розвідки ґрунтуються на архівних матеріалах, тож розкривають досі невідомі сторінки життєписів і мають високий статус першоджерела. Смерть застала вченого в ніч на 5 грудня 2017 р. за робочим столом: він готував до друку статтю про таємницю смерті одного із засновників Кубанської Народної Республіки Миколи Рябовола.

В. Чумаченко був упорядником численних наукових видань та навчальних посібників, зокрема антології кубанської літератури кінця XVIII — початку XX ст. "Курень" (1994), 20–22-го томів серії книжок "Кубанская библиотека" (2014); автор преамбули та коментарів (спільно з Ю. Шевельовим) до однотомного видання творів класика української літератури XIX ст., кубанця В. Мови (Лиманського) "Куліш, Байда і козаки" (Нью-Йорк, 1995), яке отримало високу оцінку в науковому світі; упорядник невідомих і малознаних текстів цього письменника, які вийшли в Краснодарі ("Василь Мова (Лиманский). Из литературного наследия", 1999); упорядник навчального посібника-хрестоматії з української літератури для 5–6 класів загальноосвітніх кубанських шкіл "Козак-Мамай" (у співавторстві з донецьким літературознавцем В. Оліфіренком; Київ, Донецьк, Краснодар, 1998), який нагороджений почесним знаком Товариства "Україна – Світ", монографії "История Кубани, XX век" (у співавторстві, Краснодар, 1998), чотирьох випусків "Кухаренківських читань" (1993, 1996, 1999, 2010) тощо. В. Чумаченко – автор навчального посібника для студентів вузів культури і мистецтв "Русская поэзия второй половины XX столетия" (Краснодар, 2005).

Чимало праць ученого залишаються в рукописах, зокрема, він підготував до друку власну монографію "История украинской литературы на Кубани", однотомне зібрання творів Я. Кухаренка, книгу пам'яті М. Рябовола з повним текстом поеми "Плач, плач, Кубань" (2016), повний бібліографічний покажчик етнографа і фольклориста М. Дикаріва "М. А. Дикарев – этнограф российско-украинского порубежья" (2017). Упродовж багатьох років В. Чумаченко збирав бібліографічну інформацію на тему "Кубанська україніка". Підготував низку бібліографічних покажчиків: "А. Головатий", "Я. Кухаренко", "В. Мова", "Я. Жарко", "В. Потапенко", "Ф. Щербина", "М. Дикарів", "І. Попко", "Є. Феліцин",

“Кубанські фольклористи і етнографи”, “Українська література Кубані” (друком не вийшли). Під його науковим редагуванням побачили світ бібліографічний покажчик відомого українського й кубанського краєзнавця В. Орла “Материалы к биобиблиографическому словарю В. Н. Орла (1928 – 1987)” (Краснодар, 2015). Разом із професором О. Матвєєвим В. Чумаченко був науковим редактором і укладачем відновленого 1998 р. “Кубанского сборника”, був співредактором наукового збірника “Кубань – Україна: питання історико-культурної взаємодії”, (вип. 2–7, 2006 – 2013 рр., укладач і науковий редактор А. Авраменко), співупорядником його 7-го випуску (2013). В. Чумаченко також здійснював наукове редагування чотирьох випусків “Кубанских литературно-исторических чтений” (1999, 2000, 2001, 2003).

В. Чумаченко був автором статей із кубанської тематики та співавтором цілої низки фундаментальних наукових та енциклопедичних українських видань. Це двотомна академічна “Історія українського козацтва” (співавтор розділу “Козацьке військо на Кубані”), “Енциклопедія історії України”, “Енциклопедія української діаспори”, “Українське козацтво: Мала енциклопедія” тощо. Був науковим консультантом і автором статей про українських кубанських діячів та письменників у 25-томній “Енциклопедії сучасної України”, автором статей про кубанських шевченкознавців і друзів поета в шеститомній “Шевченківській енциклопедії”… В останні роки він співпрацював із музеєм М. Грушевського в Києві, надсилав матеріали про кубанську гілку роду Грушевських.

Вражає й редакційно-видавнича діяльність ученого: редактор альманаху “Кубань” Краснодарської крайової письменницької організації (1978 – 1980), член редколегії та завідувач відділу історії літературно-краєзнавчого журналу “Родная Кубань”, відповідальний секретар, згодом заступник головного редактора наукового університетського журналу “Кубань: проблемы культуры и информатизации” (1996 – 2002; під його редагуванням вийшло 20 випусків), перший заступник редактора регіонального наукового журналу “Культурная жизнь Юга России” (2002 – 2013), багатотомного міжнародного видавничого проекту “Видатні українці минулих епох”. Від № 7 (1998 – 2007) В. Чумаченко редагував двомісячник “Вісник Товариства українців Кубані” – друкований орган Краснодарської регіональної громадської організації “Товариство українців Кубані”, що виходив із 1996 р. Був членом редколегії серійних наукових видань “Кубанский сборник”, “Книжное дело на Северном Кавказе: история и современность”, “Кубань – Україна: проблеми історико-культурної взаємодії”, одним із засновників та заступником головного редактора електронного наукового журналу “Наследие веков” (2015 – 2017), одним з авторів сайтів “Казачество XV – XXI веков” та “Русские традиции”.

В. Чумаченко виступав ініціатором та співорганізатором міжнародних і регіональних наукових конференцій, зокрема чотирьох Кухаренківських читань (1993, 1996, 1999, 2010), Кубанських літературно-історичних читань (1999, 2000, 2001, 2003), Щербинівських читань (2004). Під його керівництвом відбулася ще ціла низка регіональних наукових конференцій: “Два века кубанской литературы” (1993), “Роман и жизнь” (за романом В. Барки “Жовтий князь”, 1994), “Кубань литературная: новые доклады и сообщения” (1994), “Библиотечное дело и библиография на Кубани: исторический опыт, современные проблемы” (1995), “Кубань в эпоху “серебряного века” (1997) тощо. Був науковим керівником та опонентом численних дисертацій із літературознавства, завдяки чому виховав когорту молодих учених і відродив школу україністики Кубані.

Мав учений і поетичний талант, його вірші друкувалися в альманасі “Горизонт” (1974), у поетичних збірках “Стихи молодых” і “Щедрость”,

у газетах “Родная Кубань”, “Литературная Россия” та ін. Перший вірш був опублікований у районній газеті, коли авторові було 13 років.

В. Чумаченко водночас був і видатним громадським діячем Кубані – членом громадської ради Літературного музею Кубані (Будинку Якова Кухаренка), у створенні якого брав активну участь, головою комісії з літератури Фонду культури кубанського козацтва, членом крайового організаційного комітету з підготовки та проведення 200-літнього ювілею О. С. Пушкіна у Краснодарському краї (1998 – 1999), членом комісії премії адміністрації Краснодарського краю в галузі науки, освіти і культури, ученим секретарем Товариства української культури Кубані з дня його заснування тощо. 1999 р. за громадську діяльність у галузі відродження культури козацтва нагороджений від Кубанського Козачого Війська пам’ятною медаллю, присвяченою 150-річчю із дня народження історика Ф. Щербини. Особливо піклувався вчений про архівну спадщину історика Кубанського Козачого Війська, професора, члена-кореспондента Петербурзької академії наук, громадського діяча Федора Щербини, ініціював перепоховання в Краснодарі останків видатного історика з Ольшанського цвинтаря в Празі. Упорядкував і опублікував 4 томи із запланованого ним шеститомного видання невиданих творів Ф. Щербини (2008 – 2014), матеріали до якого збирав із багатьох архівів і бібліотек світу. До шеститомника мають увійти всі класичні твори Ф. Щербини, розпорошені по сторінках вітчизняних та закордонних видань. Та найважливіший перший том, де опубліковані спогади Ф. Щербини (*Щербина Ф.* Собрание сочинений. Серия первая: неизданные сочинения. В 6 т. / Под науч. ред. В. К. Чумаченко. – Т. 1. Пережитое. Передуманное и осуществленное (Воспоминания). – Москва; Краснодар; ст. Новодеревянковская. – 2008).

Смерть Віктора Кириловича Чумаченка – тяжка й непоправна втрата не лише для Кубані, а й для України та всієї світової українознавчої науки. Він був тим калиновим мостом, що з’єднував Кубань із кожним куточком світу, де живе український і козацький дух, де чується українська пісня й мова, де звучить поетичне слово і розвивається наукова думка. Віримо, що цей міст ніколи не зруйнується. Бо хоч тіло вченого спочиває в рідній станиці, та справа, заради якої він жив, завжди буде об’єднувати всіх нас. Він любив Україну, і сьогодні Україна в жалобі схиляє голову над своїм найвірнішим сином. Світла йому пам’ять!

Авторка висловлює щиру подяку Анатолієві Авраменку та Олесеві Федоруку за уточнення фактів біографії В. К. Чумаченка.

Отримано 27 березня 2018 р. *м. Київ*

Міжнародна наукова конференція в Бердянську

27–28 вересня 2018 р. в Бердянському державному педагогічному університеті відбудеться **міжнародна наукова конференція “Троянди й виноград: феномени естетичного і прагматичного в літературі та культурі”**.

Заявки приймаються до 30 червня 2018 р. на електронну адресу: berdkonf@ukr.net. Матеріали конференції будуть опубліковані до початку її роботи у збірнику тез доповідей. Подання тез – до 10 серпня. Після конференції статті, підготовлені на основі доповідей, можна буде опублікувати у фаховому збірнику праць “Наукові записки БДПУ. Філологічні науки”, що індексується в наукометричних базах даних Index Copernicus, Google Scholar, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського. Для отримання додаткової інформації звертайтеся за електронною адресою: berdkonf@ukr.net.

Олег Павлів

З ІСТОРІЇ ТОВАРИСТВА "ОПІР ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ" У ПРАЗІ (ЧЕСЬКА РЕСПУБЛІКА)

На наших теренах упродовж багатьох десятиліть плідно працює для розвою української культури патріарх слова Микола Неврлий. Але й молодше покоління української еміграції бере активну участь у праці на благо України. Прикладом може бути культурно-просвітницьке Товариство "Опір Західної України" у Празі (Чеська Республіка), історію якого хочу стисло викласти.



Товариство "ОЗУ" в Празі (ЧР) засноване в грудні 2013 р., напередодні Революції Гідності. Головною метою "ОЗУ" на той час була діяльна підтримка (передусім культурно-просвітницька) учасників Революції Гідності за сприяння представників української діаспори в Чеській Республіці, більшість із яких у лавах Товариства були і є родом із Західної України (хоча з часом, у 2013 – 2017 рр., до лав Товариства "ОЗУ" в Празі (ЧР) долучися громадяни Чехії та Словаччини), з чого й виникла ідея назви новоствореної української громадської організації…



Після перемоги Революції Гідності Товариство продовжило свою культурно-просвітницьку діяльність, оскільки перед Україною постали чергові випробування, зокрема війна на сході України. Це вимагало від Товариства "ОЗУ" в Празі (ЧР) подальшої підтримки своїх земляків в Україні.

У 2015 р. в контексті війни на сході України Товариство долучилося (чого не зробило навіть Посольство України в Чеській Республіці) на рівні Адміністрації Президента Російської Федерації та Слідчого комітету Російської Федерації до визволення Надії Савченко, відповідна інформація опублікована в інтерв'ю з керівником Товариства "ОЗУ" в Празі (ЧР) на шпальтах всеукраїнського культурологічного тижневика "Слово Просвіти" [4, 14] та на шпальтах культурно-політичного журналу для українців у Чеській Республіці "Пороги" [3, 15].



У 2013 – 2017 рр. матеріали культурно-просвітницької діяльності Товариства публікувались на шпальтах різноманітних регіональних та всеукраїнських періодичних видань в Україні, в Івано-Франківську (газети "Нова Зоря", "Галичина" та "Галицька Просвіта" і журнал "Гарт Нації"), у Тернополі (газети "Свобода" й "Тернопіль Вечірній"), у Львові (газета "Львівська газета" та журнал "Аудиторія") і в Києві (газета "Слово Просвіти"), а також на еміграції – у газетах та журналах Чехії (журнал "Пороги"), Польщі (газета "Наше Слово"),





США (газета “Свобода”) та Канади (газета “Гомін України”).

З часу свого заснування Товариство “ОЗУ” в Празі (ЧР) бере участь у благодійництві та меценатстві. У 2015 р. коштом Товариства на Івано-Франківщині відкрито меморіальну дошку директорові Аматорського драматичного гуртка ім. І. Я. Франка Андрію Штеню [1, 5–6], а в 2018 р. на Івано-Франківщині відкриватимуть пам’ятний хрест засновнику Пластової оселі “Вовча Тропа” в США пл. сен. Інж. Ярославу Бойдунику [2, 7].

Не менш значимою є діяльність Пресового фонду Товариства “ОЗУ” в Празі (ЧР). Завдяки його старанням протягом 2014 – 2017 рр. Товариство видало 5 книжок: “Зродився він Великої години”, присвячену життю й діяльності Інж. Осипа Бойдуника у фотографіях; переклад із чеської на українську мову книжки “Погром проти українців в Польщі” (2017); книжку спогадів д-ра В. Горбового “Погода совісті” (2016); оповідання О. Павлова “Страчене кохання” (2015); збірку поезії та прози О. Павлова “Повертаючись на старину” (2014). Світлини обкладинок долучаю.

На завершення хотілося б додати, що в 2016 р. Товариство “ОЗУ” в Празі (ЧР) заснувало свій веб-сайт[1], на якому, окрім різноманітних рубрик, присвячених чесько-українським взаєминам, є розділ книгарні Товариства “ОЗУ” в Празі (ЧР), де зацікавлені читачі можуть придбати книжки. Також веб-сайт періодично оприлюднює публікації письменників з України, вони співпрацюють з Товариством.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Касанова Н.* Відбулося відкриття меморіальної дошки, присвяченої директору Аматорського драматичного гуртка ім. І. Я. Франка в Долині Андрію Штеню // Суспільно-політичний тижневик “Добра Справа”. – 2016. – № 32 – С. 5–6.
2. *Павлів О.* Буде пам’ятник засновнику “Вовчої Тропи” // Видання Українського Народного Союзу “Свобода”. – 2018. – № 2 – С. 7.
3. *Павлів О.* Празька спроба визволити Савченко // Культурно-політичний журнал для українців в Чеській Республіці “Пороги”. – 2015. – № 3 – С. 15.
4. *Старжинський О.* Наша мета – просвіта рідної громади // Всеукраїнський культурологічний тижневик “Слово Просвіти”. – 2016. – Ч. 49 – С. 14.

Отримано 2 лютого 2018 р. *м. Прага*

[1] Адреса веб-сайту: www.1soukromaknihovna.jimdo.com

Літературні силуети

Юрій Ковалів

МИХАЙЛО ЯЛОВИЙ



Творча спадщина футуриста, а потім ваплітянина М. Ялового (псевдоніми Михайло Красний, Юліан Шпол; 5 червня 1895 р. – 3 листопада 1937 р.) невелика за обсягом. Крім футуристичної поетичної збірки “Верхи” (1923), кількох малоформатних творів (“Червоний перстень”, “Три зради”, “Веселий швець Сяброˮ), її репрезентує химерний роман “Золоті лисенята” (1927), переповнений експериментальною стихією. Автор переосмислював традицію імпресіонізму М. Коцюбинського, М. Хвильового, особливо Г. Михайличенка, що набула властивостей орнаментальної прози 1920-х років, альтернативної фабульній. У романі помітні сліди різних стильових тенденцій (від романтизму й неоромантизму до футуризму), концептуальні моделі психоаналізу, прийоми “потоку свідомості”. Критика мала рацію, сприймаючи роман “Золоті лисенята” за формалістичний, з елементами одивнення тропів, персоніфікацій, теоретичних коментарів, із прийомами деавтоматизації рецептивних актів. Нечітко прописані сюжетні лінії розгортаються поза часом у площині сьогоденного тут-і-тепер. Заглиблений асоціативний ланцюг переживань, міркувань, погонь, замахів, перестрілок, подій не має жодного завершення і значення, “класична” інтрига несподівано обривається. Автор не приховував свого нехтування традиційними фіналами-консонансами, натомість бравував ефектом “оголення прийому”, одивнення.

У структурно-смисловому просторі роману актуалізовано ігрові “діалогічні наративні монологи”, але без спроб досягнення збіжності горизонтів розуміння з реальним читачем, загострено відмінності сприймання світу автора і реципієнта: “Можливо, декому не це просто смішно. Але сміх ніколи не був резонною відповіддю на резонні запитання”. Іноді автор схильний до вердиктів, що не визнають спростувань: “<…> хай нікому не западе в голову думка, що я тут маю на увазі показати своїх героїв в найогиднішому, ефектному освітленні”. Оксана Філатова спостерегла “іронічний Я-“голосˮ розповідача”, який “формує ілюзію цілковитої реальності наративної історії”, сповненої карколомних пригод, небезпечної подорожі в пошуках партизанського загону, знайомства з дівчиною, яку після тілесного зближення наратор запідозрив у провокаторстві, арешту і втечі від розстрілу, лікування від тифу, повернення й зустрічі з Кіркою тощо. Водночас у творі присутній автор-оповідач, який, удаючись до детективно-пригодницької стилістики, згадує конспіративну діяльність партії, провал нелегальної друкарні, пошуки зрадника, виявлення провокатора і т. п. Перебуваючи поза текстом, він – анонімний хронікер – постійно втручається в його структури, “демонстративно декларує позицію всезнання і всюдисущості в моделюванні художнього світу героїв, тобто – наративну компетентність” [5, 295].

Виявляється, у романі відсутній чіткий наратор, він амбівалентний, ця "двоїстість" постійно розгалужується. Спочатку у структуруванні тексту беруть участь автор-оповідач і автор-розповідач, згодом з'ясовується, що "голос" першого оповідача – нібито розстріляного Озона – належить Петляю, якому вдалося врятуватися, а "голос" "нещасного Івана" (другий протагоніст-оповідач) належить двадцятивосьмилітньому письменнику. Аналізуючи заплутану, одивнену наративну ситуацію, О. Філатова, посилаючись на спостереження Ю. Лотмана, радить розрізняти "я"-займенник від "я"-власного імені. До цього спонукає М. Яловий в епізоді про недугу, героєм якого, за зізнанням письменника, "був я сам", будучи безпосереднім свідком вигаданих подій, одночасно входячи у світ історії, стаючи одним із його персонажів, що перебирають на себе зумисне заплутану оповідь-розповідь. На підставі порушення наративної послідовності, спрямованого на розігрування читача, "майже неможливо з'ясувати питання "хто бачить?", "хто говорить?" у художньому тексті, а відтак – ідентифікувати "того, хто говорить" і "того, хто знає" [5, 304].

Непроясненість оповідача-розповідача позначена на його суперечливій риториці, позбавленій цілісної логічної послідовності, насиченій дистанціюванням від патетики соціокультурної дійсності, пародіюванням різностильових дискурсів – від лірично-філософських рефлексій ("<…> бувають дні, що пролітають хвилинами, бувають хвилини – за вічність"), еротичних таємностей, знецінених утилітарною цивілізацією, соціалістичним побутом ("О литко, литко! Дівоча, жіноча, – виставлена тепер напоказ кожному дурникові на вулицях сучасного міста, <…> так несподівано усуспільнена, – стала бездарною прозою!"), скепсису, як у міркуваннях про "бентежну істоту" (людину), жалкуючи, що на світі відсутня "хоч одна засушена мумія", що при споглядані цієї людини "прошамкала б свого простого, але багатозначного "ех"!". У такому контексті закономірними видаються несподівані, глузливі пасажі: "Я ніколи не збагну того дивовижного факту, як могла ти в безмежних преріях свого жіночого серця пасти цілі табуни організаторського генія?".

У плутану сюжетну основу роману покладено події революційного запілля (підпілля), але партія – лише згадана, емблематична, її члени (Озон, Мем, Кірка, Мавка, Мандибула) функціонують автономно. Кожен із них наділений скупою, іронічною характеристикою. Кірка репрезентує жінку, переповнену вітальною енергією розкутого лібідо, тому її важко спинити, хоч вона часто ставала "жертвою власної несвідомості". Деякі персонажі подані через сприйняття інших, зокрема Мема, якого "збивала з пантелику" поведінка Мавки, її "якась фізична відраза до нього, що виявилася в той момент на ліжку, у перший день їхньої зустрічі".

Усі герої перейняті "химерною відданістю химерним ідеям", конспірації, охоплені внутрішніми інтригами, безплідними дискусіями на зразок: чи може бути селянство рушійною силою? чому програма для партії, а не навпаки? що таке революція? чи варто задля неї лишати родину та роздати майно, як мовиться в Євангелії? тощо. Такою була, зокрема, схоластична суперечка між Мавкою і Мемом. Мавка, споглядаючи своїх товаришів, доходить висновку, що вони "спливають соками у вузькому колі одірваних од життя мрійників". Недарма у творі неодноразово наведено алюзії на "премудрого гідальго Дон Кіхота з Ламанчі", з яким, зокрема, порівняно "товариша Мандибулу" (він, на відміну від сервантівського героя, захопленого "двома дамами серця", "належав лише одній дамі – революції"). Персонажі, зображені за стереотипами партійного міфізування, мають обов'язково бути сублімованими аскетами, наче товариш Мандибула – фанат "запільної роботи", наділений загостреним чуттям відповідальності: воно полягало в тому, що він, як іронізує автор, "всі втиснені йому в голову думки брав за свої". Такі психотипи насправді руйнують власне розмаїте Я для ідейних

фантомів, виявляють своє безсилля перед неминучістю долі, з приводу чого в романі з'явилося награне патетично-саркастичне звернення: "<…> бо – горе вам, великі й малі, бідні й багаті, і тобі горе, аскете, хоч ти й надів на себе ковпак революціонера!".

Складається враження, що поліамбівалентний автор не просто глузував, а із задоволенням пародіював метушню революціонерів, що маскувалися за принадними гаслами, імітували боротьбу з режимом, знаджували інших фантомами світлого майбутнього, а насправді не могли з'ясувати своє єство, були глибоко нещасними людьми, роз'єднаними навіть у своїй партії, приреченими на зради, провали, невдалі замахи, арешти. Такий психотип уже з'явився в прозі В. Винниченка, нажахавши революціонерів, змусив їх упізнавати себе справжніми у дзеркалі експериментальної прози. М. Яловий, очевидно, дотримувався аналогічних поглядів. Тому він удався до гротескного прийому, заявляючи, що в містечку панують не червоні, білі чи зелені, а миршавий кіт і пришелепкуватий сторож, а владу символізує поржавілий уламок самоварної труби. У такому контексті теоретична студія "Звідки ми прийшли і куди йдемо?" товариша Мандибули позбавлена сенсу, не кажучи вже про плагіат із "Маніфесту комуністичної партії". Пародіюючи словесні вправи-покручі заідеологізованих персонажів, автор не приховує іронічного ставлення до їхньої неадекватної життєвим реаліям та людській сутності вдачі, бо, живучи "в добу великих метаморфоз", "усе, що попадається їм на очі, вони, закомплексовані на гіперболах, називали не інакше, як великим".

Небезпідставно вся ота партійна й любовна метушня викликає асоціації з театром, схильним перекручувати події в тиглі "мистецьких перетворень", трансформованих у вставну новелу-казку про Курочку рябу, у якої лисичка викрала яйце, сподіваючись вивести лисенят. Воно було золотим, і з нього явилася "дівчина з синіми очима і русою косою", наділена двома душами – "одна душа золотого спокою і синього щастя, а друга душа – чорної колотнечі і червоної пристрасті". Приречена на амбівалентність, вражена нещирістю, дівчина довго поневірятиметься світами, поєднуючи в собі "дух святий над головою божої матері" та внутрішню вбогу матерію, тому "всі за нею ганятимуться, та ніколи не впіймають". У динамічній, стислій вставній новелі-казці, наведеній у листі наділеної хистом "художнього слова" Мавки до Мема, якого вона називає "малим хлоп'ям", міститься ключ декодування роману. Вкладаючи в її уста стереотипні слова зачину й завершення казки, створюючи ілюзію усної оповіді, автор "якісно змінює традиційну фабулу" [2, 158]. Новелістичний пуант обірвано не так радістю фольклорних діда й баби, як утомою Мема, тому Мавка змушена, самокритично поціновуючи власну оповідь, зізнатися: "Ну, одним словом, народилася я… Чи ти може недовірливо посміхаєшся з цього?..".

Дивна інформація героїні не лише засвідчувала роздвоєння свідомості персонажів, а й душевні драми, що пережив Мем: "В уяві мені промайнули золоті лисенята. Вони таки, справді, тепер випорснули разом із сонцем, але були бліді і не такі цікаві, як тоді, коли я в мріях збирався розп'ясти себе на хресті вигаданого кохання. Різьблений мармур і голуба пісня десь ледве згадувалася, як вичитані колись і вже напівзабуті образи". Троп золотих лисенят актуалізовано "в художній структурі роману на різних етапах розвитку сюжету", попри те що вставна новела-казка зберігає свою "змістову й естетичну самостійність" [2, 161]. Вона, викликаючи асоціації з давніми китайськими, зокрема танськими, новелами про лисів-перевертнів, позбавлених лиховісних характеристик, драматизує роман, сприймається "не як утілення казкових персонажів-трікстерів, а як метонімічний означник таємниці буття" [2, 158]. Трактування цього симфоричного образу залишено на розсуд читача, зануреного в густу екстравагантно метафоричну речовину роману.

Споглядання символіки сакрального знання світу зумовлювало в автора (героя) філософічні настрої, прояснені у хвилину осяянь: “Хіба ж і я з своєю мукою, і всі ми з великою тривогою не є тільки золоті лисенята?.. Адже наш вік – одна бентежна мить! А наше життя – тільки тремтливий і химерний відсвіт!..”.

Відчуття часу набуває різної протяжності та ущільненості, залежно від того, наскільки змістовно він наповнений, тому “бувають дні, що пролітають хвилинами, бувають хвилини – як вічність”. Перед метафізичними цінностями, збагаченими антропологічною сутністю людського буття, усі революційні та еротичні ігри здаються дрібними забавками марнотного світу. Декодуючи образ “золотих лисенят” у прикінцевому, тринадцятому, розділі, прозаїк сконцентрував “сутність авторського задуму, і відтак одну з художніх ідей роману – про химерність і миттєвість життя, його швидкоплинність” [1, 168]. М. Яловий “зумисне моделює відверто алогічну наративну ситуацію”, обіцяючи не дозволити собі “легковажно жартувати з нервами читача” [5, 302].

Трансформація фольклорного інтертексту екстрапольована на амбівалентну свідомість персонажів у світі абсурду, де відсутні явища гармонії та здорового глузду, на чому наполягала українська класика. М. Яловий епатував поширені образи сивого селянина-бороданя “в позі нудного Зевса” або молодиці, схиленої “обвислими грудьми” на тин. Тому реалії народного буття не відповідають народницьким уявленням про українців, що породжують в письменстві “грандіозні перспективи”, “бо ж яка після цього інша в світі література, крім української, має такі безсумнівні шанси заснувати своє увічнення в майбутньому на вдячній базі співочо-музичних талантів свого народу?”. Здається, на таке питання напрошується безальтернативна, уже готова авторська відповідь: “Жадна!”.

Як і у творах В. Винниченка, персонажі роману “Золоті лисенята” бавляться не тільки в підпільну діяльність, а й поглинуті сексуальними проблемами. Вони властиві окремим епізодам, коли Надька або Шурка цілує партійця на соломі, і заплутаним сюжетним лініям “вільного кохання”, що було предметом гострих дискусій серед революціонерів: Кірка любить Озона, а живе з Мандибулою, Мавка любить Мема, а живе з Озоном. Автор застосував прийом літературної пастки, що стала “визначальною” в романі, спонукаючи читача до мимовільного ототожнення персонажів, а потім – несподіваного з’ясування їх “окремішності у прикінцевому епізоді” [3, 8].

Автор глузує також із фольклорно-романтичних штампів кохання (“Встань! бо любов моя дужча за мене. І, коли треба, вийми моє серце з грудей; і я, розтерзана, умру голубою піснею на вустах про золоту любов мою до тебе, мій коханий!”), з любовних трикутників. Оповідач роману, подумки співаючи оди Кірці в дусі традиційних любовних жанрів (з місяцем, зорями, сонцем, вітром), не може їх озвучити, тому що жінка в цей час зайнята собою, розповідає щось своє, далеке від емоційних сплесків її прихильника. Наратор, не маючи змоги поспілкуватися з нею, виходячи на широке узагальнення переживань закоханих, мусив обмежитися сухим коментарем про ймовірні варіанти любовної історії: або “бездиханнеє тіло”, або “затишок нудного гнізда”. Третій варіант, що “випадає на долю тільки дуже щасливих”, сформульовано через натяк, іронічний жест: “Врешті, не з’ясовано ще докладно, чим він кінчається, бо, як правило, в таких випадках люди бувають дуже нещирі і ховають од зовнішнього світу усі свої кінці”.

Розповідач, коли Кірка познайомила його зі своїм чоловіком та Мандибулою, нарешті збагнув, що нічого незвичайного в їхніх стосунках не було, крім відомої персонажам любовної гри. Тому він, не приховуючи іронії, усвідомив стрімке руйнування ідеалізованого образу (“Це ж у ній мала забриніти повнозвучна арфа!”): “Я дивився і не вірив їй, не вірив собі і нікому не вірив”. Розповідач

був приречений пережити момент “ошалілої істерики”, аби спала платонічна полуда з його очей, розкрити весь трагікомізм, коли “повнозвучна арфа” – виплід його фантазії – “вже луснула”, “розпалася так, як розпадається на череп’я звичайна собі… розгепана макітра”. Деідеалізація жінки відбувається в чоловічій свідомості, у розумінні, що вона (жінка) не мадонна, а радше “трагічне втілення всього нашого лихоліття, бездоріжжя, одчаю, разом же – болючих, кусливих, безпомічних борсань”. Несподівана розв’язка любовного роману насправді закономірна, але й водночас пародійна, що спонукає Оксану Сирадоєву трактувати твір як любовний кітч (треш, кемп), адже в глузливому тоні стилізовано високо-патетичний стиль клішованих любовних фабул, і це викликає враження “стьобу” бодай на прикладі тандему Мандибула-Кірка, коли чоловік постає фемінізованим типом, а жінка – мускулінізованою (гендерний кітч) [4]. Аналогічний прийом спостерігається і з партійною, запільною діяльністю персонажів, що викликає думку про революційний кітч, а весь роман набуває сенсу літературного кітчу.

Сюжетні лінії твору розгортаються не лише на зовнішньому рівні, а й на семантичному, заглиблюючись у колізії прихованих конотацій, пов’язаних передусім із його назвою, що має сенс багатозначної інтриги. Автор одного разу вбачав у золотих лисенятах сонячні промені, що “побіжать, блимкаючи листям і травою”, іншого – “цілу жменю дрібної сліпучої тирси”, але щоразу трактує їх у солярному значенні. Вони, схильні змінювати свої форми, сконцентрувалися у “велике замкнене коло”, що “заховало в собі свої кінці”, особливу мить, що зникала в безмежжі вічності, поступаючись перед іншою, приреченою до такого ж зникнення.

М. Яловий запропонував синтетичний твір, у якому поєднано пародійовані ознаки політичного, авантюрного, кримінального та любовного романів. У ньому домінує філософічна настанова екзистенційного й онтологічного сенсу. Невипадково письменник порушив проблему ідентичності романного мислення, часто схильного загравати з читачем, тягти “у розпалі кохання під кручі у вир”, а не до сутності життя, тому мусить стати “прологом” до цього життя і смерті, виражати народну душу.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бернадська Н.* Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція. – Київ: Академвидав, 2004. – 368 с.
2. *Бровко О.* Новела в структурі української прози: модифікації та функції. – Луганськ: Вид. ДЗ “ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2011. – 400 с.
3. *Жигун С.* Гра як художній прийом в епічному тексті (на матеріалі прози 10 – 20-х років ХХ ст.) : автореф. … канд. філог. наук. – Київ, 2009. – 20 с.
4. *Сирадоєва О.* Екстраполяція поезії Є. Плужника, І. Дніпровського, Юліана Шпола в українській експериментальній прозі 20-х років ХХ століття : дис. … канд. філолог. наук. – Київ, 2001. – 19 с.
5. *Філатова О.* Український роман 20 – 30-х років: типологія авторської свідомості. – Миколаїв: Іліон, 2010. – 485 с.

НАТАЛЯ ЛІВИЦЬКА-ХОЛОДНА

Наталя Лівицька-Холодна (псевдонім Волошка; 15 червня 1902 р. – 28 квітня 2005 р.) була досить колоритною, незалежною постаттю в колі “Празької школи”. Її лірика, маючи спільні риси з творчим доробком “варшав’ян” і “пражан”, несла в собі неповторні ідіографічні характеристики, що неминуче позначилися на трактуванні історіософських концептів, надаючи їм виразно жіночого тлумачення. Поетка зважилася привнести в коло “Празької школи”, охоплене



національними ідеологемами, діонісійську стихію еротизму, "свіжий вибух художньо оформлених вражень і новий відрух поетичного бачення, не скутого рамками недоцільно встановлених обмежень" [5, 3]. Любовна лірика Наталі Лівицької-Холодної зумовлена не так лірикою французьких символістів чи Анни Ахматової, що припускають Б. Бойчук і Б. Рубчак [3, 113], як реаліями життя поетки, передусім непростими стосунками з Є. Маланюком, який болісно пережив своє невдале освідчення. Зачеплена за живе "отруйними" метафорами поета на кшталт "відьми", "сотниківни з червоним намистом", "гетери" та ін., Наталя Лівицька-Холодна зважилася на творчу полеміку з ним. То був радше підсвідомий крок, адже, за зізнанням поетки, свої вірші вона писала "спонтанно" [7, 815], відстоювала право жінки на іманентну сутність, почасти неадекватно інтерпретовану чоловічою рецепцією, спростувала поліморфний образ Земної Мадонни, трактований Є. Маланюком. Їхні драматичні стосунки, що з часом стали приятельськими, виявили душевні травми, витиснуті в підсвідоме. Коли б не ця подія, то, можливо, Наталя Лівицька-Холодна лишилася б поеткою під псевдонімом Волошка, надрукувавши свої проби пера у віденському журналі "Воля" (1921), і не позбулася б впливу символістської лірики О. Олеся й С. Черкасенка.

Неординарний талант, темперамент Наталі Лівицької-Холодної заіскрився в дебютній, виповненій еротичним пафосом збірці "Вогонь і попіл" (1933) із неприхованою полемічною спрямованістю, що зафіксована навіть у назві, яка структурно нагадує "Стилет і стилос" Є. Маланюка. Попри те, заголовок віршової книжки Наталі Лівицької-Холодної має "супровідний, а не опозиційний характер", концентрує увагу на любовній боротьбі, у якій можна знайти "цілу шкалу почуттів: від закоханості – до ненависті" [8, 78]. На переконання поетки, "З проваль журби зрина на п'єдестал / Пречиста Ніжність із лицем Мадонни, / З гірким заломом на устах". Вона, звертаючись до цього образу, використовувала семантику оксюморона й уточнювала: "Тут очі пристрасних мадонн / Ввижаються у млі прозорій". Неординарне видання здавалося "парадоксом" (Орися Легка), навіть шоком для "цнотливої" публіки, що сприймала любов на рівні декларативно-соромливого вірша "Ерос" П. Карманського, а сердечні переживання трактувала як неадекватні міжвоєнному двадцятиліттю. Тенденційна рецепція не минула й інтелігентного кола "Празької школи", очевидно, шокованого "наркотичними ефектами", "гіпнотичною силою "фам фаталь" (Б. Бойчук, Б. Рубчак) відвертої еротичної лірики. Л. Мосендз, котрий симпатизував Наталі Лівицькій-Холодній, повторив із чужих слів: "Хіба слід в тридцяті роки двадцятого віку видавати цю збірку?" (Вісник. – 1935. – Ч. 3). Він сприйняв появу цієї книжки, переповненої спалахом жіночої чуттєвості, як невчасну, невідповідну історичній ситуації, коли народ знемагав від колоніального рабства, від національного та соціального гноблення, тому від поета вимагали офірування власним талантом і боротьби. "Яка знайома інтонація! – гіркотно прокоментував М. Ільницький типовий для української літератури інцидент. – Хто тільки не кликав поезію на поміч і відбирав у неї право залишатися собою?" [2, 78].

Наталя Лівицька-Холодна пояснювала прикру ситуацію, у котрій Л. Мосендз, очевидно, несподівано для себе виступив у невластивій йому ролі народницького Зоїла, впливом доктрини Д. Донцова, дарма що той вимагав від неї еротичні вірші ("Де Ваші еротики, – дайте мені Ваші еротики" [6, 13])

для “Літературно-наукового вісника”. Поява збірки Наталі Лівицької-Холодної викликала не тільки осуд, а й щире захоплення, зокрема на сторінках журналу “Світ молоді” (1935). Неабияке зацікавлення виданням виявив Ю. Липа, назвавши його “боротьбою з інстинктом”. С. Гординський (“Чотири реторти лірики”) привітав “наскрізь жіночу, без ніякого позування книжку у нашій літературі”, визнав “сміливість” авторкині, яка “не соромиться своїх почувань, не прикрашає їх ніяким плащиком невинності”. М. Рудницький боронив право поетки обстоювати в художній формі “те, що відповідає природі молодої жінки” (Діло. – 1935. – 22 січня). Наталя Лівицька-Холодна відкрила “українській літературі таку поезію, якої у ній майже не було”, – зазначає Т. Салига, маючи на увазі еротичну лірику. Здається, літературознавець дещо перебільшив роль першості поетки в такому жанровому різновиді, хоча й посилався на доробок “молодомузівців” (В. Пачовський). Еротична лірика, властива фольклору (сороміцькі пісні), іноді з’являлася у віршових творах Т. Шевченка, І. Франка, а в 1920-ті роки – у доробку П. Тичини, Раїси Троянкер, В. Поліщука, Ґ. Шкурупія, В. Бобинського, І. Крушельницького та ін., подеколи – у В. Сосюри, найповніше розкрившись в анакреонтиці М. Рильського. Заслуга Наталі Лівицької-Холодної полягає в тому, що вона, на відміну від своїх попередників і сучасників, одна з перших відмежувала еротичну лірику від любовної та інтимної, що на теоретичному рівні було осмислено вже на початку XXI ст. (виявлено їхні жанрові відмінності, зокрема, в дисертації О. Мудрак). Любовна лірика, на погляд дослідниці, стосується передусім “драми сердечних переживань”, сягаючи “платонічних ідеалізацій, коли сублімоване бачення ідеалізованих почуттів, розпросторене до космічних вимірів, висвітлює обожнення закоханих, немовби позбавлених тіла”, як у поезії В. Сосюри, схильного до петраркізму. Інтимна лірика, маючи ширшу семантику, охоплює стосунки в родині (батько, мати, діти та ін.), товаристві (друзі, побратими), світ флори й фауни, рецепцію домашнього комфорту, улюблених речей тощо. Натомість еротична лірика, несумісна із сексизмом, увиразнюючи гармонію душі й тіла, сфокусована на статевій пристрасті, у ній спостерігається піднесення лібідозної енергії при спаді сублімації, “перетікання фабули тіла у фабулу плоті” [6, 6–7, 14]. Такі міркуванні підтверджують аналітикопсихологічні студії К.-Ґ. Юнґа (“Психологія несвідомого”), який доводив, що еротика, будучи “голосом тіла”, “розцвітає лише тоді, коли дух і інстинкт перебувають у гармонійній взаємовідповідності”.

Наталя Лівицька-Холодна, згадуючи свою молодість і стосунки між ровесниками в еміграції, зазначила їх делікатність, етичну культуру, адже серед її приятелів, якщо не зважати на фліртові ігри, “не було навіть натяку на те, що тепер прийнято називати “сексом” [7, 792]. У такому сенсі треба сприймати її еротичну лірику, високу культуру цього жанрового різновиду, тонку гру душевно-тілесних переживань: “Тільки раз затремтіли крила, / І весна тільки раз цвіла. / А тепер ваших уст так хочу, / Так шукаю даремно вас! / На мені ваші любі очі / Цілу ніч – криниця екстаз!”.

Полемічна збірка Наталі Лівицької-Холодної, що стала зразком “чистої поезії”, “породжена не браком національно-патріотичних почуттів поетеси, а обстоюванням права залишатися жінкою, просто людиною, обстоюванням права не тільки на високий злет, а й на сумнів, на увесь спектр настроїв і переживань, надто у такий складний і тривожний для батьківщини час” [2, 34]. Її еротична лірика, що, безперечно, збагатила українську поезію, вразила сучасників “міццю почувань”, майже незнаних “в нашому письменстві” (Є.-Ю. Пеленський). Рецензент С. Гординський, захоплюючись стилістично й ритмічно витонченими еротичними віршами поетки, посилався на інтригу їх публікацій у “Літературно-науковому віснику”: “<…> вони часом обіцяли: “Далі буде” (Назустріч. – 1935. – Ч. 2). Зі сторінок артистичної збірки “Вогонь

і попіл”, у якій не спостерігалося “ні традиційних персонажів слов’янської міфології, ні героїки походів княжої дружини, ні насичення пейзажу язичницькою символікою” [7, 21], виринав повнокровний образ волелюбної степовички, жагучої “сотниківни в червонім намисті”, здатної боротися за своє щастя, спраглої щедрості по-жіночому трактованих людських переживань. Повнота життя розкрита передусім у коханні, де перетинається узмістовнена мить із вічністю, вбачається усвідомлення жіночої сили, магія одуховненості: “Хай буде так, щоб ця хвилина / Була як сяйво перемог, / Бо ніжність наша є єдина, / А понад нею тільки Бог”. С. Гординський зауважив, що авторка не соромиться природних почуттів, мав рацію, підкреслюючи на підставі ліричних одкровень “вічної жіночості”: “скільки для жінки важить кохання”, яке могутнє “право крові”, і той, хто “заперечить це у жінці, то заперечить її взагалі”:

Але я, як дитина і жінка,
І так близько від мене гріх!
Пролунав мені голос ваш дзвінко
Обіцянкою щастя й утіх.

І тепер не кохати не можна,
І забути не можна, ні!
Кожна ніч і палка, і тривожна,
Кожна ніч, як тортура мені!

З еротичної лірики Наталі Лівицької-Холодної постає “в певному сенсі Єва, але ні в якому разі не Діва Марія” [5, 8]. “Сексуальність” творів поетки була “не відхиленням від основної лінії поезії пражан, а творенням нового дискурсу на новому рівні, коли пошук ідентичності особистісної корелював із творенням ідентичності національної” [4, 14], що в збірці засвідчене українською образною системою, притаманною міфам і фольклору (наприклад, магічна сила очей, поцілунок, асоційований з отрутою). Принаймні барвінок у символіці української знакової системи уособлював вірність закоханих, водночас апелював до відьомського заняття, виповненого таємничих чарів, яких неможливо уникнути. У поетичному словнику Наталі Лівицької-Холодної частотним був також образ місяця як лунарний символ жіночої сутності, репрезентованої амбівалентною Великою Матір’ю. Поетка, не взалежнена від персоніфікованої ірраціональної стихії, знаходила сили її приборкати: “І на місяці десь заґнуздаю / Відьму й чорта…”. Для неї істотними лишаються любовні чари (“І в кожнім русі – зваба, / І в кожнім русі – вогонь!”), а кохання стає предметом сакрального осяяння (“Я знов закохана і знов молюсь”), поверненням втраченого раю (“І, вільний від усіх земних щедрот, / Ось одчиняється нам рай незнаний”), осмисленням любові як фізично-метафізичної категорії, присутньої тут-і-завжди: “<…> було, і є, і вічно буде”.

У трьох сповнених еротичним шалом розділах (циклах), що складають композиційну та змістову єдність збірки (“Барвін-зілля”, “Червоне і чорне”, “Попіл”), спостерігається еволюція кохання від світлого романтизованого захоплення, цнотливих переживань до навальної пристрасті, коли нуртує “криниця екстаз”, та до розчарування, офарбленого гіркотою темних барв (“Чорний колір – колір зради, / А червоний – то любов”). Наділена гостродраматичним сенсом символіка червоного і чорного кольорів не лише відображає контрасти сильних пристрастей, а й глибоке страждання у великій любові, що розгортається в сюжетних зламах драматичних взаємин двох персонажів – Її і Його, фіксованих ущільненими зв’язками експресивних метафор: “Чорний погляд твій гордий і злісний, / Ти не хочеш прийняти любов. / Та дарма, я гадюкою стисну, / Я візьму твого серця всю кров”. Переживши еволюцію тілесних і сердечних метаморфоз, лірична героїня як alter ego поетки осмислює у фіналі збірки власну онтологічну й екзистенційну сутність. Здається, нового тут не сказано. Недарма книжка “Вогонь і попіл”, особливо цикл “Барвін-зілля”, викликає асоціації з біблійною пам’яткою “Пісні над піснями”. Світова й українська лірика здавен напрацювала аналогічні ліричні фабули, проте вони щоразу у творчості кожного поета відграновують відкривавчим

значенням. Почуття, що в ньому облагороджено людське єство, переживається як неповторне, по-жіночому інтерпретоване в багатьох віршах збірки.

Еротична лірика Наталі Лівицької-Холодної, що справила на Б. Рубчака враження "уривків суцільного монолога" [9, 12], насправді засвідчувала діалог між нею та Є. Маланюком, в основу якого покладено інтертекстуальну практику. Обидва автори перемовлялися центонами-метафорами, їхня розмова оберталася довкола і з приводу спільної знакової системи, зрозумілої передусім для них. Поет, переповнений шалом звинувачень, сповнений підозр у невірності гордої і водночас недосяжної жінки, вдався до стилістичної фігури ара́ (зичення зла): "Тебе б конем татарським гнати, / Поки аркан не заспіва! / Бо ти коханка, а не мати. / Зрадлива бранко степова!". Епічний ракурс історичної пам'яті, закодований у свідомості поетки, подано в сюрреалістично-сновидійному метафоризуванні еротичного змагання (цикл "Степова казка"):

Сниться степ, український степ,
Чвал коня і наїзник дикий.
За плечима вогонь росте,
За плечима зойки і крики.

І криваві маски облич,
І палючого диму хмари…
…І я знаю, що в темну ніч
Поцілує мене татарин.

Наталя Лівицька-Холодна знала не тільки мить любовного осяяння, а й "тортури кохання", коли одночасно зацвіли "квіти щастя і квіти зла", що коригували бодлерівську семантику. Недарма поетка взяла до другого розділу епіграф із лірики Анни Ахматової: "Должен на этой земле испытать / каждый любовную пытку". На погляд Б. Рубчака, "розколення світу на два світи і запекла еротична боротьба, яка з цього розщеплення виникає, помножує негативні почуття недовір'я, зради, закривання, приховування", де вже не було місця "світлому коханню" [9, 20]. Погідна семантика моря змінена жагучою пристрастю вогню, і тоді "світла справжня жінка власним рішенням перемінюється в темного "вампа" так, як у Маланюка світле алегоричне уособлення "степової Еллади" перемінюється у зрадливу бранку" [9, 33], "фатальну жінку" з "палкою татарською кров'ю", приховану за кількома масками, за невловною семантикою перевтілень, де часто під оманливо множинною видимістю криється не завжди адекватно розпізнана сутність. Лірична героїня, заперечуючи "вторинність жіночої особистості", стає "гріховною богинею кохання", сильнішою в сердечних переживаннях і тілесних утвердженнях від чоловіка, іманентного на полі бою, але не в обіймах еротичних знад [5, 11, 8]. Вона знає секрети приборкання впольованого обранця, який "віднині завжди шукатиме таких дивних пестощів кохання-конання" [9, 21].

О не кажи, що підеш геть,
Ти ж сам у це не віриш, любий:
Між нами пристрасть або смерть,
Червоний шал чи чорна згуба.

Почуття ліричної героїні до коханого стали для неї "абсолютом" (Орися Легка), поза яким, бодай на мить, зникли всі цінності світу, тому її зізнання звучить значно сильніше, ніж антитетичний образ І. Франка: "В твоїх обіймах згинуть і ожить". Обидва автори еротизують танатос, але по-різному. Полемічне обстоювання жіночого демонізму, поглибленого наркотичними ефектами, у поетичному виданні Наталі Лівицької-Холодної спонукало Є. Маланюка на відповідь віршем "Смертний танець", у якому протеїчна фемінність постає водночас знадливою й життєво небезпечною: "І хоч знаєш – це смерть, це – вампір, – / Заворожено робиш кроки". Поет власними тропами підтверджував спостереження Симони де Бовуар над чоловічим патріархальним розумінням жінки: "Вона – чоловіча здобич, вона ж – його загибель <…>, вона – його заперечення, і сенс його життя" ("Друга стать"). Приголомшений розмаїтою семантикою жіночого тексту, він апелював до поширеного в 1920-ті роки

поняття “вамп”, у якому кров сексуального партнера набувала сенсу фетиша. Прийнявши семантичну гру, Наталя Лівицька-Холодна вміло грала, навіть пишалася маскою “вампа” [9, 18], що стала традиційною від часів панування міфу (наприклад, гуцульська мавка, козацька культура із сотниківною, відображена в повісті “Вій” М. Гоголя) до ґотики, бароко й модернізму. Б. Рубчак на підставі ключового слова “вамп” простежив динаміку пристрасного поетичного діалогу між Є. Маланюком та Наталею Лівицькою-Холодною, задокументалізованого образною системою віршів “Псалми степу” й “На розквітлій акації грона…”, в основу якої покладено центони. Б. Рубчак аргументував, що “без присутності поезії Маланюка функція вампа не була б такою виразною” в еротичній ліриці Наталі Лівицької-Холодної. Оперуючи ними, кожен опонент у гендерному агоні не лише обстоював маскулінну (володіти іншим) або фемінну (бути з іншим) екзистенцію, а й вичитував іншого, декодував його сутність, досягав збіжності горизонтів розуміння в потоках напруженої історіософської фабули. Поетка вносила особистісні корективи в маску “вампа”, яку змушена застосовувати наче засоб самозахисту:

Нахилився і глянув в очі,
Блискавицею зуби білі,
А у мене сором дівочий,
І уста мовчать скам’янілі.

На столі чоколядка і лямпа,
І твій сміх пролунав так дзвінко:
Ти хотів в мені бачити “вампа”,
Але я лиш маленька жінка.

За кожним витонченим прийомом амурних знаджень, вона, захоплена грою ненастанних жіночих перевтілень, що витворюють “враження стереофонії” [8, 79], не вагаючись, попереджає потребу розрізняти любовну гру від жіночої самотожності, знімає протистояння між “вампом” і “справжньою жінкою”, відтак застерігає закоханого від можливого розчарування. Фабульна амбівалентність еротичної поезії Наталі Лівицької-Холодної, написаної переважно анапестом, позначена на двочленному альтернуючому ритмі. Він присутній навіть у тих віршах, коли маска знята, але не усунуто душевної роздвоєності, тому містична спорідненість сердець недосяжна, але завжди магнетично притягальна у світі, розполовиненому на чоловічі і жіночі начала: “І світять нам два різні неба, / дві неоднакові мети”. Лишаючись при патріархальному розумінні жіночої сутності, Є. Маланюк не брав до уваги тілесно-душевну єдність, важливу для жінки, що обстоювала поетка, виправдовуючи лібідозні пориви ліричної героїні як вияв природної енергії, прагнучи діалогу з коханим чоловіком: “Я пам’ятаю, земля п’яніла, / Зігріта сонцем за цілий день. / Сміялось пружно і звало тіло, / І в серці стигли слова пісень. / І був щасливий твій погляд карий, / І руки в мене були були слабі”. Таким фіналом розв’язана “запрограмована перевага в інтимному контакті жіночого начала над чоловічим” [5, 15]. Цей настрій, поглиблений в останньому розділі “Попіл”, викликав асоціації з ілюзорним видінням, розгортався на тлі холодного синього кольору. Лірична героїня, поглинута самотою, не нарікає на свою долю, не відрікається своєї любові: “Я прийняла її, я знаю, / І кара ця, як ласка Божа”. Перспектива гіркотного переживання призводить до врізноманітнення теми сердечних переживань, простір яких виповнюють мотиви гармонії (“Золоті, як весна, наші дні, / І палка самота очей”), недовіри, зради, “крик розпуки”; “комунікаційним почуттям кохання тепер стає не щедра і віддана ніжність, а захланна і самолюбна пристрасть – отже, не блакить, а шарлат, що веде прямо до чорного кольору смерти” [9, 20]. Поетка далека від фатального безвихіддя, від паралітичного песимізму, адже її збірка – “це цикл жінки, яка починає з подружжя, потім переходить у велике закохання, розчарування, відтак апатія, сум, і, врешті, поворот назад до себе” [1, 39]. Наталя Лівицька-Холодна на хвилі пафосної екстатичності вдається до “літературної фігури”, перетворюючи кохання в

“антагонізм, сексуальну боротьбу” і водночас викликаючи жаль за неповністю зреалізованим сердечним почуттям, що закарбувалося гіркотним спогадом. М. Ільницький вважає цей діалог епізодичним – насправді він перетікав упродовж їхнього життя, змушуючи поетку постійно звертатися до Є. Маланюка: “Знов закохане, знов сумне / Моє серце за Вами тужить. / Ви кохали колись мене, / Я любила Вас… Трошки? Дуже? / Може, й зовсім ні…”. Поетка своєю еротичною лірикою обґрунтувала “центральність жіночого “я” [5, 20], що відповідало як сутності “Празької школи”, так і фемінному розумінню людського буття. Вітальне трактування індивідуального досвіду поетки має варіативний характер, засвідчений творчістю, починаючи від Сапфо й розвиваючись у творах Емілії Дікінсон, Анни Ахматової або Десанки Максимович.

Інтровертивна збірка з циклічно замкненим інтимним світом скидалася на своєрідний еротичний роман у віршах, в основу якого покладено сповідь ліричної героїні, що втілювала в собі Вічну Жіночість, амазонську сутність українки. Книжка, акцентуючи не зображення, а переживання суб’єктивно сприйнятої й художньо відтвореної дійсності, була одним із з’ясувань невспокоєного питання, що бентежило Наталю Лівицьку-Холодну. Лірична героїня – “мати, коханка, сестра” – не поділяла феміністичної відрази до чоловіка (“Твоє ім’я – закон, / Найвища влада – усміх твій, коханий”), убачала в ньому не лише властивості захисника, а й спільну долю, тому апелювала до природної мудрості, що єднає статеве розмаїття в цілісний родовий світ: “Ти будеш воїн і муж, / Батько моїх дітей”. Значна частина віршів поетки – адресні. Деякі з них, на погляд Орисі Легкої (на підставі портретної характеристики), мали, крім Є. Маланюка, ще іншого конкретного адресата, зокрема художника П. Холодного (молодшого) – чоловіка Наталі Лівицької-Холодної: “Маляр, артист ви чи поет, / І хто вам вирізав так брови, / І на струнки ваш сілует / Поклав ці лінії чудові”.

Бездоганно володіючи фемінним письмом, Наталя Лівицька-Холодна продемонструвала через неординарну ліричну героїню вміння чути іншого, не лише чоловіка, а й жінку, присвятила вірш “За вогнем шкурлату” Олені Телізі. Кольорові образи “блакить” і “пурпур” сприймаються як головні слова, властиві лексиці О. Теліги, відображені в різних центонних нюансах: “темний трунок”, “вогонь отрути чи вина” – з одного боку, а з іншого – “не гнів, а ніжність – наша вічна сила”. Олена Теліга, адресуючи вірш “Відвічне” Наталі Лівицькій-Холодній, наголошувала: “Ніщо не зможе замінить чи стерти / Твій світлий образ у старій святині”. Криптонім *І. К-ий* на підставі творчого діалогу двох поеток навіть припускав думку про існування окремої підгрупи в межах “Празької школи” (“Сучасність”. – 1980. – Ч. 5).

Збірка “Вогонь і попіл” стала неординарною в літературному процесі міжвоєнного двадцятиліття, “продемонструвала загострене суб’єктивне світобачення через гіпертрофоване авторське “я” (виразно еротичного скерування!), і це, – на переконання О. Легкої, – утверджувало абсолютно нові можливості поетичного слова і спромоги автора-психолога” [5, 41]. Поетка зналася не лише на глибоко ніжному і водночас твердому у своїх переконаннях любовному почутті, а й на випробуваних уже в книжці “Вогонь і попіл” декламаційних вольових імперативах, покладених в основу наступної її збірки “Сім літер”, що складалася із взаємопов’язаних циклів “Mal Du Paus” (франц.: туга за батьківшиною), “Захід”, “Мир-зілля”, “Гнів”. Вона засвідчила новий етап творчої еволюції поетки, яку, за самозізнанням, охопила “туга за Україною” [7, 816]. “Осмислення жіночого, індивідуального й національного ліричного «я»” загострене через занурення в спогади в “українську ойкумену” (Г. Ільєва) та в драматичну сучасність травмованого історичними подіями українства, зокрема еміграційного. Тут розгортається “своєрідний роман з двома вітками суцільного сюжету – життя жінки й життя емігранта, які постійно доповнюють одна одну”

[9, 16]. Збірка, за яку поетка отримала премію Товариства письменників та журналістів ім. І. Франка, у семи буквах кодувала назву України: “В цвинтарній тиші сірих кам’яниць / Ім’я, єдине в світі, громом блисне: / Сім літер, сім палких вощених лиць”. Це ім’я, з погляду поетки, набувало сакрального сенсу, бо вкладалося в число макрокосму, що означає повноту буття, містить у собі трійку як символ Неба і душі та четвірку як символ Землі і тіла, вважається першим числом, котре охоплює духовні й часові параметри, вказує на відновлення цілісності, на синтез, а також на постать Великої Матері. “Сім палких вогнених лиць” може асоціюватися з відповідним числом головних пророків, чи янголів присутності, чи захисників християнства тощо, покликаних охороняти священне ім’я. Наталя Лівицька-Холодна, далека від наміру ототожнювати Україну зі світом, зверталася до продуктивної барокової традиції гри з числами, що розгортають свою семантичну поліфункціональність у багатозначному полі мови. Сім здатне означати й інші імена. Насамперед число пов’язувалося із прізвищем підступно вбитого 25 травня 1926 р. С. Петлюри, котрого поетка “безмежно обожнювала” як національного героя [1, 13–14]. Його прізвище складається також із семи літер, а життя Головного Отамана обірвало “сім хижих куль, / Сім стрілів зла”, як писав Є. Маланюк, відгукнувшись на загальнонаціональне лихо творами “Чорна Еллада” й “Убійникам (25.V.1926)”. І в Є. Маланюка, і в Наталі Лівицької-Холодної цілком очевидна не тільки давня магія числа, а закладений у ній трагічний зміст: постріл більшовицького агента С. Шварцбарда на паризькій вулиці Расіна був пострілом в Україну, одним із багатьох замахів червоної Москви на її існування, адже політичні вбивства санкціонував Комінтерн, залежний від інтересів “вірних ленінців”, немовби за єврейські погроми під час національно-визвольних змагань, що їх С. Петлюра не чинив, навіть карав вояків Армії УНР, якщо вони брали участь у таких акціях, часто здійснюваних за наказом Л. Троцького переодягненими в петлюрівські одностроїчервоноармійцями: “Горять палким трикутником криваві сімки / Над простором, над часом, в хаосі й тьмі, / І серце вгору йде, все вище, стрімко, стрімко / Шляхом твоїх Голгот і слав, Народе мій!”. Ідеї С. Петлюри були багато в чому близькими “варшав’янам” і “пражанам”, зокрема те, що він розглядав вигнанців як “органічну частку українського народу” у справі “будівництва Української Держави”: “Не марнотратним, не яловим повинно бути життя і перебування нашої еміграції поза межами батьківщини, а повним глибокого змісту та пожиточних наслідків для нашого краю” (О. Лотоцький). Не дивно спостерігати пасіонарний стиль у пристрасній публіцистиці С. Петлюри та в ліриці представників “Празької школи” при чіткому розмежуванні їхньої жанрової специфіки. Металевий тембр збірки “Сім літер” Наталі Лівицької-Холодної суголосний із поетичною “бронзою” “вісниківської квадриги”, з якою поетка підтримувала творчі зв’язки, незважаючи на “прохолодне” ставлення до Д. Донцова. Вона довела, що для неї громадянські мотиви рівнорядні із “сердечними”; не схильна до розпачу, гостро переживала розлуку з рідним краєм: “Одгриміла епоха єдина. / Одшуміли в прапорах вітри. / Як знайти тебе, Україно, / Серед злоби й нікчемної гри?”.

Друга збірка Наталі Лівицької-Холодної, попри притаманні їй риси “апокаліптичної ґотики і демонічно-темного бароко” [7, 114], виявилася слабшою від попередньої, її авторка не стала “співцем рідного рисорджименто”, як сподівався критик І. Коровицький. На справедливу думку Б. Рубчака, “патріотизм “публічних” віршів, не зважаючи на голосну патетику їх словесного втілення, виходить дивно холодним, безособовим, конвенсійним” [9, 34]. Публіцистичний дискурс дався взнаки, однак своєю одноплощинністю не притьмарив цілісної натури волелюбної степовички, що в ліриці знайшла свою історіософську стихію, спромоглася поєднати діонісійський шал з елегантним жестом інтелігентки, перейнятої невтоленною волею до життя.

ЛІТЕРАТУРА
1. *Бойчук Б.* Розмова з Наталею Лівицькою-Холодною // Сучасність. – 1985. – Ч. 3. – С. 8–17.
2. *Ільницький М.* Західноукраїнська і еміграційна поезія 20–30-х років. – Київ: Товариство "Знання" України, 1992. – 48 с.
3. Координати : Антологія сучасної української поезії на заході: У 2 т. [упоряд. Б. Рубчак, Б. Бойчук; автор передм. – І. Фізер]. – Мюнхен: Сучасність, 1969. – Т. 1. – XXXII+365 с.
4. *Кривчикова О.* "Національний міф" та його трансформація в українській еміграційній поезії: автореф. … канд. філол. наук. – Київ, 2002. – 20 с.
5. *Легка О.* Червоне і чорне (новаторство поетики еротичного Н. Лівицької-Холодної). – Ред.-вид. відділ Видавничого центру Львів. ун-ту ім. І. Франка; "Фенікс Лдт", 1999. – 41 с.
6. *Мудрак О.* Українська еротична лірика: жанрова специфіка та ідіостилі: автореф. … канд. філол. наук. – Київ, 2010. – 18 с.
7. Поети Празької школи. Срібні сурми: Антологія [упоряд., передмова та літературні сильветки М. Ільницького]. – Київ: Смолоскип, 2009. – 916 с.
8. *Просалова В.* Текст у світі текстів Празької літературної школи. – Донецьк: Східний видавничий дім, 2005. – 344 с.
9. *Рубчак Б.* Серце, надвоє роздерте // *Наталя Лівицька-Холодна.* Поезії, старі і нові. – Нью-Йорк, 1986. – С. 7–57.

ОЛЕНА ЖУРЛИВА



Олена Журлива (псевдонім Олени Котової, у дівоцтві – Пашківська; 24 червня 1898 р. – 10 червня 1971 р.), активно друкуючись на сторінках журналу "Українська хата", схильна до неоромантичних візій, привертала увагу читачів екзотичними жіночими пасажами, які сприймалися викликом патріархальному суспільству. "Хатяни" вбачали в ній "пантеру мужських сердець", утілення Еросу й Венери (Галина Журба). Лірична героїня її поезії відображала експансивний характер свого прототипа – жінки, наділеної власницькими правами на любов:

Не віддам тебе нікому!
Навіть сонцю золотому
буду ставить межі й ґрати,
щоб не сміло цілувати.

Кохання набуває на лише гіперболічного сенсу, а й розгортає драматичну семантику сердечних почувань, які не лише пориваються до душевних злетів, а й обриваються в смугах страждань, коли "іде кохання неминуче / й розчарування йде за ним". Лірична героїня перебуває на потужній хвилі вітальної екзистенції, що змушує по-фаустівськи цінувати кожну мить, тому наголошує в пізніше написаному вірші "Життя не жде…" з ремінісценцією "Чарів ночі" О. Олеся: "Життя кипить / і ширить скрізь свої джерела – / бери ж від нього кожну мить, / яка принадна і весела". Першорядне значення набувають справжні почуття, а не гра в них, до якої авторкиня ставиться з неприхованою іронією, як у вірші-присвяті з натяком "N. N.":

Зустрілись знов… Поговорили
І як знайомі розійшлись.
Чи вперше так вони робили,
Чи так було давно колись?

Із символістами Олену Журливу зближувала апологетизація музичного принципу в літературі, хоча в її доробку не спостерігалося чистого звукового образу, натомість була прикметною мелічна основа поетичного мовлення. Адже поетка брала уроки в артиста М. Микиші, виступала в багатьох концертах,

навіть була запрошена до харківського оперного театру, де виконувала вокальні партії, наприклад Кончаківни з опери "Князь Ігор" О. Бородіна. На культурі її лірики позначилося також здобуття вищої освіти, вченого звання кандидата філологічних наук. Вірші виповнюються тонким інструментуванням, що створює пластичну образну систему, динамізує ліричний сюжет: "Мимоволі – / хочу долі, / дзвонів щастя золотих". Олена Журлива, творчо використовуючи досвід Г. Чупринки, надала своїм думкам вольових імперативів ("Не журбою – / боротьбою / завоюю щастя я"), оздоблювала їх експресивною риторикою ("Гей, хто серце має дуже, / йди до мене, любий друже"), аби знайти серед поля свою долю – мак червоний, що, за українським світобаченням, символізує безмежжя зоряного всесвіту, солярну енергетику, плідність, виконує функцію оберега.

Художній світ Олени Журливої переповнений відчуттям "свята неба на землі", поєднанням горішніх і долішніх просторів, що єднаються в людському мікрокосмі, пробуджуючи натяки нового життя: "Щось живе в мені, шепоче, / Я радію… Це ж весна!" ("Струни"). Світлі пориви до духовних висот потребують жертв, що усвідомлює лірична героїня: "І ти, немовби той метелик, / На світло ясне полетиш, / Можливо, вип'єш щастя келих, / Можливо, сам в огні згориш". При цьому еротична стихія зрідка набувала лібідозних ознак ("Моїй долі", "Л. С."), висвітлюючи пристрасну жінку в межовій ситуації: "Цілуй мене, п'яни очима, / ще келих повний… пий же, пий, / В цю ніч весілля ми ще справим", "за папороттю підем ми, / а там нехай і смерть і втрати…" ("Нехай колись в агармонійних…").

Однак еротичні переживання в ліриці Олени Журливої переважно мають сублімовані характеристики. "Хвилини щастя" зазвичай "такі ж цнотливі, як любов" ("Коли вогні в душі палають…"), наділена метафізичними властивостями, відкрита лише втаємниченим, здатним розуміти її без слів ("Мовчи, мовчи…"), збагненна відважним, бо "для сильних душ в таку грозу / здаються кращими простори" ("То не кохання, що мина…"). Лірична героїня в ліриці Олени Журливої 1920-х років постає не такою фатальною, як у "хатянський" період, тому що знає глибини сердечних страждань ("Скажіть, чи вам коли бувало…"), внутрішнього болю, коли не лишається нічого, крім пригадувати "той день, як ми чужими стали…" ("Чи ти пригадуєш той день…"), усвідомлювати, що "душа моя – руїна, / І в ній єдиний спогад – ти" ("Молитись… Впасти на коліна…"), що втрата любові – невідновна: "Наше щастя впало в море / й не достать його зо дна…" ("Перший сніг, лапатий, білий…"). Помітний автобіграфічний слід – зрада чоловіка, інженера П. Котова, щасливе подружнє життя з яким було недовготривалим.

Олена Журлива в першій збірці "Металом горно" (1926) постала поеткою любові, без якої світ не має жодного сенсу, а не більшовицької риторики, таки присутньої у виданні. Напруга сердечного чуття позначилася й на пейзажній ліриці, зокрема на мариністиці ("Летять стривожені чайки…"). Можливо, мотиви сердечних переживань були для поетки прихистком серед тогочасної "пролетпоезії", що змушувала одягати "залізний мундир офіціозу", "співати неприродним, але "потрібним" голосом" (Вол. Поліщук). Його звучання вчувалося в збірці "Багряний світ" (1930), присвяченій "каменярам нового світу", заповненій шаблоновими примарами "світової революції", одами міфізованим комуністам, прокляттями "ворогам народу". Складалося враження, ніби Олену Журливу підмінили, тільки-но вона "наступила на горло" власній пісні. Її талант жеврів лише в збірках для дітей ("Хто знає, як рік минає", "Голуби", "Ой літо, літечко", "У нашої Наталі", "У зеленому городі"), хоч з'явилися книжки "Поезії" (1958), "Земля в цвіту" (1964), "Червоне листя" (1966), означені "соцреалістичною" риторикою. То була типова ситуація, коли перспективні автори, піддавшись тискові "пролетпоезії" (пізніше – "соцреалізму"), перетворювалися на віршувального ілюстратора політичних кампаній.

Отримано 10 травня 2018 р. *м. Київ*

ВОЛОДИМИР ТА РОЗАЛІЯ ВИННИЧЕНКИ: РОДИННЕ ЛИСТУВАННЯ (1921 – 1949 РОКИ)*

№445

Володимир Кирилович – Розалії Яківні

[Мужен, "Закуток" – Париж] [7 листопада 1937]

Закуток. 7-XI-37

Мій пречудесний і прелюбий Люб, від тебе сьогодні немає листа, але я вчора балакав з тобою і головне знаю. Думаю, що з "ними" ти вже підписала baill і тепер лишається тільки справа з книгою. Вчора я тобі писав, щоб ти знайшла A[ndré] G[ide]'а телефоном і попрохала його прискорити побачення. Сьогодні я ще раз це пропоную тобі і до вчорашніх мотивів твого поспішання додаю такий. Я одержав листа (нарешті!) від Ст[аніславського]. Він одержав з Америки листа й з інших місць. Фурфісти пишуть, що вони цілком приймають конкордизм, а від мене в великому захопленні. Моя фігура немовби починає скрізь по укр[аїнських] землях і колоніях (занадто, на мою думку) випинатися в опінії укр[аїнського] робітництва. Уже мене називають укр[аїнським] Троцьким (що́ мені не так уже й приємно). Одно слово, укр[аїнська] поступова Рев[олюційно]-соц[іалістична] думка шукає свого… ідола ("релігійний спосіб думання!"). Добре, нехай, ми їм дамо конкордизм і небезпеку буде зведено до можливого мінімума. Та це потім. А тепер річ у тому, що, коли є на мені увага укр[аїнського] опозиц[ійного] колектива, то нема сумніву, що є й увага Москви та ГПУ. Одже, з цього погляду, твій якомога швидчий поворот додому є бажаний. Оцей мотив (ні трішки не ховаючи) ти вистав (<u>на побаченні</u>, не телефоном) і A[ndré] G[ide]'у. Скажи йому, що є деякі дані думати, що ГПУ має певні наміри щодо мене. Тому нам би хотілося (поки ми можемо), знайти поміч і піддержку у Франції <u>для конкордизму</u> в якійсь авторитетній сильній особі. Тому й поспішаємо з справою видання і презентації. Крім того, розуміється, твоя присутність просто необхідна біля мене (можеш навіть сказати, в яких умовах ми живемо).

Мені здається, що це повинно його посунути на більшу увагу та активність (якщо, розуміється, самі основи конкордизму його ідеології не противні конкордизмові. Чого я, читаючи його книги, а надто "Retour" і "Retouches", ніяк не можу припустити). [Тут стоїть знак вставки х) і над текстом, перевернувши аркуш, В. К. дописав:] *х) Але поспішання вернутись не значить, що треба кинути справу і їхати. Ні, старатись довести до кінця, але, коли буде занадто затягатись, доручити комусь і тоді вертатись.*

Пише Ст[аніславський], що т[оваришу] Ференць тільки з тактики займа такі позиції (не ворожі до Москви і ворожі до ФУРФО), щоб зміцнити організацію, щоб вороги поки що не зруйнували її. Адресу він змінив та, мабуть, не подав на почті другої. До мене, мовляв, ставляться дуже прихильно, але з тактичних мотивів поки що стараються не виявляти себе. Такі, мовляв, обережні. Не знаю, мені така обережність не здається доброю тактикою. Результат уже є той, що виклика такі підозріння. Побачимо. Цікаво, що казав Микола.

* Продовження. Початок див.: Слово і Час. – 2015. – № 1-12; 2016. – № 1-11; 2017. – № 1, 6 – 12; 2018. – № 1-5.

Голубонько, посилаю тобі адресу, на яку можна звернутися в справі конференції: Independent News, Service de Presse Hebdomadaire du Bureau d'Informations Franco-Britanniques, 219, rue St Denis Paris, Tel. Cen 71-96[1] – це не є установа, що має безпосереднє відношення до конференції, але там, напевне, мають всі інформації й дадуть їх тобі, як представниці організації українських робітників в Америці (ФУРФО) в справі участи на конференції.

Щоб цей лист одійшов ще сьогодні, іду до Канів. У нас – сонце й я пишу тобі цього листа в сонячній купелі. А ти, моя бідненька, все ж таки повинна ще бігати, клопотатись, хвилюватись. Але, сподіваюсь, [на лівому полі дописано:] уже хутко й ти будеш тут зо мною. – Якщо A[ndré] G[ide] відмовиться помогти (чого, ще раз, просто не в'являю собі), коли J. Romain не годиться, то, може, Dorgeles[2]? Він був в СРСР і теж обурений вернувся.

[На першій сторінці листа, ліворуч від основного тексту, дописано:] *Манмун дорогий мій, єдиний, швидче приїзди, бо виноград (повішений в lingerie) псується і я мушу його їсти швидким темпом, вже майже немає. Ну, нічого, з'явилися дати замісць винограду. A elle est belle toujours[3], не зважаючи ні на що. Правда, Крохонько моя?*

[Під текстом, перевернувши аркуш, В. К. дописав:] *Якщо вже підписала baill і мусиш виїхати з будинку, то яка ж тепер твоя адреса буде? Мабуть, напишеш?* [Над текстом, перевернувши аркуш, В. К. дописав:] *Пише Ст[аніславський], що Ник[ифор] Як[ович] прийняв конкордизм і, здається, дружина теж. Листи амер[канц]ів про мене, видко, зробили сильне враження на нього (Ст[аніславськ]ого). Хай тобі буде бадьоро, весело, надійно і певно, моя пречудесна. Всією душою і єством Твій.*

№446

Розалія Яківна – Володимиру Кириловичу

[Париж – Мужен, "Закуток"] [8 листопада 1937]

Paris, Понеділок, 8-XI.

Мій єдиний, ти вже знаєш, що підписано bail, що я маю виїхати до Жанни. Це краще, бо все одно не надовго, а брати кімнату поденно занадто дорого. Я трошки платитиму J[eanne] за пансіон і це їй буде підмога, бо в неї роботи нема, є тільки одна лекція з хлопцем 300 fr на місяць, і це все. Надії, перспективи є, але реалізація – не відомо коли.

Спасибі за всі поради. Щодо A[ndré] G[ide] я б і сама зробила, як ти кажеш, але діло в тому, що телеф[он] його, (а він напевно є), нігде не позначений. Одже, телефувати йому безнадійно. Мені обіцяно улаштувати побачення, як тільки він з'явиться в П[аріжі]. Я глибоко певна, що це буде. Незручно зараз тобі розповідати, хто та як обіцяв. В кожному разі, я певна, що це буде. Коли б же раптом щось трапилось несподіване, – я пішлю листа без рукопису на його п[аризь]ку адресу, з проханням переслати, якщо він на селі, прикладу до твого листа свого з тими увагами, що ти пишеш, і попрохаю відповіді, бо тільки, мовляв, через його сижу в П[ари]жі. Ти не встигнеш мені на цього листа відповісти, але все ж таки напиши, може, побачення ще не буде, хоч це й неймовірно.

Коли б він не згодився, є J[ul] R[omain]. Але це вже не те. Він до політики байдужий і ледве чи зхоче втручатись. Але спробувати можна. Пулай? Мало цікавий, та й, здається, до М[оск]ви занадто прихильний. А може все ж таки спробувать, може, порадить видавництво. Напиши свою думку.

Так, мій голуб єдиний! Ми поїдемо разом до Ам[ерики]. Хоч небезпек на найближчи роки нема, але нам розставатись також не годиться, хоч би тільки через те, що нам це тяжко. Хай собі Іванище користується всім тим добром, що ти йому так щедро даєш, але ми ж теж маємо своє життя, воно також чогось варте; "que diable!"[1] Грошей знайдемо! Будемо дуже економити на всьому. Потім "Плян" повинен принести прибуток[2]. Потім моя книжка також має з'явитись[3] (Спочатку має бути написана, звичайно!) Але все це легке. Не знаю, чому ми маємо нахил перебільшувати труднощі? Звичайно, це досвід створює таку звичку, але так не

повинно бути. Успіх всіх наших проектів забезпечений, бо все, що ми проектуємо, є на користь людству, продиктовано не особистими інтересами, а загальними. Правда, Мій!?

Так, я лишуся, скільки потрібно буде. Тепер мені буде легче, я гадаю. Якщо буде час, я пошукаю матеріалів нових до книги.

Вчора цілий день боліла голова. Було пригнічення і всякі тяжкі почування. Прийшла додому о 6ій і зараз же лягла в ліжко. І думки понеслися до тебе й все змінилось, затихло, навіть біль голови заспокоївся. Сьогодні ранок. Голова ще трошки поболює, але це вже рештки.

О 8-ій побачення з Миколою. Розпитаю про конгрес. Щось він мені здається якимсь ефемерним, нереальним. Хіба що тоді, коли змінили місто його проведення, він здійсниться.

Готуйся до нього в кожному разі. Мабуть, також з тобою поїду?!! Це ж дорога зайва буде, кімнату ж треба тобі мати. Добре? Але, коли тобі здасця, що цього не треба робити, тоді, звичайно… я згожусь.

Сьогодні мають зареґіструвати bail і мені принести мого (два екземпляра: proprietair'ові[4], та locatair'ові по одному). Сижу та чекаю. Мав принести не пізніше десятої. Зараз 11-та. Весь ранок загублено, а, крім того, непокій – чи не трапилося чогось з хлопцем? Добре, що вже маю гроші і що вони вже не можуть цофнутись. Це я пишу, але такими дрібничками повно в мене й це втомлює більш, ніж серйозні справи.

Дитинонько, чи закрито вже жасмін? Починає ставати холодно, а трактором робити не можна через дощ, то чи не краще взяти когось, щоб зробив руками? *Правда, дитинко, але тілько не* [слово написане нерозбірливо] *щоб робив! Добре?*

Напишу ще ввечері, після розмови з М[иколою]. А поки що бувай здоровий, веселий, бадьорий, щасливий та спокійний-спокійний! Твоя!

[На першій сторінці листа ліворуч від основного тексту дописано:]

Пиши на Жанну тепер: J. Handel II, Place Champeret.

№447

Володимир Кирилович – Розалії Яківні

[Мужен, "Закуток" – Париж] [8 листопада 1937]

Закуток. 8-XI-37

Моя рідна, моя ніжна, в твойому листі після підпису бая не чується цілковитого задоволення, заспокоєння. Ти немов би ще чи сумніваєшся, чи розчарована, чи боїшся. Нічого, голубонько, ти маєш рацію: все буде добре. Розуміється, буде добре, а до царства фашизму ще досить далеко у Франції.

Та, дійсно, наняти кому іншому було б досить важко, треба було б сидіти довго і втрачати багато часу, сил, грошей. Краще ми вживемо це на щось корисніше. А "вони" будуть поводитися тихо, спокійно й не даватимуть приводу до нарікань. (Ти ж узяла чи візьмеш зобов'язання, про яке була весь час мова? Щось ти про це в листі не кажеш. Ти тільки про їхні наміри бути тихими кажеш. А цього мало. [Тут кілька речень вставлено між рядками основного тексту і написано нерозбірливо, прочитується "юридична страховка"] *Це ж наш засіб виселити їх, коли не будуть "слушаться" після підписання бая. І сумно. В чому річ? Я в кожному разі дуже (поки що!) задоволений, що так закінчилося. І будинок нанято і робітникам*, і не 6-9, і за пристойну ціну. Звичайно, без тебе цього не було б, і ціна не та була б, і, головне, не було б страховки ні матеріяльної ні юридичної. Так що твій приїзд був абсолютно необхідний і ти, моя голубонько, вже потерпи до кінця.*

Я гадаю, що коли ти наведеш A[ndré] G[ide] той мотив, про який я вчора тобі писав (можливість уваги до мене ГПУ), і необхідности тобі бути швидче зі мною, то він не тільки швидче прочитає, але й постарається швидче улаштувати видання і дасть правильну передмову (так, принаймні, я реагував би на таку

* Це слово підкреслене хвилястою лінією.

ситуацію людей). І, таким чином, ти зможеш, дійсно, швидко вернутися. Я рахую, що від сьогодні (8-ме) ти пробудеш максимум ще 10 днів у Парижі. І тоді вже будеш спочивати, спочивати, моя єдина.

Але не думай, Кохонько, що ми будемо тепер… дуже "багатчі". Я вже, здається, писав тобі, що з цієї 1000 fr. у місяць нам, по виплаті гіпотек, страховок, податків, лишиться тільки 540 fr. "Багацтво"… "срєднєє", як казала Лєночка[1]. "Безбєдно" на це жити не зможемо, але "бедно" проживотіти, може, зможемо. Трохи жасмін дасть. Трохи, може, літерат[урний] заробіток в Америці (який поки що є рівний 0), та й проживемо. В кожному разі, це вже, здається, ***певне****, хоч це, може, вже буде забезпечене. Хай 540, аби бути певним, що вони щомісяця будуть, ми й до них якось пристосуємось. Коли мені їжа коштує на день 5 фр[анків] і я цілком нею задоволений, ще й зменшувати міг би без шкоди для себе, то вже не страшно. Правда? Але може бути й краще. Хто зна, як підуть наші обставини, може, й цілком собі зможемо забезпечити фіз[ичне] існування? В кожному разі, ми маємо себе і конкордизм. А це – мільярди. Одже… хай живе життя, конкордизм і ми з ними! Еге ж? Так що до побачення, Люб? Ой, радість моя.* [Праворуч від основного тексту дописано:] *Мабуть, з Миколою видання програми не вийде. Коли б він і згодився, то хтозна, чи згодяться* [продовження над текстом на перевернутому аркуші:] *ті, що утримують гроші в руках. Ну, що ж, на всякий випадок збери інформації про ціни на друк. А там будемо бачити. Головне тепер: фр[анцузьке] видання.*

[Ліворуч від основного тексту дописано:] *В п'ятницю, 12 - X[2], останній день збору жасміну. Дуже вже мало його буває, – ночі вже досить холодні і "начало любви" почувається. Але після нього так гарно, бадьоро. Побачиш.*

[На першій сторінці листа під основним текстом, перевернувши аркуш, В. К. дописав:] *А як "вони": задоволені, раді, що мають "свою" хату? Будуть тримати в чистоті? Constat зроблено[3]?*

[На першій сторінці листа над основним текстом, праворуч від дати, перевернувши аркуш, В. К. дописав:] *Що, паризьке українське Іванище починає виявляти до мене увагу? Нехай, може, це йому буде не на шкоду.*

[Ліворуч від основного тексту дописано:] *Може, побачиш іще Миколу, то постав йому виразно питання: як же так, що Ференць і його організація заявляють, що до Москви не мають опозиції і осуджують фурфудистів за опозицію? Як же це треба розуміти? І як же його організація* [продовжено ліворуч від дати перпендикулярно до основного тексту:] *(Миколина) хоче з цією організацією об'єднуватись? На якій ідеологічній платформі? Не опозиція Москві чи опозиція за її політику на Україні і по всьому СРСР?* ***Неодмінно спитай!***

[Праворуч від основного тексту дописано:] *Весь час мене муляє і навіть болить, що ти невдоволена після підписання бая. І сумно. В чому річ?*

№448

Розалія Яківна – Володимиру Кириловичу

[Париж – Мужен, "Закуток"] [9листопада 1937]

[У лівому кутку аркуша – малюнок фотографа, який фотографує жінку в стилі "ню". Підпис:]
La Rotonde en Montparnasse

La Rotonde
en Montparnasse[1]
105. B[d]. du Montparnasse
Paris[2].

68-84
Paris.
Tel. Danton 68-85
68-86

Мій любий, *Ie 9-XI.*

Ти бачив, з якого шикарного місця я тобі пишу! Гуляю на всю губу, бо маю гроші. До речі, як мені їх переслати, я ж не можу тримати тут при собі,

не маючи постійного помешкання. На біжучий наш рахунок через Compt. National[3]?

Було побачення з Миколою. Річ дуже подобається. Поділяє майже все, але… гадає, що людство ніколи не було ще щасливе. Що тепер тілько ми йдемо до певного стану рівноваги, що він не хотів би помінятись з первісною людиною, що не мала нашої розвиненої свідомости, що… і т. подібне. Він не знайомий з історією людства, щоб могти сперечатись, але. Конкретно ж все добре, але грошей нема на видання. Через кілька місяців, можливо, бо вони розпочинають видавництво : брошурки по 2/4. Але це все в проекті. Коли б ми знайшли гроши, – вони б видали під своєю фірмою з радостю.

Я забрала рукопис додому до твого розпорядження. Сама ж наведу справки про ціни. Пані Шап[овалова][4] каже, що аркуш (16 ст[орінок]) коштує 1000 пр[имірників] 2600 fr. Мені здається, це дуже дорого. Ставлення до тебе надзвичайно добре. Ще б пак!

Добре, що сказав до нас не кликати. Живуть вони в дуже злих умовах: темно, тісно, а головне – повно народу завжди.

Ґрунт, на якому вони порозуміваються з роб[ітничими] груп[ами] (Ф[ранції])[5], дуже нетрівкий. Робітники дозволяють М[икол]і робити, що він хоче. Таким чином, в роб[ітничому] органові число 2[6] надрукована програма, цілком взята з с[оціал]-р[еволюційної] програми. Традиції Шевченка, Драгоманова. Микола хвалиться, що це він їм склав і програм і, здається, ціле число. А тепер, коли вони починають пручатись, затуляє їм рота "їхнім" проґрамом.

Писали вони тобі, що не в опозиції до М[оск]ви тому, що вважають опозицію можливую тілько для тих, хто входить в організацію. А позаяк вони до К[омуністичної] П[артії] не мають відношення, вони й в опозиції бути не можуть. Тебе ж за твої опозиційні настрої готові причислити до троцкистів (через це саме)! Досить плутане пояснення, правда? В кожному разі, прихильности до М[оск]ви в ніх немає. І це добре знає Микола й тому вважає можливість співпраці з ними. Партійної роботи М[икола], власне, не веде. Його головна та одинока діяльність – це Укр[аїнська] Громада, а в тій Громаді є все, що завгодно: с[оціалісти]-р[еволюціонери], с[оціалісти]-д[емократи], радикали, безпартійни (головним чином) та всі інши. Я пробувала намацать ґрунт щодо ролі евентуальної Ф[едерації]. Але М[икола] рішуче заявив, що Москва абсолютно укр[аїнською] еміграцією не цікавиться. Припинила всі фонди і посилає тих укр[аїнців], що хотять з нею працювати, або до польських москутерських, або до руських таких самих організацій. Це він говорить з повною певностю. І це вже два роки, як це систематично провадиться. Члени бувших орган[ізацій] розбіглися хто куди. Попристававали й до громад, до с[оціалістів]-р[еволюціонерів], до фашистів від страху бути викинутими з Фр[анції]. В Робітн[ичому] Союзі є два пів-інтелігента: Ф[еренц][7] і ще один. Задаються вони дуже, а самі не знають, скілько їх. Здається, не дуже багато. Щодо того, щоб викликати до Фр[анції] роб[ітників] з Галичини, то Ш[аповал] дав мені вказівки техничного характеру. Я розповім, бо ти ж зараз не будеш його викликати? Грошей на це також нема в М[икол]и.

Мені більш усього на світі хотілося б бути з тобою, навіть не вдома з роботою, а хоч на пустельній землі. Але тепер вже швидко будемо разом. А[ndré] G[ide] не затри [продовжено над текстом першої сторінки, перевернувши аркуш] *має, я сподіваюсь. Стараюсь не хвилюватись, думаючи про побачення. Будь ясний, мій єдиний.* [Над текстом першої сторінки навкіс, між рядками "шапки" поштового паперу, дописано:] *Всіма думками, всіма мислями з тобою, Люб мій єдиний.*

Твоя

№449

Володимир Кирилович – Розалії Яківні

[Мужен, “Закуток” – Париж] [9 листопада 1937]

Закуток. 9-XI-37

Моя єдина, вчора від тебе було два листи, тому я сьогодні покараний, – ні одного. Так і треба, щоб не дуже звикав.

Новин у мене ніяких, якщо не рахувати двох листів: один од Маратюшки, а другий від Данищука[1]. Маратюша нічого не пише, а тільки прислав конспект “Нарису програми”. Досить добре зроблений, оскільки я можу судити з першої сторінки. Це, мабуть, для його лекцій про етику, які він має читати в Ніці. Він мені казав про це і навіть питав, чи я не маю нічого проти того, щоб він включив у цикл і лекцію про конкордизм. Звичайно, я нічого не маю проти, “а как раз обратно”.

Данищук пише, що конче хоче виїхати з Галичини і питає, чи можна улаштуватися йому з родиною в південній Франції (себто біля нас, гадаю). Він має клапоть землі та господарство і коли б це все ліквідував, то міг би виручити тисяч 6 злотих (35 000 фр[анків]).

Я не думаю, щоб можна було з цими грошима купити щось, що могло б прогодувати їх. Але для арендування, для курівництва[2], для ряжанки (яурта)[3], цих грошей було б досить. Так йому й хочу відповісти. Може, воно й не погано було б, коли б свої люди оселились десь недалеко від нас. Він дуже симпатичним мені здався. Її (жінку), здається, я не знаю. Може, бачив і її тоді, в той вечір, як бачив його? Здається, ні.*

З його листа я зрозумів, що він має бути на Паризькій конференції (“виставці”, як він пише). Це добре. Ми з ними зійдемось у позиціях, він належить до моїх прихильників.

Сьогодні знову сонце, тиша, теплість. Зранку був “стьопчик”, і це дає думати, що погода зміниться (вже хмаряна мряка затягає небо). Хотів за погоди зорати жасмін, але земля така мокра і так трудно самому, що мусів кинути. А Bovo цей тиждень не може помогти, занятий. Значить, знову дощ намочить і знову не можна закрити жасмін і зорати сад. Біда!

Що то ти робиш тепер (вівторок 14 г[один] 30)? Можливо, розшукуєш A[ndré] G[ide], щоб йому сказати, через що ти поспішаєш мати з ним побачення? Чи вже пояснила? Сподіваюсь, ти вже одержала мого листа, в якому я писав про це? (Послав у неділю).

Отонелиха мене “усугубляє”, знову прислала мені (в неділю) макаронів (здається, я тобі вже писав про це?) Втретє вже. Ясно, що треба тобі швидче вертатися, щоб припинити цю опіку наді мною.

Заплющив очі і послав підсвідомчика в Париж, щоб найшов тебе і міцно-міцно, гаряче і ніжно (в той же час, не брутально) обняв тебе. Добре він справився з завданням? Напиши.

Твій

[Ліворуч від основного тексту дописано:] *От уже зовсім затягається сонце мрячкою. Верещить дитина у Sorgent’ів[4]. Вранці верещала у Bovo’ів. Курка істерично кудкудака. Сірко гука з усієї сили: “Агов- агов!”*

[На першій сторінці листа ліворуч від основного тексту дописано:]

Зараз іду в круговоморско – рібонський вояж. Тепер я вже туда й назад хожу до Канів. Зовсім легко. Бере це 2 ½ год[ини]. Думається під ходу краще, ніж під вело.

[Перевернувши аркуш, В. К. зліва від дати дописав:] *Хочу сподіватися, що на цьому тижні справа з виданням книжки виясниться.*

[Праворуч від дати:] *Коли ж будеш бачити, що це “надовго и всерьез”, то думай над тим, кому доручити і збірайся додому, нема сенсу тобі сидіти там.*

---

* Підкреслено хвилястою лінією.

№450

Володимир Кирилович – Розалії Яківні

[Мужен, "Закуток" – Париж] [10 листопада 1937]

Закуток. 10-XI-37

Значить, ти вже переїхала і то до Ж[анни]. Я задоволений, що до Ж[анни], а не до Babetok. Тут ти будеш корисніша і тобі самій буде приємніше.

Можливо, що в тебе вже щось вияснилося з A[ndré] G[ide]м і ти вже матимеш побачення? Коли б уже швидче й цю справу залагодити. Досадно, розуміється, виїжжати, коли ти вже там, коли найкраще, ніж хто інший, можеш зробити її, але ж коли виявляться якісь дуже складні труднощі, то… треба вертатися додому. Будемо старатися звідси зробити що-небудь. Або ж підождемо до січня, коли, може, поїдемо на конференцію. Дійсно, чи буде ще вона? Чи вже не відкладено знову? Розуміється, ми поїдемо вдвох. Тепер ми не будемо розлучатися без крайньої необхідности (ну, абсолютно нема на що обом їхати). Такої необхідности їхати мені самому на конфер[енцію] немає. Навпаки, з огляду на всякі божевільні вчинки ГПУ, треба нам бути обережними й принаймні зробити тим божевільним злочинцям якомога труднішим виконання їхніх вчинків, або й зовсім неможливим. Можливо, що щодо мене в цієї милої інституції ще ніякого наміру немає (я навіть "твердо готовий думати", що таки немає), але… хто ж може ручитися за логіку, послідовність, розсудність цих явно хворих людей? Тому вважаю, що краще нам бути вдвох раз у раз. Для нас таке завдання є найбільша нагорода нам і тому виконувати його ми будемо дуже охоче. Правда? Та й Іванищу це заявимо. І я думаю, що воно не тільки не буде проти, а ще й задоволене буде, бо з нього до певної міри здіймається деяке зобов'язання.

Одже, коли б тепер виявились непереборні труднощі з виданням програми, зв'язані з невідомо як довгим сидінням твоїм у Парижі, то краще тобі залишити справу й виїхати додому. Я беру найгірший випадок, коли A[ndré] G[ide] одмовиться не тільки сам помогти, але й порадити когось. Коли абсолютно нічого конкретного в тебе не буде на увазі. Але це, здається, занадто песимістичний штандтпункт. Можливо, що ти матимеш певні конкретні вигляди на успіх, тільки не так швидко, як би нам хотілося. Ну, тоді, хоч-не-хоч треба потерпіти, почекати, лишитися ще в Парижі.

За мене не турбуйся, голубонько, я не тільки не перетомлююсь роботою, а майже зовсім не роблю, бо неможливо робити. Мабуть, дійсно, доведеться покликати когось, щоб руками загорнув жасмін. Але для цього ще є часу багато. Будь завзята, будь весела, будь собою. Твій. Вітай сердечно Handel'ів.

[Над основним текстом, перевернувши аркуш, В. К. дописав:] *Тобі хоч релятивно-добре в Ж[анни]? Чи добре спати? Боюсь, що ні. Може б ти все ж таки переїхала до готелю, хай хоч на кілька днів?*

[Ліворуч від основного тексту дописано:] *Хмарно, свіжо, але зовсім не холодно у нас. Я хожу зараз без пальта і навіть ввечері ніколи не одчуваю холоду. А жасмін закривається тільки від небезпеки морозів, а надто снігу з морозом, що тут буває дуже рідко.*

[На першій сторінці листа, перевернувши аркуш, В. К. дописав над текстом, ліворуч від дати:] *Чи ти вже трошки задоволена, що з будинком улаштовано справу? Чи все є ще сумніви, непокій, "порожнеча і смутність"?*

[Праворуч від дати:] *Всі сусіди наші посилають тобі привітання. Поштова панійка вважає, що ти вже занадто довго "гуляєш".*

[Ліворуч від основного тексту дописано:] *Все ж таки, – ще раз, – мені не ясна фізіономія "Роб[ітничого] Союзу". Супроти поляків вони можуть бути й свідомими й освіченими. А супроти Москви чогось немов би й несвідомі, й неосвічені. А в той же час свідомости на осуд позиції фурфістів у них вистачило. Підозріло.*

№451

Розалія Яківна – Володимиру Кириловичу

[Париж – Мужен, “Закуток”] [10 листопада 1937]

Мій Ясний, мій прекрасний, мій все!

Тільки що була в A[ndré] G[ide]. Він приняв мене дуже привітно. Сказав, що знає тебе. Прочитав листа при мені й читаючи казав: “oui, oui, toujours la même chose[1]… Потім: Я не маю часу читати, страшенно обтяжений працею, всі мені несуть рукописи. Але це мене цікавить. Дайте рукопис. Подивився, одкрив якраз на сторінці, де було про його. Потім каже: “Назва не годиться, треба назвати інакше. Лишіть мені рукопис. І лист я garderai précieusement[2]. Та фраза, що будь Ленін живий, все було б як тепер є, дуже його вразила. Це дуже сміливе твердження, каже. Німци його засипають утопіями. Я все йому пояснила, хоч він більше дивився рукопис, а ніж слухав мене. Нарешті, я попрохала побачення[3].

Тепер не знаю, що робити з грошима. Переслати тобі частину, або послати на конто[4]? Забула № нашого біжучого рахунку. Напиши.

У мене ніжність до фурфістів. Так, всім нам ще треба бога. От і я без його не можу, хоч і стара конкордистка. Але я буду старатись. Так, мій любий? Ще трошки, трошки й ми будемо разом. Тепер, коли все заспокоюється, – опадають мої нерви. Я мушу ще щось собі вигадати. Почну ходить до бібліотеки шукать матер’ялів до книги. Згода?

Сьогодні холодно, як в зимі. А в тебе? Вода est très bonne як купаюсь[5] також. Ніс червоніє на вітрі. Чи ти й тепер ходитимеш пішки до Каніва? Дістань в Каті в lingerie[6] кацавейку, а то, боюсь, холодно тобі.

[Зліва від основного тексту дописано:] *З ніжностю, радістю безмежною обіймаю тебе Твоя.*

№452

Володимир Кирилович – Розалії Яківні

[Мужен, “Закуток” – Париж] [11 листопада 1937]

Закуток. 11-XI-37

Чекаю, що сьогодні (четвер) якраз буде від тебе лист, посланий тобою в вівторок, і буде в ньому вже якесь повідомлення про побачення з A[ndré] G[ide]’м і про все те, що зв’язане з ним. І ніякого від тебе листа немає. З цього я роблю висновок, що в тебе нічого нового на вівторок не виявилось. Прийшов тільки лист од Мар’янки, який тобі й пересилаю. Видно, що конче хочеться людинці похвалитися своїм “щастям”. Коли люди з гіпертрофованим еґоїзмом неприємні й жалюгідні в їхньому нещасті, то в їхньому щасті вони бувають просто огидні. А в цієї людинки гіпертрофія егоїзму цілком виразна.

У нас дме північний вітер, найнеприємніший з усіх, навіть у мене якісь початки головного болю. Зараз піду до Каніву змінити в бібліотеці книгу. Найшов справді хорошого автора: Somerset Mogham[1]. Одна його книжка вже була в нас, але вона не дала мені такого враження про автора як друга. Коли приїдеш, ражу почитати його.

Метеорологія поганенько діє на стан. Але я знаю, що це – метеорологія і не надаю ніякої ваги “настроям”. Та й соромно було б звертати на такі дрібниці яку-будь увагу, – в світі діється стільки не метеорологічного “настрою”, а кривавого жаху, божевілля, стільки дійсного страждання, що таким багатіям, як ми, справді, було б соромно, коли б ми собі дозволяли найменче скигління. Будьмо, Кохонько, й на майбутнє пам’ятаймо й сміймося з наших маленьких страждань, неудач, неуспіхів, перешкод. Навіть з великих, голубонько, ми маємо підставу сміятися, як має підставу сміятися мільйонер, коли в нього не вдаються якісь тисячні справи. Поки ми маємо наші “мільйони” (конкордизм і нас самих), все інше є тільки “тисячні” неудачі, неуспіхи, прикрощі, труднощі. Одже, життя для життя, а життя прекрасне. І яке б ще прекрасне могло воно бути для всього світового Іванища,

коли б воно бідне не було таке страшенно хворе. Читаю газету й наче через це віконце заглядаю в "палату" божевільних. І мимоволі не раз згадую колишнє своє мимовільне заглядання. І їй богу, ті "психушки" були здоровіші й "щасливіші" за цих "щасливих", що живуть в "найщасливіших країнах світу" – (СРСР, Німеччина, Італія, Японія і т.д.).

Ти, мабуть, читаєш якусь руську газету і знаєш про новий подвиг милого "союзника", про готування замаху на Керенського? І, напевне, ніякого "представления" фр[анцузький] уряд не зробить Москві, – союзник, образиться, розсердиться (знамените "не викликати невдоволення Москви"). Не тільки, очевидно, бідні, слабенькі чехи, але й дужчі французи, живуть під цим страхом. А ті шантажують на цьому страху і поводяться майже як у себе.

Бідне Іванище, тіпається в гострому приступі хвороби.

[Зліва від основного тексту дописано:] *Пробував трошки поорати. Нічого, можна. Ще не зовсім виробилась техніка на тому жасміні. Але потрошки, не хапаючись, можна виробити. Коли постоїть погода, то я, працюючи вдень по одній годині (всього по годині!), хутко закінчу оранку всього жасміну.*

[Над текстом, перевернувши аркуш, В. К. дописав:] *Я майже ні з ким не балакаю. Дні мої минають у мовчанні. Але думки зате такі балакучі, такі голосні, часом аж крикливі.*

[Під текстом першої сторінки, перевернувши аркуш, В. К. дописав:] *Ввійшов у місто і згадав, що сьогодні свято, бібліотека зачинена. Ну, що ж. Стало досить холодно. Море – суворе, темне, холодне. А все вітер з півночі.*

[Зліва від основного тексту дописано:] *Одже, мій єдиний на світі Маймун, мій Крох, мій Люб, хай тобі буде ясно, бадьоро, завзято й радісно скрізь і раз у раз. Чуєш? Хай буде! Твій.*

№453

Розалія Яківна – Володимиру Кириловичу

[Париж – Мужен, "Закуток"] [12 листопада 1937]

Париж, 12-XI.

Мій син рідний!

Сподіваюсь, що ти вже маєш листа ex'press про побачення моє з A[ndré] G[ide]'т? Якось довго тепер ідуть листи; або мені тільки так здається? Чекаю з нетерплячкою знаку від G[ide]. Хоч він і попередив, що раніше тижня не зможе дати відповідь. Все говорить за те, що він буде активний в цій справі, буде "нашим" хоч частково. Як же могло б цього не бути, раз він бажає добра людству? Правда ж, мій!? Коли б він був таким, як повинен, то він знайде видавця сам, а мені скаже їхати додому, бо стає вже майже неможливо довше лишатись тут: ти надзвичайний, мій, що так спокійно кажеш мені лишатись, скільки треба для справи. Ти, звичайно, маєш рацію: раз вже я тут, то треба це перебування використати. Треба, щоб потім не робити собі докорів за передчасний виїзд з Парижу. Але я просто не можу в'явити собі, як я ще лишуся тут.

Спасибі тобі, моє щастя, за твої чудесні листи, за те, що не даєш а ні психічним, а ні метеорологічним причинам робить в тобі депресію. Старайся якомога більше розважатись. Їдь до Каніва, йди в кіно, в кафушку, напиши Раєчке, вона вже близько тебе. Це добре, що не перевтомлюєшся фізично. Хай вона для тебе завжди буде "belle"! Ти такий прекрасний, такий чистий, ґармонійний, мені здається, що не може бути другого такого як ти, і зрозуміло, що тебе починають обоговлювати й інші. Коли б я могла бути достойна тебе, справжньою конкордисткою. Я знаю, що в мені ще багато старого, машинального, буденного. Мені треба довго очищатись, щоб зробитись хоч трохи подібною до тебе. Це не екзальтація, це справжня правда й правільна оцінка.

В Ж[анни] мені добре. Сплю краще, ніж раніше в себе. Їм також краще, регулярніше, більше. Якщо мені буде незручно, переїду до готелю, але ж мені вже

не довго бути в Пар[ижі], сподіваюсь. Коли б потрібно було для справи видання книги лишатись, – я лишуся. Це наша головна зараз задача. Але мені нелегко писати це, а робити ще трудніше.

[Перевернувши аркуш, Р. Я. під основним текстом дописала:] *На добраніч, мій ясний. Всіма думками, всім тілом Твоя!*

"Пос[ледние] Нов[ости]" читаю дуже рідко. Числа, про яке ти пишеш, з новими гнустностями ГПУ-істів, я не бачила. Невже й Франція дозволить взяти себе на віжках, як Чехія? Це – сором для такої великої країни. Дійсно, світ збожеволів. Іноді хочеться стрибнути десь в безодню, щоб не бачити, не чути того, що тепер робиться. Так, дім божевільних. І так шкода стає людства, й така огида бере одночасно.

Бачила Scuder'ку. Взяла дозвіл зрубати дерево, це на випадок продажу будинку. Хай маємо це в себе. Вона хоче також продати частину свого терену. За ательє та дворик, що торкається нашого, хоче 150.000. Це не дорого? Lagrange приводив покупців, але потім нічого не написав, значить, не підійшло. Починає, здається, трохи збільшуватись ціна, але дуже помалу. Якби нам запропонували 250, ми б взяли. Правда? Я гадаю, що 12 тисяч найомної платні збільшать шанси продажу будинку, коли б ми цього забажали. Але тепер ми про це ще не будемо клопотатись. І про продаж Закутку також ні? Я бачила новий <u>зайом</u> по 6%, без податків. Це вже інтересно. Але це місто Париж випускає, а воно не дуже-то багате. От знову хотять збільшити платню в <u>metro</u> за білети.

Тепер, коли я живу в хаті, де тепло, мені стає сумно думати, як це ти без палива, мій рідний! Раніше про це не думалось якось. Напиши, чи не дуже це тяжко тобі?

Коли я читаю, що ти береш соняшні купелі, мене обхоплює радість за тебе й за себе. Ми мудрі тим, що зробили так наше життя. Жити в великому місці мені нестерпно.

Бачила Бабеток. Знаю, що ти їм написав і що вони дуже тим зворушені. Чула грузинські пісні. Їла салату, зупу, сир і яблука. Вони всі четверо: Анета, Ірен, Макарашвілі з донькою майже по натюристськи годуються, книжки читають і все так інше. Але я не дуже вірю, що все це серйозно!

[Аркуші цього листа в архіві переплутано].

Коментарі

№ 445

[1] *Independent News, Service de Presse Hebdomadaire du Bureau d'Informations Franco-Britanniques, 219, rue St. Denis Paris, Tel. Cen71-96* – Незалежні новини, Служба щоденної преси Франко-британського інформаційного бюро, № 219, вул. Сен-Дені, Париж.

[2] *Dorgeles* – Доржелес Ролан (Dorgelès Roland) (справжнє прізвище Лекавеле Lecavelé) (1886–1973) – французький письменник, сценарист, член Гонкурівської академії з 1929 р., з 1955 – її президент. Брав участь у Першій світовій війні. Автор антивоєнного роману "Дерев'яні хрести" (1919), антиколоніальних нарисів "Дорога мандаринів" (1925). Відвідав СРСР, від побаченого не був захоплений, своїми враженнями поділився у книжці нарисів "Хай живе свобода!".

[3] *toujours – toujours* (фр.) – завжди.

№ 446

[1] *"que diable!"* – que diable! (фр.) – якого біса!

[2] *Потім "Плян" повинен принести прибуток* – ідеться про "План конкордизму".

[3] *моя книжка також має з'явитись* – ідеться про книжку щодо годування овочами та фруктами, яку з ініціативи Володимира Кириловича мала написати Розалія Яківна для України.

[4] *proprietair'ові* – propriétaire *(фр.)* – власник, господар; locatair*'ові* – locataire (фр.) – наймач, квартирант.

№ 447

[1] *Леночка* – ідеться, очевидно, про Єлену Давидівну Ґоґоберідзе, акторку, сестру грузинського революційного діяча Левана Давидовича Ґоґоберідзе, близьку знайому В Винниченка ще з початку 1920-х років.

[2] *12 – X* – тут, очевидно, помилка. Має бути 12–XI.

[3] *Constat зроблено? – Constat* (фр.) – акт, протокол, офіційна констатація факту.

№ 448

[1] *La Rotonde en Montparnasse* – “Ротонда” на Монпарнасі – кав’ярня-пивбар, одне зі знаменитих місць відпочинку літераторів, митців та інтелектуалів на бульварі Монпарнас.

[2] *105. Bd. du Montparnasse Paris* – №105 на бульварі Монпарнас – це адреса кав’ярні “Ротонда”.

[3] *наш рахунок через Compt[oir] National* – ідеться про Comptoir national d’escompte de Paris (CNEP) – Національну облікову контору Парижа, один із найстаріших депозитарних банків Франції, створений після економічної кризи 1847 р., коли внаслідок краху 829 банківських установ у 1846-1848 рр. і піднесення революції 1848 р. монетарні ринки було паралізовано. Щоб зупинити блокування банківської системи і спад економіки, 10 березня 1848 р. тимчасовий уряд прийняв декрет про створення облікових банків на місцевому рівні для надання короткострокових кредитів. CNEP, Товариство зі статутним капіталом у 20 млн. франків на третину було забезпечене коштами підписантів, переважно представників корпорації власників книгарень та видавців, на третину – облігаціями міста Парижа, на третину – бонами державної скарбниці. Повністю незалежним від держави CNEP стає в 1854 р.

[4] *Пані Шап[овалова]* – ідеться, очевидно, про Антоніну Шаповал – дружину Миколи Шаповала.

[5] *роб[ітничими] груп[ами] (Ф[ранції])* – ідеться про робітничі групи у Франції, що об’єдналися в Український Робітничий Союз (див. лист № 420, пр. № 5, 6).

[6] *в роб[ітничому] органові число 2* – ідеться про “Бюлетень” преси органу “Народні Вісти”, який був органом Українського Робітничого Союзу у Франції (див. лист № 420, пр. 6).

[7] Ф[еренц] – Див. лист № 420, пр. 5.

№ 449

[1] *від Данищука* – Данищук – як видно з листа В. Винниченка, це був його прихильник, соціаліст, що мав намір взяти участь у роботі Паризької конференції опозиційних соціалістичних партій. У такому ж контексті його прізвище зустрічається в листі К. Станіславського до В. Винниченка, у якому Станіславський просить повідомити, коли буде конференція, а коли конгрес, що планувався в Барселоні, бо “Т[овари]ша Д[анищу]ка треба заздалегідь повідомити, а це можу зробити тільки я, бо ми, враховуючи обставини в Польщі, виробили условну мову свого листування” (Архів ВУАН (США). Ф. 138. В. Винниченко). (Висловлюю велику подяку науковому співробітнику Архіву Тамарі Скрипці за надану копію цитованого листа). Більше ніяких відомостей про особу Данищука виявити, на жаль, не вдалося.

[2] *для курівництва* – курівництво – розведення курей.

[3] *для ряжанки (яурта)* – яурт – кисломолочний продукт із овечого молока.

[4] *Верещить дитина у Sorgent’ів* – Sorgent’и – муженскі сусіди Винниченків.

№ 451

[1] “*oui, oui, toujours la même chose* – так, так, завжди одне й те саме (фр.).

[2] *garderai précieusement* – garder précieusement (фр.) – дбайливо зберігати; тут “зберігатиму дбайливо”.

[3] *я попрохала побачення* – свої враження від цього повідомлення Розалії Яківни Володимир Кирилович записав у щоденнику 12 листопада 1937 р.: “Лист-експ[рес] від Кохи (Тільки що мала побачення з А. Ж. Дуже добре прийняв її. Про мене знав. Рукописом зацікавився. Обіцяв через тиждень дати відповідь. Передмову – навряд. Помогти видати? Теж нічого певного). Отже виникає питання: коли передмову не дасть і видати не допоможе (дав передмову до книжки Томаса Манна), а де взяти видавця – не знає). То навіщо було лишати в себе рукопис? Хіба що дуже зацікавить річ, тоді вживе свого впливу й, можливо, передмову дасть?” (*Винниченко В.* Щоденники / публікація і примітки Г. Сиваченко // Київська старовина. – 2001. – №1. – С. 98).

[4] *послати на конто* – конто – рахунок.

[5] *est très bonne як купаюсь* – est très bonne (фр.) – дуже хороша.

[6] *в lingerie* – lingerie (*фр*.) – комірчина для білизни, білизна.

№ 452

[1] *Somerset Mogham* – Ві́льям-Сомерсе́т Мо́ем (англ. *William Somerset Maugham*; 1874 –1965) – англійський письменник, драматург, дипломат, агент британської розвідки, один з найпопулярніших прозаїків 1930-х років, автор 78 книжок.

Далі буде.

Упорядкування, примітки та коментарі
Надії Миронець.
Переклад текстів із французької
Зої Борисюк.

м. Торонто, Канада

м. Київ

Отримано 20 березня 2018 р.

Рецензії

ПРИХОВАНИЙ СЕНС У КОМПАРАТИВНОМУ ВИМІРІ

Фока М. Поетика підтексту в літературно-художніх системах Сходу і Заходу: монографія. – Кропивницький: МПП "Антураж А", 2018. – 477 с.

Відомою є думка, що чимало високохудожніх творів містять підтексти, тобто за експліцитною значеннєвою сферою постає імпліцитна частина, у якій зазвичай потрібно шукати істинні сенси твору. Проте в українському літературознавстві проблема підтексту в художньому творі майже не досліджена (за винятком праць В. Кикотя, М. Нагорної, В. Назарця та ін.). Тож монографічне дослідження Марії Фоки "Поетика підтексту в літературно-художніх системах Сходу і Заходу" вирізняється особливою актуальністю і є гідним внеском у літературознавчу науку. Основною стратегією дослідження є оприявнення теоретичного концепту "підтекст" шляхом зіставлення літературно-художніх систем Сходу і Заходу, і цей компаративний аспект також увиразнює значимість роботи.

Рецензована монографія має чітку логічну структуру. У вступі за традицією висвітлено актуальність дослідження, мету й завдання праці, об'єкт, предмет і теоретико-методологічну базу роботи, методи дослідження, наукову новизну, теоретичну та практичну цінність книжки.

У першому розділі – "Підтекст як літературознавча проблема" – ґрунтовно осмислено поняття підтексту. Розглянуто різні, хоча й далеко не всі, визначення підтексту, і цей детальний аналіз поняття дає змогу авторці прийти до власного робочого визначення, до думки, що підтекст – це прихований сенс художнього твору, який свідомо чи підсвідомо створюється автором і відтворюється читачем, наділяючи особливою художньою енергією.

Визначено методологію та методи аналізу підтекстових сенсів: ідеться про рецептивну поетику, системний підхід і метод повільного читання. Ефективність визначених методології і методів уповні засвідчена під час аналізу творів, що стають об'єктами дослідження в подальших розділах (зокрема, при вивченні оповідань Е. Гемінґвея "Гори як білі слони" та Дж. Д. Селінджера "Вуста чарівні та зелені очі"). Водночас до методологічної бази варто було б ширше залучити герменевтику, котра ось уже понад дві тисячі років ретельно вивчає різні види сенсів, зокрема й підтекстові. Сподіваємось, що таке органічне залучення молода дослідниця здійснить у наступних своїх працях.

Обізнаність М. Фоки в різних видах мистецтва відзначаємо в підрозділі, присвяченому дослідженню підтексту в театрі ("нова драма" А. Чехова в постановках К. Станіславського та В. Немировича-Данченка), кіно (особливості підтекстового вираження з позицій кінорежисерів та кіносценаристів, підтексти в "Землі" О. Довженка), живописі (специфіка вираження імпліцитних сенсів у живописі, зосібна в картині "Катерина" Т. Шевченка) та музиці (своєрідність прихованого плану в музичних творах, зокрема в "Добре темперованому клавірі" Й. С. Баха). Цей аспект вивчення питання значно збагачує та уточнює природу феномену підтексту, наближує до розкриття його сутності.

У цьому ж розділі окрема увага приділена вивченню досвіду дослідження поетики підтексту в східній і західній літературно-художніх системах, що дає змогу достатньо аргументовано встановити проблемні аспекти, які потребують додаткового опрацювання. Сприяє цьому активне залучення студій інших науковців (І. Бондаренко, Л. Грицик, В. Жирмунський, М. Конрад, Т. Мейзерська, Д. Наливайко, О. Пилип'юк та ін.).

У другому розділі досліджено особливості поетики підтексту в літературно-художніх системах Сходу. М. Фока особливо наголошує, що підтекст є одним із головних поетологічних принципів у східній літературі. Дуже точно обрано об'єкти дослідження, що дає можливість переконатися у висловленому твердженні. Рубаї Омара Хайяма – одного з яскравих представників перської літератури – проаналізовані з різних позицій, демонструють різний читацький рівень заглиблення в підтекстову сферу. На прикладі символічного образу вина дослідниця показує, як варіюється розуміння сенсів творів від гедоністичного (вино – засіб насолоди та втіхи) до містичного (вино ототожнюється з духовними пошуками й переживаннями суфіїв).

Цікавим є аналіз основних категорій санскритської поетики: раса (на матеріалі трактату Бхарати "Натьяшастра"), дхвані (на матеріалі Анандавардхани "Дхван'ялока") і дхвані-раса (на матеріалі тратктату Абхінавагупти "Дхван'ялокалочана"), крізь призму яких значно доповнюється система знань про підтекст, його сутність і значення. Проведення паралелей між основними концептами дхвані й сучасними поетологічними засобами своєрідно "осучаснює" давню теорію літературного твору, зближує східну й західну системи, дає нові ключі для осмислення природи художнього твору, зокрема і його імпліцитного плану.

Заслуговує на увагу підрозділ про підтекст у китайській літературі, де можна побачити, як окремі архетипні символи та знаки можуть нести визначальне додаткове змістове навантаження (аналіз образів флори й фауни антології "Ши цзін"), так і розпізнати особливе духовне навантаження поетичних образів (чань-буддистські мотиви постають у творах Ван Вея, а даоські – у творах Лі Бо).

Важко не погодитися з авторкою, що в плані підтексту японське хайку є чи не найвдячнішим матеріалом у вивченні підтекстових значень. У цьому жанрі в кількох рядках "згущено" думку, здатну "розгортатися" в цілу картину чи філософську думку. Доволі детально проаналізовано хайку Мацуо Басьо, а розглянуті засади дзен-буддизму вможливлюють глибше проникнення в несказане, розкриття істинного. Узагалі осягнення специфічного "східного" наповнення творів М. Фоці дає змогу цікавих екскурсів в особливості східної культури.

Доречністю об'єктів дослідження щодо вивчення імпліцитних сенсів відзначається й третій розділ книжки – "Поетика підтексту в літературно-художній системі Заходу". Розгляд особливостей "західного" підтексту розпочато з аналізу специфіки сугестії прихованих сенсів у риториці на матеріалі трактату "Риторика" Аристотеля. І хоча слід обережно підходити до корелятивних відношень *література – риторика*, цілковито виправдано виглядає дослідження прихованих сенсів в античній риториці, що значно поглиблює уявлення про феномен підтексту в літературі. Дуже шкода, однак дослідниця не розвиває цього важливого методологічного заглиблення в естетику та герменевтику (епізодично згадуються тільки М. Гайдеґґер і Г.-Ґ. Ґадамер), залишаючи на потім залучення праць Анаксагора, Зенона, Платона, Кратета, Епікура, Філодема, Орігена, Августина Блаженного, Бонавентури, Томи Аквінського, Флація Іллірійця, Фрідріха Шлейєрмахера, Вільгельма Дільтея, Поля Рікера та ін.

М. Фока вельми доречно звертається до письменницьких досвідів. Наприклад, авторка розкриває сутність відомої теорії айсберга Е. Гемінґвея та детально, за допомогою методу повільного читання аналізує оповідання "Гори як білі слони"; його інтерпретація дає можливість узагальнити й конкретизувати засоби

та прийоми творення прихованого плану.

Особливе зацікавлення викликає аналіз оповідання Дж. Д. Селінджера "Вуста чарівні та зелені очі", що написано відповідно до законів індійської естетики, зокрема за принципами раса-дхвані. Повільне прочитання твору дає змогу точно відтворити навіювання раси огиди читачеві, пояснити специфічні особливості творення раси. Такий аналіз пропонує розуміння істинних сенсів твору, коректне декодування яких можливе лише за умови специфічних знань індійської поетологічної системи.

Оригінальні підтексти властиві творам магічного реалізму Ґ. Ґарсіа Маркеса, і це, на думку авторки, пов'язане з концептом дива. Пояснено природу магічного у творчості колумбійського письменника, а також проілюстровано його особливості на прикладі оповідань "Стариган із крилами" та "Я наймаюся бачити сни". Важливо те, що М. Фока обирає прозу, що належить до різних періодів творчості Ґ. Ґарсіа Маркеса, а це допомагає авторці прийти до думки про еволюцію дива: від надзвичайного до надто буденного.

Своєрідним продовженням теми магічного є химерна проза В. Шевчука. М. Фока ґрунтовно представляє підтекст як основний творчий принцип українського письменника та аналізує оповідання "Жінка-змія", де розкриває механізм відтворення підтекстів читачем, особливості їх навіювання автором. Обране оповідання (його темою виступає жіноча демонічність) є одним із низки інших творів, присвячених цій же проблематиці (повісті "Чортиця", "Місяцева зозулька із ластів'ячого гнізда", "Горбунка Зоя" тощо). Тож розгляд "Жінки-змії" дає змогу глибше зрозуміти не лише власне саме оповідання, а й пропонує ключі до осмислення інших.

Висновки монографії науково осмислені, виважені й доведені. Дослідження спирається на багату бібліографію (591 позиція), серед якої значна кількість критичної літератури є іншомовною.

Отримано 5 лютого 2018 р.

Багато в чому дослідження М. Фоки є новаторським, піонерським, а тому закономірно спонукає до висловлення низки зауважень та побажань. Наприклад, навряд чи поняття "зміст" і "сенс" варто завжди вважати синонімічними. У макроструктурі літературного твору між цими значеннєвими рівнями постає відчутна різниця, зокрема й щодо вираження підтекстових формантів. Тому, на наш погляд, бракує хоча б робочих визначень цих понять. Доволі ризикованим є твердження про те, що на Заході підтекст став основним літературним прийомом лише в добу модернізму та постмодернізму (с. 414 та ін.). До того ж не зовсім зрозуміло, як бути із принципами творення підтекстового художнього значення в готиці, бароко та романтизмі? Водночас, здається, дослідниця не завжди вловлює різницю між термінами "глибинний сенс" (чи "зміст") і "підтекст".

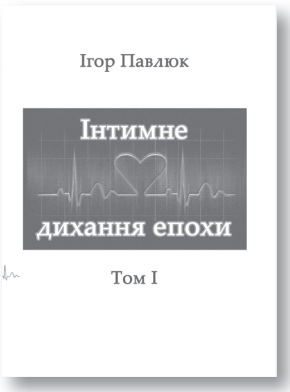
Загалом рецензована праця М. Фоки справляє позитивне враження, оскільки є першим в українському літературознавстві монографічним дослідженням, де в компаративному аспекті проаналізовано особливості поетики підтексту в літературно-художніх системах Сходу і Заходу. У студії акцентується те специфічне й особливе, що притаманне окремим літературам Сходу і Заходу, а водночас виявляється спільне та схоже. І перше, і друге робить літературу важливим естетичним фактором збереження національної самобутності та елементом міжкультурного діалогу. Обрана тема дослідження є широкою й багатоплановою, її навряд чи можна вичерпати в принципі. Однак доречно обраний матеріал для аналізу й інтерпретації, а також чітко встановлені методологічні межі вможливили ґрунтовне її осмислення, що відкриває нові перспективи як у царині загальної теорії літератури, так і у сфері власне компаративістики.

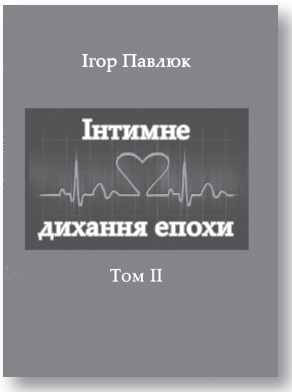
Петро Іванишин
м. Дрогобич

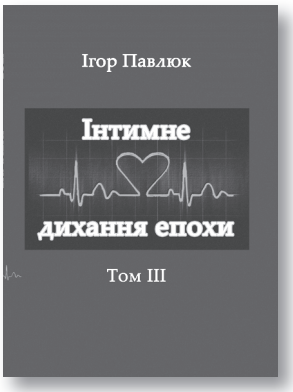
“ІНТИМНЕ ДИХАННЯ ЕПОХИ” ІГОРЯ ПАВЛЮКА

[Павлюк І. Інтимне дихання епохи. – Т. 1. Статті, рецензії, інтерв’ю (1994–2010). – Тернопіль: Астон, 2016. – 752 с.; Павлюк І. Інтимне дихання епохи. – Т. 2. Статті, рецензії, інтерв’ю (2010–2015). – Тернопіль: Астон, 2017. – 704 с.; Павлюк І. Інтимне дихання епохи. – Т. 3. Монографічні дослідження, статті, рецензії, інтерв’ю (1997–2017). – Тернопіль: Астон, 2017. – 720 с.]

На рівні книжкового феномену можна розглядати сьогодні підсумкові літературознавчі дослідження відомого письменника Ігоря Павлюка, зібрані в трьох фоліантах. Врешті його міркувальні Дедалові скульптури набули зв’язаного вигляду і по-новому звучать на три голоси. Про що вони?







Немає сенсу переповідати розлогий зміст цього видання, яке вміщує загалом близько двох тисяч двохсот сторінок інтелектуальних текстів. Наївно було б думати, що тріадичність, покладена в основу тритомного тернопільського видання “Астона” 2017 р., пропонуватиме тезово-антитезово діалектичний мислительний синтез. Це радше різнопланові тексти, зібрані автором у тритомне видання: монографії, статті, рецензії, есеї, інтерв’ю, передмови, резюме, спомини, публіцистика тощо, які завдячують своєю появою бібліотечній серії відомого журналу “Золота пектораль” та Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Однак у межах цієї комплексної праці чітко розпізнаються три авторські голоси, проглядаються три профілі Павлюка – людини-живої, людини-громадянина, людини-поета. Простежується, звісно, чітка хронологія поставання наукового образу доктора І. Павлюка від 1994 р. до сьогодні.

Людина-жива – це та, що не боїться оголити душу перед читачем, розповідаючи про себе об’єктивні речі. І мужньою є позиція автора – з пісні слова не викинеш – залишити ранні публікації в первісному вигляді.

Людина-громадянин уболіває за суспільні інтереси, але теж без надмірного пафосу. Автор цілком усвідомлює, у якому часі живе, не потребуючи нафталінового гриму. Він – прагматик, надивився на владолюбців, грантоїдів, нездар, а тому не плекає ілюзій стосовно громадянського служіння, несучи його смиренно в якості доктора наук і професора, лауреата Народної Шевченківської премії.

Людина-поет відстоює ідеали високого слова біля вогнища поезії. Тут Павлюк не лише мандрівна душа, дитя вкраїнського степу й сопілки, циганського багаття та музики зірок. Він – естет, прогностик і віщун щодо поетичних імен. Не одному митцеві дісталась від нього путівка в літературне плавання. Однак чомусь саме його вірші щемливо декламують уславлені українські актори, наприклад, Б. Ступка.

Натомість перший авторський голос трикнижжя І. Павлюка – про літературу та літпроцес останніх

років, де зустрічаємо зважені оцінки книжок різних письменників, тих, котрі ще недавно йшли поруч із нами (як І. Нижник), і тих, які обіцяють заявити про себе в майбутньому. Мова про тонку діагностику легких душевних недуг поміж побратимами "во літературі" з побажаннями дотримання здорових життєвих правил молодій порослі, бо немає, за словами автора, сумнішого видовища, ніж "старі клоуни" (т. 2, с. 33).

Про амбіції та нереалізовані можливості літературного арсеналу – і тут другий голос звучить зрілим тембром автора, позначений нотками зневіри й позитивістичної тверезості до українських реалій. Приводом зняти рожеві окуляри став емпіричний досвід самого Павлюка, що, мандруючи світом, надихався чужинського повітря в розмовах із побратимами-емігрантами про сумну долю та поневіряння за межами рідної землі.

Про літературу як релігію свідчить третій, ранимий голос автора (т. 2, с. 42). Тут І. Павлюк виступає прочанином до літературних святинь у часі та просторі, творить кришталево-чистий і пам'ятний образ української літератури.

Подорожуючи сторінками Павлюкового видання-триптиха, невільно відкриваєш для себе прихований пласт маловідомого культурного простору сьогодення. Книжки автора стають культурологічною енциклопедією-путівником до письменницьких бувальщин тих, що ведуть бесіди за закритими дверима. Створюється враження полілогу. Але таким і має бути видання творчого спадку автора, за плечима якого вже піввіку.

Вірю, що ці три товсті томи прислужаться майбутнім дослідникам біографії самого Павлюка, позаяк створюють гарне враження життєпису особи автора та його творчого зросту.

Богдан Завидняк
м. Львів

Отримано 2 березня 2018 р.



Наші презентації

Василь Стефаник: наближення / за ред С. Хороба. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2017. – 512 с.

Видання, присвячене 145-літтю від дня народження Василя Стефаника, містить дослідження й матеріали сучасних учених із України, Польщі, США, у яких із нових наукових позицій здійснено спробу осмислення життя й творчості письменника. Книжка, створена за сприяння Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника і Варшавського університету, відкривається словом "Від упорядника" (С. Хороб) та статтею професора Ягеллонського університету (Польща) В. Мокрого "Стефаникова "Дорога" до "Слова": від Русова до Кракова". Складається з розділів "У творчій проекції доби" (автори статей – М. Моклиця, Р. Мовчан, С. Кирилюк, А. Королько), "Художньо-смислові засади творчості" (В. Кононенко, О. Юрчук, Л. Наконечна, Т. Беценко), "Поетика новели" (Л. Горболіс, Т. Вірченко, Р. Козлов, Н. Бабич, М. Лесюк), "У типологічних зіставленнях" (Т. Салига, Л. Сеник, Н. Яцків, С. Ямборко, Т. Ткачук, О. Залевська), "Родо-жанрова динаміка творів" (С. Хороб, О. Казанова, Н. Вівчарик, Н. Голод, А. Верлата), "Крізь призму рецепції" (Л. Рудницький, В. Ґрещук, Л. Маркуляк, Т. Ткачук). До розділу. "У світлі епістолярію" ввійшли студії С. Кочерги, А. Ільків, Є. Барана, а також маловідоме листування В. Стефаника з М. Грушевським, В. Липинським, С. Єфремовим, О. Гаморак, К. Гриневичевою, Д. Донцовим, В. Дорошенком, О. Назаруком. Видання завершується словом "Замість передмови" Р. Піхманця "Проблеми наукового видання художньої спадщини Василя Стефаника".

І. Х.

ПАМ'ЯТІ ОЛЕКСАНДРА ВАСИЛЬОВИЧА АЛЕКСАНДРОВА



6 лютого ц. р. після тривалої важкої хвороби перестало битися серце доктора філологічних наук, засновника та багаторічного завідувача кафедри журналістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова, видатного вченого-медієвіста професора Олександра Васильовича Александрова (1947 – 2018). За понадсорокарічну викладацьку та наукову діяльність проф. О. Александров великими літерами вписав своє ім'я в яскраву історію Одеського університету. Адже він устиг захистити спочатку кандидатську дисертацію, присвячену романтичному оповіданню в російській літературі початку XIX ст., згодом – докторську дисертацію на тему старокиївської агіографічної прози XI – XII ст., а також підготувати кількох фахівців із давньої літератури, які продовжують поширювати ідеї вченого в різних навчальних закладах України. Водночас він мав досвід заступника декана філологічного факультету, був ініціатором відкриття спеціальностей "Журналістика" й "Видавнича справа та редагування" і відповідних кафедр. Професор О. Александров виступив головним ідейним натхненником створення факультету журналістики, реклами та видавничої справи і був призначений першим деканом новоутвореного факультету.

Олександр Васильович був напрочуд цілісною особистістю. І в науковій роботі, і в адмініструванні, і в житті він умів чітко відокремлювати головне від другорядного, фокусуватися на принципових речах, ставити перед собою завжди реальні цілі. Саме завдяки такому професіоналізму, чуйності та наполегливості вченому вдавалося досягати позитивних результатів. У нього завжди було багато свіжих ідей, його оточували, як правило, глибокі, цікаві люди. А те, що йому вдавалося не без труднощів, утім успішно поєднувати серйозну роботу літературознавця-медієвіста з управлінням великим університетським підрозділом, свідчить про багатогранність цієї непересічної особистості. Справді, Олександр Васильович видавав монографії з києворуської літератури, брав участь у написанні академічної "Історії української літератури у 12 т.", розробляв нові теми і втілював їх у статті. А з другого боку, займався акредитаціями та ліцензуваннями спеціальностей, підготовкою кадрів для роботи на факультеті, різною організаційною роботою. Через те до професора Александрова з повагою ставилися і з цікавістю слухали на лекціях, наукових конференціях, захистах дипломних, кандидатських, докторських робіт.

І все ж найголовнішою справою, якій Олександр Васильович присвятив свою наукову творчість, стало вивчення середньовічної літератури. Аналізуючи мистецькі явища, учений умів точно формулювати наукові проблеми. При цьому він відчував матеріал. Споглядав уже трохи описані та ще зовсім не описані твори під несподіваним кутом зору і часто говорив: "Це перспективно. І зовсім не вивчено". Свого часу саме такими, перспективними й невивченими, Олександр Васильович побачив житія святих. Осмислення старокиївської агіографії стало головним напрямом його медієвістичних студій. А Києво-Печерський патерик – найдорожчою серцю книгою. Безумовно, на ниві вивчення середньовічної літератури професору О. Александрову вдалося зробити чимало. Мабуть, найсуттєвіше – це побудувати символогічну теорію інтерпретації давнього твору, за своєю глибиною та системністю співмірну з концепціями видатних культурологів XX сторіччя – Й. Гейзинги та П. Біцілі, з якими він вів багаторічний невимовний діалог. Однак скільки ще залишилося ненаписаного і нерозглянутого! На святкуванні свого 70-річного ювілею Олександр Васильович, як завжди, усміхався, говорив про наміри написати кілька статей, видати навчальний посібник… Тож до останнього був зосереджений на науковій та викладацькій роботі, мав нові плани.

Професор О. Александров прожив гідне й плідне життя. Він залишив по собі чималий спадок – ідеї, висловлювання, книжки, статті, розроблені дисципліни. А ще – факультет, на якому триває щоденна кропітка робота, де кожний на своєму місці, кожний займається своєю справою. На цьому факультеті тепер завжди не вистачатиме Олександра Васильовича. Його ніким не вдасться замінити, таким уже він був самобутнім, неповторимим. Однак пам'ять про вдумливого вченого та мудрого керівника надихатиме продовжувати розпочате ним і досягати нових вершин.

Євген Джиджора
м. Одеса

Отримано 10 квітня 2018 р.

АННОТАЦИИ ОПУБЛИКОВАННЫХ СТАТЕЙ

Ярослав Полищук. Текстовая стратегия палимпсеста в поэзии Василя Стуса

Автор рассматривает лагерную поэзию В. Стуса (1938–1985), выдающегося украинского интеллектуала второй половины XX ст., в контексте смены культурных эпох и текстовых стратегий. В формуле палимпсестов поэт-диссидент стремился обрести эстетическую универсальность. Она предусматривает имплицитное отрицание цензуры и возможность текстовых вариаций. Но также эта формула нацелена на преодоление закостеневшей кондиции языка, идеологически ангажированной и колониально униженной. Палимпсест – это тяготение к поэзии неконвенциональной, невербализированной, абсолютной. В этом смысле поэзия В. Стуса, тесно связанная с литературной традицией, становится латентным проявлением постмодерной культуры.

Ключевые слова: палимпсест, текстовая стратегия, метафора, ирония, поэзия, культура.

Наталья Глушковецкая. Основные этапы издания и литературоведческого осмысления эпистолярного наследия Василя Стуса

В статье предложена периодизация издания эпистолярного наследия одного из самых активных представителей украинского культурного движения шестидесятников, талантливого поэта, переводчика, прозаика, литературоведа – Василя Стуса. Выделены и описаны важнейшие этапы научного прочтения и осмысления корреспонденций писателя украинскими исследователями.

Ключевые слова: В. Стус, эпистолярий, письма, частная переписка, ученые, исследования, литературоведение.

Лариса Горболис. Из секретов творчества Владимира Корнийчука: интермедиальный вектор осмысления

В статье на материале прозы современного украинского писателя В. Корнийчука исследуется диалог слова и музыки на тематико-проблемном, изобразительном, содержательном, интонационно-звуковом и других уровнях. Интермедиальный подход к трактовке произведений способствовал выяснению секретов творческой лаборатории писателя, его мировоззренческих ориентиров. Такими особенностями новелл В. Корнийчука являются коллажность, усиленная приемом потока сознания; яркая система образов; апеллирование к повторам; прерывистость хронотопных конструкций. Музыкальное произведение исполняет роль композиционной составляющей, определяет структуру новеллы, является средством раскрытия логики образа, кодом к пониманию ассоциаций.

Ключевые слова: диалог искусств, психология творчества, музыка, интонационная настроенность, мировоззрение писателя.

Татьяна Беценко. Мир поэтического слова В. Голобородько-сюрреалиста

В статье рассмотрены признаки поэтического языка В. Голобородько как художника-сюрреалиста. Выявлены следующие черты стилевой манеры художника слова: культурно-поэтическая эстетизация предметов и явлений повседневности; оригинальность, необычность комбинаций слов; экстраординарность, языкового оформления поэтической мысли; использование приема создания поэтического чуда; сферхметафоричность высказывания; трансформация фольклорно-песенных образов, их семантическое осложнение; пополнение поэтической образной системы новыми культурно-эстетическими знаками; поэтическая алогичность, парадоксальность художественного языкового пространства.

Ключевые слова: поэтический язык, идиостиль, художественно-образная система, поэтическое языковое мышление, художественная картина мира, фольклорные знаки-символы, сюрреализм, художественное/поэтическое творчество, эстетика языковых единиц.

Виктор Грабовский. Романистические мантры щедрого сердца. Несколько штрихов к творческому портрету Романа Дидулы

Творчество известного писателя и фольклориста Романа Дидулы принадлежит к тем литературным явлениям, которые почти с первого издания обратили на себя внимание современников. Поэт Мыкола Винграновский, например, считал его роман “В наименьшем изо всех миров” жемчужиной украинской литературы для детей. Василий Захарченко прозу Романа Дидулы ставит в один ряд с достижениями классиков – Василя Стефаника и Виктора Миняйло. Известный переводчик сочинений античных авторов и поэт Андрий Содомора весьма убедительно подчеркивает: “Его проза имеет в себе что-то от молитвы, от исповеди; писатель ищет не читателя, а только того, кто присоединит свой голос – “к молению о родной земле”.

Произведения Романа Дидулы “Крутое время”, “В наименьшем изо всех миров”, “Час и пора”, “День над вечерним берегом”, “Маленькие среди больших, большие среди маленьких”, как и его сочинения фольклорного стиля, убедительно подтверждают сказаное выше.

Ключевые слова: родной край, молитва, природа, общество.

Павло Салевич. Традиция, образ и мышление автора “Слова о полку Игореве”

В статье указывается на необходимость переосмысления несоответствующего восприятия украинской литературы XI – XIII вв., некорректно названной двоеверной. Впервые рассмотрен вопрос традиции, образа и особенностей авторского мышления в “Слове”. Традиция автора, его художественная техника с языком и словом, которая воспроизводит действия жреца в ритуальном обряде, а также мыслительные конструкции – мифологические мотивы, ритуалы, символы – и другие разного рода мифологические коды текста “Слова” выяснены как элементы системно-комплексного мифоэпического мышления.

Ключевые слова: традиция автора, певец Боян, образ автора, авторское мышление, заговоры, мотив, медиация, образ мирового дерева, примовка, ритуал, тотем медведя, языческий культ рода, антропоморфное, анимистическое и магическое представление о мире.

Елена Щербак. Образ княгини Ольги в “Синопсисе Киевском”

Статья посвящена детальному анализу художественно-исторического образа княгини Ольги в “Киевском синопсисе”. Хотя созданный во второй половине XVII в. “Синопсис” изобилует промосковскими мотивами, образы русских правителей, представленные там, интересны с литературной точки зрения. В частности, выявлено, что изображение княгини Ольги, близкое к российской “Степенной книге”, тяготеет к художественному осмыслению автором ее фигуры, роли в истории и даже личных черт характера. Также установлено, что автор изобразил Ольгу, жившую в X в., сквозь призму сознания монаха-книжника XVII в.

Ключевые слова: Ольга, князь, княгиня, мужчина, женщина, Русь, древляне, государь, правитель, патриархальный.

Вадим Василенко. Воображая травму, изображая жертву: к вопросу о (пере)определении диаспоры

В статье рассмотрена проблема теоретической реконцептуализации понятия диаспоры в современном литературоведении, культурологических исследованиях. Кроме того, исследованы вопросы о “двойном сознании” и “диаспорной идентичности” как неотъемлемых для понимания диаспорных литературы и культуры. Проблемнообразующей в статье является идея об изобретенной, воображаемой сущности диаспоры как некоем “воображаемом сообществе”, одновременно являющемся “сообществом памяти”, а также о пограничном, межкультурном статусе диаспорной литературы.

Ключевые слова: диаспора, диаспорическая идентичность, двойное сознание, воображаемое общество, диаспорическое воображаемое, стадия зеркала, память, травма.

Светлана Лущий. Историческая проза Юрия Косача 1940 – 1980-х годов

В статье проанализированы исторические романы Ю. Косача “Рубикон Хмельницкого”, “День гнева”, “Властительница Понтиды”, “Чортивская скала” и др. Исторические романы рассмотрены с позиции появления новых тем, образов, жанрово-стилевых инноваций. Поскольку на сегодня романистика Ю. Косача 1960 – 1980-х годов практически не изучена, внимание сосредоточено именно на ней.

Ключевые слова: исторические романы, диаспора, темы, жанры, стили, образы.

CONTENTS

20TH CENTURY

Yaroslav Polishchuk. Text Strategy of Palimpsest in Poetry by Vasyl Stus 3

Nataliia Hlushkovetska. Main Stages of Publication and Literary-Critical Analysis of Vasyl Stus's Epistolary Texts 12

PRESENT TIMES

Larysa Horbolis. From Secrets of Volodymyr Korniychuk's Creative Works: Intermedial Vector of Reflection 22

Tetiana Betsenko. World of V. Holoborodko's Surrealistic Poetry 32

Viktor Hrabovskyi. Sketches to Viktor Didula's Portrait 43

AD FONTES!

Pavlo Salevych. Tradition, Image and Author's Thinking in "The Tale of Ihor's Campaign" 50

Olena Shcherbak. Character of Princess Olha of Kyiv in "Kyivan Synopsis" 59

DIASPORA

Vadym Vasylenko. Imagining Trauma, Representing Victim: to Issue of (Re)defining Diaspora 68

Svitlana Lushchiy. Historical Prose by Y. Kosach from 1940s – 1980s 80

UCRAINICA

Liudmyla Ivannykova. He Loved Ukraine and Was Her Most Faithful Son (to Memory of Viktor Chumachenko) 89

Oleh Pavliv. From History of "Resistance of Western Ukraine" Society in Prague (Czech Republic) 94

LITERARY PROFILES

Yuriy Kovaliv. Mykhaylo Yalovyi 96

Natalia Livytska-Kholodna 100

Olena Zhurlyva 108

SCRIPTA MANENT

Volodymyr and Rosalia Vynnychenkos: Family Correspondence (1921–1949) (*compiled and commented by Nadiya Myronets*) 110

REVIEWS

Petro Ivanyshyn. Hidden Meaning in Comparative Dimension [Mariya Foka. Subtext Poetics in Literary Systems of East and West] 121

Bohdan Zavydniak. "Intimate Breath of the Era" of Ihor Pavliuk [Ihor Pavliuk. Intimate Breath of the Era. In 3 vol.] 124

OUR PRESENTATIONS 21, 49, 125

OBITUARY

Yevhen Dzhydzhora. In Memory of Oleksandr Aleksandrov 126

SUMMARY (IN RUSSIAN) 127

CONTENTS 128

GALLERY OF "SLOVO I CHAS" ..... inside back cover