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

СЛОВО *i* ЧАС

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

№10 (562) ЖОВТЕНЬ

2007

Зміст

AD FONTES!

- Поліщук Ярослав*. Палімпсест Гоголя 3
Мельник Оксана. Риторика тілесності у прозі Михайла Яцкова 19

ДАТИ

- Ковалів Юрій*. Поетична історіософія Олега Ольжича 29

ПОСТАТІ

- Мацько Віталій*. Творчий підсумок науковця 36
Костюк Григорій. Клоню свою голову перед Україною 37
Баштова Надія. Григорій Костюк-публіцист 40

XX СТОЛІТТЯ

- Брайко Олександр*. “Хочу!” В.Винниченка і “Санін” М.Арцибашева:
порівняльно-типологічне зіставлення 46
Астаф'єв Олександр. Мовний бунт українського авангарду 59

НАПИСАНЕ ЛИШАЄТЬСЯ

- Миронець Надія*. Епістолярний діалог Володимира Винниченка
з Розалією Ліфшиць (1911–1918) (*продовження*) 62

ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА

- Гльницький Микола.* Маргінальність чи зміна парадигми? 70
Бабич Ірина. Над передсмертним ложем імперії (Сатира В.Даниленка в контексті ідеології вісімдесятиництва) 79

АВТОПОРТРЕТ

- Гуменюк Віктор* 83

РЕЦЕНЗІЇ

- Пелешенко Юрій.* Пам'ятки давньогрецької агіографії українською [Пам'ятки давньогрецької літератури / Упорядкування, переклад, передмова та примітки Олександра Мушкудіані. – К., 2006. – 338 с.]..... 90
Кодак Микола. Отже, про “тяжіння до модернізму” [Наєнко М.К. Іван Франко: Тяжіння до модернізму. – К., 2006, – 96 с.] 91
Захаржевська Вікторія. На славістичних орбітах України [Болгарський щорічник – Т. IV. – К., 2006. – 266 с.] 92

ЛІТОПИС ПОДІЙ

- Хмелюк Майя.* Конференція “Явище синтезу мистецтв в українській літературі” 89
Панченко Сергій. Знайомтесь – словники-“самобранки” 45

РЕПЛІКА

- Шумило Наталя.* Питання, що потребує дослідження 94

НАШІ ПРЕЗЕНТАЦІЇ

- Ольжич Олег.* Вибрані твори; *О.Ольжич.* Поезія. Проза; *Олег Ольжич.* Дух руїни; *Київська Русь.* – Кн. 4 (XIII). Схід; *Агатангел Кримський.* Нариси життя і творчості; *Ольга Слоньовська.* Слід невлвовимого Протея: Монографія; *Всесвіт.* – 2007. – № 7-8. 35, 93, 95

НЕКРОЛОГ

- Григорій Герасимович Аврахов 96
Книжкова графіка 3 стор. обкладинки

Ярослав Поліщук

ПАЛІМПСЕСТ ГОГОЛЯ

Протягом майже стосімдесятилітнього періоду, відколи повість Миколи Гоголя “Тарас Бульба” стала відома читачеві, вона незмінно привертає до себе увагу і, що важливіше, викликає контроверсійну критику з різних боків, засвідчуючи неоднозначність авторського письма, котре, залежно від часу, середовища та цільових пріоритетів сприйняття, резонує різночасними оцінками. Суперечки критиків знаменитої повісті не тільки не вщухли, а, навпаки, розгоряються з новою силою в сучасних інтелектуальних осередках, скерованих на нові парадигми знання. Давня “битва за Гоголя” не припиняється, тільки її основні учасники час від часу перегруповуються та займають нові, зручніші позиції.

Коли оглянути рецептивну історію твору, то неозброєним оком побачимо, що увага до нього виходила не так з оцінок естетичних вартостей повісті, як із ідеологічних, програмових завдань, що ставилися перед її читачем. Саме через те Гоголева повість сприймалася як культовий твір, завдання якого передовсім – виховання патріотичної свідомості та гордості за минуле. Інше питання – як трактувати минуле кількох народів, художню візію якого подав видатний майстер слова. Чи має ця історія зближувати й поєднувати народи, чи, навпаки, їх розсварювати і протиставляти?

Сучасний погляд на “Тараса Бульбу” дає змогу дезавувувати міфи та стереотипи його сприйняття. Принаймні останні часи роблять можливим критичне тлумачення традиційної імперської та антиімперської інтерпретації твору, як і постановку нових, хоч подекуди й риторичних поки що, питань щодо ймовірної функції повісті, задумованої автором. Такі оцінки Гоголевого тексту можливі настільки, наскільки ідеологічні матриці, що накладалися на нього в царській Росії, а пізніше в Радянському Союзі, втратили актуальність і нині однозначно спрофановані.

Звичайно, зарано цілком відкидати інтерпретаційні стереотипи, що утверджувалися протягом багатьох поколінь. Вони далі продовжують функціонувати на рівні інерції читацького сприйняття та й у критиці нерідко відгукуються старими, міцно засвоєними схемами, що видаються монолітними й непорушними¹. Однак варто зауважити, що автори російських інтерпретацій останніх літ дають привабливі зразки перечитування Гоголя. Хоча чимало суперечливих аспектів у них не відображено, впадає у вічі інтенція дослідників оцінювати творчість письменника як універсальний та амбівалентний феномен, спрощення та сплюснення якого веде до втрати сутності явища. Саме такі підходи в монографіях М.Вайскопфа², Ю.Манна³, С.Гончарова⁴, І.Єсаулова⁵ та ін. Відрадно, що такі праці відкривають

¹ Доречні приклади подібного наводить сучасний російський дослідник І.Єсаулов. Див.: *Есаулов И. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения: “Миргород” Н.В.Гоголя.* – М., 1995. – С. 18-19, 42-48.

² *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. – М., 2002. – 686 с.

³ *Манн Ю.* Поэтика Гоголя: Вариации к теме. – М., 1996. – 474 с.

⁴ *Гончаров С.* Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте: Монография. – СПб., 1997. – 340 с.

⁵ *Есаулов И.* Цит. изд. – 102 с.

перспективу критики та ревізії імперського канону Гоголя, який так довго тяжів і сковував російських дослідників, про що ще в 1940-х роках гостро і слушно писав В.Набоков⁶.

У спробах нинішньої критичної рефлексії Гоголя прикметна постструктуральна інтенція до осягнення полісемантичності цього письма. Так, західний учений Р.Магвайр твердить про *негативну естетику* Гоголя, засновану на амбівалентній сутності його стилю⁷. Реформуючи російську літературну мову, письменник наближався до тієї небезпечної межі, коли слово втрачає сакральну функцію з огляду на суперечливість контексту. Пафос, якому він прагнув знайти місце у своїх творах, виявився у принципі неможливим, позаяк вироблений ним стиль письма виключав можливість однозначного піднесеного смислу. Сам Гоголь, як стверджує дослідник, відчував цю страшну пастку мови й мучився нею; його пригноблював факт, що на тлі сатирично-іронічних фігур мови патетика звучить неприродно й награно. Так головним персонажем Гоголевого тексту стає сама мова, що забезпечує письменникові несподівані та драматичні колізії, розв'язання яких стало, врешті-решт, риторичним завданням його творчості. З'ясування таких колізій запрограмувало преференції посмертних критичних інтерпретацій автора "Мертвих душ" до наших часів включно.

Не менш важливою передумовою потреби нової інтерпретації "Тараса Бульби" варто вважати принципів зміни, що відбуваються в національно-культурних орієнтаціях українців і поляків, цебто тих народів, представники яких стали героями Гоголевої повісті. Маю на увазі переосмислення творчої спадщини письменника, що породжує атмосферу дискусій та формує нову рецептивну модель у літературознавстві. Передусім це стосується української критики Гоголя. Публікації еміграційних діячів Д.Чижевського, Є.Маланюка, Ю.Шереха (Шевельова), В.Петрова, Ю.Луцького, Яра Славутича та ін. стали добрим засновком до переоцінки значення творчості письменника для українців. Суперечка про Гоголя зазнала своїх вершин і низин. Проте загалом вона означила принципову важливість Гоголя для України. Так, Ю.Шерехові ще в повоєнні роки було "...невідхильно ясно: джерело нашої національної прози – Гоголь"⁸. Пізніше подібну оцінку обґрунтовує у своїх компаративних студіях М.Ласло-Куцюк. Вона висновує: "Гоголь [...] був далеко не тільки російським письменником. Його творчість виникла на місці перетинання української і російської художньої традиції"⁹. Таку тезу підтримують та розвивають українські дослідники найближчих у часі літ, як-от Ю.Барабаш¹⁰, Вал.Шевчук¹¹ та ін.

В опініях українських критиків, звичайно, бувають екстремі. Сьогодні вже рідко звучать категоричні звинувачення Гоголя у зраді, зате присутня інша крайня оцінка – прагнення "повернути" письменника рідній етнічній культурі, відгороджуючи від російської белетристики, в історії якої авторові "Мертвих душ" належить, хочемо того чи ні, фундаментальна роль. Між цими крайнощами знаходять своє річище компромісні позиції, коли творчість Гоголя осмислюється в розвитку від українства через імперські симпатії до універсальної заповіді. "Гоголь апелював до того, що можна позначити як "універсальність", – зауважував Ю.Луцький, – і це більше цінувалось у модерній Росії, ніж в Україні"¹².

⁶ Див. відповідні місця його лекцій з історії російської літератури: *Nabokov V. Wykłady o literaturze rosyjskiej: Dostojewski. Gogol. Czechow. Gorki. Tolstoj. Turgieniew / Przeł. Zbigniew Batko.* – Warszawa, 2002. – S. 31, 39 i in.

⁷ *Maguire A.R. Gogol and the Legacy of Pseudo-Dionysius // Russian's Studies on a Nation's Identity: In Honor of Rudus Mathewson.* – Ardis, 1990. – P. 49.

⁸ *Шерех Ю.* Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. – Х., 1998. – Т. 1. – С. 173.

⁹ *Ласло-Куцюк М.* Велика традиція: Українська класична література в порівняльному висвітленні. – Бухарест, 1979. – С. 12.

¹⁰ *Барабаш Ю.* Почва і судьба: Гоголь і українська література: у истоков. – М., 1995; *Барабаш Ю.* "Коли забуду тебе, Єрусалиме..." Гоголь і Шевченко: Порівняльно-типологічні студії. – Х., 2001. – С. 18.

¹¹ *Шевчук Вал.* Втрачене сонце України, або Микола Гоголь як український письменник // *Гоголь* Микола. Вибране. – К., 2000. – С. 6-17.

¹² *Луцький Ю.* Страдництво Миколи Гоголя, званого також як Ніколай Гоголь. – К., 2002. – С. 83.

Нині означена дискусія успішно триває, викликаючи щораз жвавіший та пильніший інтерес дослідників. Один з найактуальніших доказів на користь сказаного – підготовлена київським видавництвом “Факт” антологічна книга, що вміщує як тексти Гоголя, так і приклади їх інтерпретацій авторами різних світоглядів та естетичних переконань¹³. Критикуючи творчість письменника, автори цього видання звертаються водночас до основних проблем – його “двоєдушія”, пошуків національної ідентичності та впливів імперської (як її ліберальній різновид – слов’янофільської) свідомості, значення Гоголя в канонах російської та української культур, а також у контексті їх модернізації ХХ ст. тощо. Цей широкий спектр питань окреслює серйозність та різноплановість інтересу до Гоголя в сучасній українській гуманістиці, що покликана виробити нову парадигму національної культури. Природно, що така парадигма неможлива без Гоголя, котрий не тільки в сенсі свого походження й ранньої творчості, а й у смислі рецепції належить до найрепрезентативніших діячів української культури. І мова не йде про примітивне “присвоєння” письменника, як побоюється дехто з російських дослідників. Зрозуміло, Гоголь був і залишиться в каноні російської класичної літератури. Однак найцікавіше і, можливо, найскладніше питання, що постає в контексті згаданого вище переосмислення Гоголя, – розмежування культурно-естетичних функцій та відповідного впливу письменника на російську та українську традиції¹⁴.

Водночас важливим і вельми красномовним свідченням подібної рецептивної ревізії Гоголя стало недавнє видання повісті “Тарас Бульба” польською мовою¹⁵ та відповідні коментарі й полеміки, що супроводжували цей факт. Власне, польські вчені й давніше пропонували цікаві дослідницькі версії Гоголя, ставлячи, наприклад, проблему християнських цінностей, як-от Ришард Лужний¹⁶, чи оригінальності філософської концепції в контексті епохи, як Гжегож Пшебінда¹⁷. Проте із “Тарасом Бульбою” було найважче, адже поляки сприймали цей твір як особливо пересадний, образливий для своїх національних почуттів. Потрібно було, отже, певної дистанції (не тільки й, може, не стільки часової, як інтелектуальної, відособленого методу), аби спробувати оцінити повість в інших, ніж досі, категоріях та поняттях. Тільки тепер така дистанція стає усвідомленим фактом і спонукає до нових оцінок Гоголя польськими критиками.

Увиразнення та визначення характерних інтерпретаційних опцій щодо повісті Гоголя “Тарас Бульба” заохочує до спроби їх порівняти. Ідеться про оцінку Гоголя з позицій різних національних культур, до того ж нас цікавитимуть як точки перетину цих парадигм, коли вони сходяться, так і їхні різкі розбіжності, що тяжіють до конфлікту інтерпретацій.

Раніше подібне завдання було б неможливо виконати. Якщо “російський Гоголь” був виразно заартикульований кількома поколіннями критиків – від сучасників письменника 1830–40-х рр. до формалістів 1920-х та структуралістів і постструктуралістів II пол. ХХ ст., то два інші зі згаданих дискурсів виглядали вибірково та неповними, вже не кажучи про їхні суперечності. Пов’язано це з тим, що вони зазнали ідеологічно-цензурного викривлення в конкретних умовах тоталітарного суспільства. Лише сучасні процеси вписування Гоголя в новітню парадигму української та польської культур роблять подібне порівняння здійсненним. Звідси й виник задум цієї розвідки. Звичайно, у межах статті неможливо вичерпати величезний за обсягом і різновекторний за змістом критичний матеріал. Закцентуємо лише найбільш важливі аргументи теми. З огляду на її багатоаспектність та велику кількість джерел, які слід було б залучити до її

¹³ *Сорочинський ярмарок на Невському проспекті* / Упор. В.Агеєва. – К., 2003. – 352 с.

¹⁴ *Ласло-Куцук М.* Цит. вид. – С. 9-12.

¹⁵ *Gogol M. Taras Bulba* / Przełożył, wstępem i przypisami opatrzył Aleksandr Zienny. Postówie Janusz Tazbir. – Warszawa, 2002. – 176 s.

¹⁶ *Łuźny R.* Mikołaj Gogol. W kręgu problemów etyki i religii // *Tarnowskie Studia Teologiczne*. – Т. 13. – Tarnów, 1994. – С. 83-94.

¹⁷ *Przebinda G.* Między Moskwą a Rzymem: Myśl religijna w Rosji XIX i XX wieku. – Kraków, 2003. – 250 s.

осмислення, обмежимо наш погляд обговоренням найцікавіших (належить щиро зізнатися, із суб'єктивного погляду автора) інтерпретаційних версій сучасності. Якщо російський дискурс Гоголя значно краще оприявнений і досліджений, то серед інших неординарних оцінок творчості письменника нас цікавить поява ознак альтернативних стратегій інтерпретації.

Зрештою, поданий тут аналіз виглядає також актуальним з погляду рецептивної історії Гоголя. Адже поява нових інтерпретаційних акцентів оживлює рецепцію письменника-класика, втягуючи її в полісемантичне поле. Як указував свого часу М.Бахтін, подібні ефекти в культурі виявляються єдино продуктивними, адже не існує “смислу в собі”, він здатен розкриватися лише при зіткненні різних значень об'єкта¹⁸.

Обмеження одним твором Гоголя виправдане, позаяк мова йде про текст виразний, репрезентативний, в якому чітко заявлені позиції автора і який протягом тривалого часу рецепції засвідчив вироблення кількох читацьких кодів, як жорстких, так і контрверсійних. Найістотнішими з таких кодів були відповідно *проімперський* та *антиімперський*. “Тарас Бульба” став, отже, не лише культовим, а й доктринальним літературним текстом.

Варто наголосити на амбівалентності саме такої “ідеологічної” рецепції Гоголевої повісті. Звичайно, тут зіграли істотну роль текстові чинники, що схилили сприймати твір як зразок програмної патріотичної літератури. Але слід пам'ятати, що структура твору формувалася здебільшого поза межами авторських інтенцій, цебто вирішальне значення для неї мали суспільно-культурні реалії, зокрема формування офіційно-імперської парадигми культури. В історії російського письменства ХІХ ст. і, зокрема, засадничого для нього руху до емансипації художньої свідомості й літератури в цілому Гоголь виглядає фігурою межової, переломної формації. Ю.Лотман, оцінюючи класичне російське письменство, писав про його незалежний *status quo*: “Літературі не потрібно було переймати авторитет у влади, вона сама собі була владою”¹⁹. Однак цей статус не належав літературі іманентно, вона здобувала його, розвиваючись та борючись за утвердження власних цінностей, протягом усього ХІХ ст. І, зрозуміло, у ході такої боротьби були не лише перемоги, а й компроміси і втрати, без яких так само неможливий поступ. Постать Гоголя зарисовується радше на тлі складної та суперечливої доби флірту літератури з владою, що значною мірою пояснює драматичні колізії творчої долі письменника.

Відомо, що художня література найтісніше пов'язана з національною міфологією. Остання перетворює певні історичні чи неісторичні сюжети на “епізоди священної історії” (М.Еліаде), надаючи їм духу національної героїки та особливої символіки. Визначні художні твори не просто прищеплюють у народній свідомості певні стереотипи. З бігом часу вони самі стають невіддільною часткою національної міфології. До таких, безперечно, належить повість “Тарас Бульба” Миколи Гоголя, один із вершинних творів письменника, заснований на неперевершеній романтичній колізії свободи та обов'язку. Багато поколінь читачів захоплювалося героями Гоголевої повісті, які вражають уяву (особливо дитячо-юнацьку!) зразково-хрестоматійним патріотизмом та винятковими чеснотами, високим благородством духу. Не менше захоплення читачів викликає любовно-пригодницька історія, органічно вкомпонована в сюжет із далекої минувшини. Усе це сприяло тому, що твір Гоголя у читачів користувався незмінним визнанням та успіхом. Ми настільки звикли сприймати його як поетизацію козацько-запорізької вольниці та національної героїки, що й на думку не спадає подивитися на явище зі зворотної перспективи: а як цей міф історії концептуалізує образ ворога, як, зрештою, він сприймається одноплемінцями тих, хто в повісті втілює “світове зло”, тобто поляками?

Не менш інтригуючий ідеологічний ретуш, якому піддавав письменник ту ж таки колективну пам'ять власного народу, тобто українців. Згідно з офіційною

¹⁸ Бахтин М. Эстетика словесного творчества / 2 изд. – М., 1986. – С. 370.

¹⁹ Лотман Ю. О русской литературе классического периода: Вводные замечания // О русской литературе: Статьи и исследования. История русской прозы, теория литературы. – СПб., 1997. – С. 598.

(легальною, визнаною царською владою) версією українського руху першої половини XIX ст., належало висвітлювати козацьку історію як боротьбу за з'єднання (термін “возз'єднання” вигадають уже пізніше) нібито кривдно розділених частин одного руського народу. Кожен із помітних текстів російської прози, писаної українцями, містить цей чинник ідейної реабілітації козацтва, як, зрештою, також історіографічні дослідження того часу Д.Бантіша-Каменського (1822), А.Скальковського (1840), М.Маркевича (1842), М.Максимовича (1827, 1849) та ін. Особливо помітні ці акценти в романтичних повістях В.Нарежного “Запорожець” (1824) і “Бурсак” (1924), котрі Гоголь міг брати за взірць опрацювання теми з історії України, а також у пізніше створеному романі П.Куліша “Чорна рада” (1857), на прикладі якого можна говорити вже про зворотній вплив Гоголевої повісті. Водночас світогляд малоросійства у своїй генезі сягає значно давнішого часу – середини та II пол. XVII ст. й утворює зріз мислення тогочасної української еліти, котра, з одного боку, почувала в собі амбіції самостійного правління на власній землі, а з другого – виявила незрілість та неготовність до творення державницької доктрини.

Та повернімося до польської оцінки повісті. Прикметно, що неуха до неї польського читача має за тло досить добру славу Гоголя в польській культурі. Його багатократно перекладали, адже давно став письменником світової слави. Проте саме “Тарас Бульба” від давніх часів органічно не сприймався поляками, тоді як класичні “Мертві душі” або “Ревізор” загальновідомі й люблені. В очах поляків досі драстичним і суперечливим виглядає ідейний зміст повісті, і це також уже традиція кількох поколінь та чималої критичної літератури.

Видання “Тараса Бульби” стало для сучасного польського суспільства чимось на зразок лакмусового папірця на здатність подолати національно-патріотичні стереотипи, міцно вкорінені в минувшині останніх півтора століть. Ці стереотипи супроводжували рецепцію повісті Гоголя ще від часу її першого виходу у світ. Антипольські мотиви письменника викликали різку негацію твору польськими критиками та письменниками минулого. Така традиція культивувалася по-різному протягом кількох епох – від перших неприхильних рецензій поляків на повісті письменника 1830–1840-х років до сучасних шаблонів читання раннього Гоголя в Польщі. Різними були акценти, та загалом ідеологічний підтекст потракткування повісті означувався досить прозоро і, звичайно, забарвлював твір у чорно-сірі фарби. Образ поляка й Польської держави в повісті Гоголя виявився особливо вразливим, він постійно (із причин як об'єктивних, так і суб'єктивних!) непокоїв патріотичні амбіції польських інтелектуалів.

Хоч як це парадоксально, але “Тарас Бульба” досі був фактично замовчуванним у Польщі твором. Це попри те, що творча спадщина Гоголя цінується в цій країні доволі високо. Його “Ревізор”, наприклад, не сходить зі сцен провідних театрів. Існує чимало видань Гоголя. Не бракує також цікавих досліджень його творчості в польському літературознавстві. І от на тлі цього переконливого та всебічного визнання повість “Тарас Бульба” досі лишалася такою собі білою плямою. Так складалося, що твір за різних часів та влад у кращому випадку соромливо замовчували, а в гіршому – зневажливо відкидали як антиісторичний та художньо слабкий. Один зі складників цього замовчування – відсутність перекладів. Огляд історії тлумачень “Тараса Бульби” мовою Міцкевича надто короткий і поміститься у кілька рядків. Перше видання повісті в польському перекладі з'явилося 1850 року, проте було малотиражним і малознаним, тож досить швидко про нього забули як читачі, так і фахівці літератури. Наступне побачило світ аж 2002 року! Понад 150 літ пересічний польський читач був позбавлений права на особисту оцінку “Тараса Бульби”, і це попри те, що через саму повість не раз і не два точилися якнайгарячіші суперечки. До того ж це породило цілком незрозумілу й незручну лакуну, оскільки повість про Бульбу та його синів давно стала часткою класичної спадщини Гоголя, широко знаної не тільки в Росії та Україні, а й у світі – її переклади здійснено майже всіма європейськими мовами. А що вже казати про численні сценічні та телевізійні версії знаменитого романтичного твору! Отже,

стереотип поляка, закладений у “Тарасі Бульбі”, десятки разів розтиражований у кінофільмах, драмах, операх за мотивами повісті, і обходити це мовчанням чи ігнорацією аж ніяк не випадає. Принаймні сьогодні польські інтелектуали відмовляються від подібної практики національно-патріотичного цензурування історії й культури. Нинішнє видання повісті, що з’явилося в добротному виконаному перекладі А.Земного, доповнене вступом та примітками того ж автора, а також ґрунтовною (не було би перебільшенням сказати — програмною) післямовою провідного польського історика професора Я.Тазбіра. Як видно, нашарування історичних непорозумінь та за давних кривд у цьому випадку вимагало докладних коментарів, котрі нерідко досить віддалені від безпосереднього предмета, цебто самої повісті, а стосуються історії її рецепції чи історії полемік суспільної думки довкола польського патріотизму й польсько-російсько-українських відносин. У кожному разі, підлягає з’ясуванню делікатно-дражливе питання, чому повість, що була визнана шедевром романтичної літератури, у Польщі трактувалася так категорично неприхильно.

Ще в часи першодруку польські критики не сприйняли її, відмовляючи як у художній, так і в історичній вартості (М.Чайковський, наприклад, писав про це в листах до П.Куліша). Цікаво, що Куліш багато в чому був солідарним із польським колегою в оцінці твору. Треба взяти до уваги, що його погляд визначають принаймні дві засадничі відмінності від позицій, які задекларував автор “Тараса Бульби”. Це, по-перше, ідейні та ідеологічні акценти теми з історії українських козаків, а по-друге — більш критичні настанови пізнього романтизму, несприйняття поверхової ідеалізації предмета. Визнаючи великий талант прозаїка, П.Куліш усе-таки відділяє захоплення її художніми вартостями від історизму, котрий видається йому некоректним. Щодо першого він зазначає, що Гоголь “вражає знавця випадковою правильністю фарб і яскравістю неповторної фантазії” (похвала, як бачимо, має амбівалентний характер). Про друге говорить, що повість “далеко не задовільняє в сенсі історичної й художньої істини”²⁰. Водночас критика Гоголя дає письменникові моральне право й естетичні підстави запропонувати власний варіант історичного роману з козацької історії (“Чорна рада”).

Уже на середину ХІХ ст. творчість Гоголя стає поважним метатекстом, впливи якого не можна обмежити лише російською літературою, хоча саме в російській белетристиці вони виявилися найбільш продуктивно. Причетність до цього метатексту лише згаданих тут авторів (П.Куліш і М.Чайковський, а також Т.Шевченко з його російськими повістями) свідчить про важливість Гоголевих творів для формування канонів кількох слов’янських літератур. Пізніше цей вплив розгортається й наростає. Середина та друга половина ХІХ ст. означається появою численних реінтерпретацій козацької історії в літературі. Майже кожна з подібних спроб своєрідно кореспондує й переважно дистанціюється з “Тарасом Бульбою”. Створений Гоголем образ поляків і Польщі, що вражав національно-патріотичні почуття, спонукав Г.Сенкевича до написання знаменитої третьої частини історичної трилогії “Вогнем і мечем” (1884). Тут утілюється в життя принцип засадничої творчої полеміки. Польський романіст визнавав, що “Вогнем і мечем” трактує як своєрідну сатисфакцію того образу козащини, що його подав Гоголь у “Тарасі Бульбі”; певна річ, переакцентування передусім зазнали ідеологічні аспекти, образ історії, зокрема Речі Посполитої та її державно-політичних, національних, релігійних, культурних вартостей. Гоголівські негативні характеристики польської шляхти викликали так само пересадно-гротескові образи запорожців. Принаймні історичний контекст пояснює нелюбов до українців, яка часто вражає нас у Г.Сенкевича.

Ще різкіших польських оцінок зазнала повість Гоголя на межі ХІХ–ХХ ст., що безпосередньо пов’язано з умовами переслідування національного руху в Російській імперії та зростанням національно-визвольних настроїв. Варто нагадати,

²⁰ Куліш П. Об отношении малороссийской словесности к общерусской (Эпилог к “Черной раде”) // Твори: У 2 т. – К., 1989. – Т. 2. – С. 473.

що тоді “Тарас Бульба” був хрестоматійним твором у шкільній освіті. Звісно, кожен учень, зокрема польського походження, мусив не тільки читати його (певна річ, по-російськи!), а й – згідно з імперською ідеологією – засуджувати зрадника Андрія Бульбенка з його романтично-пристрасним коханням до польки-шляхтянки та переходом до табору ворожого війська. Скорочений варіант твору входив також до обов’язкової лектури російського війська, що мала призначення зміцнювати в солдатів патріотичний дух. Власне кажучи, повість “Тарас Бульба” в тогочасній політиці русифікації та національної асиміляції була вигідною картою, зокрема, у вихованні молоді. Звідси – та особлива відраза, яку плекала щодо неї національно свідомо польська інтелігенція, котра завжди відчувала у творі ідеологічну доктрину російського самодержавства. Ціла хвиля протестів прокотилася серед польської громадськості 1899 та 1909 рр., коли заходами царату організовувалися помпезні ювілейні урочистості Гоголя. Певна річ, письменника вшановували насамперед як автора патріотичного бестселера “Тарас Бульба”, а не їдкої сатири “Мертвих душ”.

Тим часом офіційна Росія міцно трималася виробленого канону образу письменника. Щоправда, на початку ХХ ст. в російській демократичній думці з’являються нові ідеї та праці, що підважують цей канон і певною мірою впливають на коригування офіційних поглядів. Наведемо тут приклад ювілейної книжки “Чествование памяти Н.В.Гоголя в учебных заведениях Киевского учебного округа...”, виданої 1902 року в Києві. Авторами цієї колективної праці були викладачі та учні навчальних закладів регіону, себто тогочасної України. Зайве казати, що з погляду оригінальності та новизни вміщені у збірці статті переважно вторинні. Якщо й варто визнати за ними якусь значущість, то це буде особливість рецептивна. Адже автори ювілейної книжки віддзеркалювали оцінки Гоголя, котрі, як правило, ішли в річищі офіційної ідеології, і у своєму осмисленні явища були поставлені в залежність від цензури, що не могло не позначитися на змісті їхніх висловлювань. Беручи до уваги ці факти, усе ж зазначимо, що серед публікацій є й відступи від нормативних оцінок, спроби переглянути значення творчості Гоголя, виходячи із засад нової епохи та українського патріотизму.

Прикметно, що в поглядах на “Тараса Бульбу” автори пам’ятної книжки також розходяться. Так, викладач Острозької гімназії Л.Батуєв висловлюється цілком у дусі російської критики ХІХ віку, підтверджуючи живучість стереотипів. Він пише про повість: “Это произведение представляет героическую поэму Малороссии; оно изображает нам бурное, героическое, полное захватывающего интереса прошлое того народа, которого современную жизнь нарисовал Гоголь в своих рассказах”²¹. Зате А.Ельчуков, викладач Роменського реального училища, пропонує значно відмінну оцінку, у тональності якої відчувається потреба звільнення од віджилих матриць імперського мислення. Він відверто заявляє про незгоду з панівною критикою щодо “меморіалізації” Гоголевої повісті: “Багато хто думає, що малоросійські козаки такі саме й були у своєму житті, у завданнях та звичках, якими змалював їх Гоголь. [...] Між гоголівськими козаками з Тарасом Бульбою на чолі та справді історичними козаками можна побачити подібність хіба тільки в самих іменах, і не більше”²².

Згадане видання дає певне уявлення про культурно-історичний контекст, в якому повість стала предметом конфлікту пробуджуваних до життя національних тожсамостей пригноблених народів царської Росії. Нелюбов до “Тараса Бульби” призвела до тривалого замовчування твору навіть у польських енциклопедіях та спеціальних виданнях з історії літератури. Однак протягом ХХ ст. повість Гоголя здобуває все більше визнання у світі. “Відсутність польського перекладу “Тараса Бульби”, – пише Я.Тазбір, – як і раніше, виразно контрастувала з успіхом, якого зазнала ця повість у Радянському Союзі, починаючи від тридцятих

²¹ *Чествование памяти Н.В.Гоголя в учебных заведениях Киевского учебного округа* 21 февраля 1902 года / Под. ред. И.В.Посадского. – К., 1902. – С. 406.

²² *Там само.* – С. 378.

років”²³. Не можна не брати до уваги також світове визнання твору, як, наприклад, успіх опери за його мотивами в Латинській Америці 1930-х років, французький (1936), французько-італійський (1961) та американський (1962) кінофільми тощо. Словом, повість про Тараса Бульбу та його синів зазнала численних мистецьких версій, в які зазвичай переносився й негативний стереотип поляка, створений свого часу автором. Поляків не міг задовольняти такий образ їхньої національної історії, але водночас треба було витримувати маску офіційних дружніх відносин чи, у термінах доби, польсько-радянської дружби і вголос про це не заявляти. Якщо ж згадок не вдавалося оминати, то принаймні виправдовували письменника, як, наприклад, дослідник М.Бармут, який 1972 року, унаочнюючи формули панівного тоді соціологічного літературознавства, доводив, що твори Гоголя не містять антипольського духу, а вони тільки антишляхетські. На щастя, тепер “обітниця мовчання” подолана, що, по суті, означає відмову Польщі від практики цензури в галузі культури та історії.

Справді, нелегко навіть зараз оцінити Гоголя в усій складності його таланту. Можна захищати й виправдовувати письменника, наводячи факти його особистої біографії. Можна нарікати на глуху добу, за умов якої йому довелося жити і працювати: такі часи перетворюють долю генія на суцільне митарство, про що свого часу переконливо писав Й.В.Гете. Можна висувати аргументи внутрішньої роздвоєності та непослідовності Гоголя. Зрештою, невинядково інтерпретації творчості письменника аж до нинішнього часу – захопливий, майже детективний сюжет багатьох досліджень, але від того “загадка Гоголя” не маліє й не вичерпується. Проте, щоб зрозуміти механізми читацьких рефлексій, мусимо вкотре повертатися до феномена тексту, аналізуючи його явні чи приховані чинники, котрі все-таки визначають чи принаймні сугерують ті або інші рецепційні матриці.

Ті складні зміни, що пережив Гоголь у своєму творчому самоутвердженні, в літературних і суспільних поглядах, досить показово відбилися в історії двох редакцій повісті “Тарас Бульба”. Праця над рукописом повісті випала на межу двох періодів творчості автора, означуючи кризовий стан його свідомості. На 1842 рік, тобто час публікації другої версії твору, Гоголь уже практично завершив свою літературну кар’єру: було написано й поставлено “Ревізора”, створено перший том “Мертвих душ”. Діалог Гоголя із самим собою, переконливим прикладом якого стало дві редакції повісті, добігає найвищого напруження й досягає граничної лінії, за якою – надрив та самознищення. Зрештою, існує чимало предметних підтверджень інтерпретації Гоголя-двійника, які можна, між іншим, віднайти в його художніх творах. Утім, це вже простір для психоаналітичних студій.

Історія двох редакцій “Тараса Бульби” оприявнює феномен морально-психологічного роздвоєння автора. Між цими версіями не лише немала часова відстань, а й значна ревізія ідейно-світоглядних засад творчості. Якщо в первісному рукописі Гоголь уславив дух козацького побратимства, того унікального “поріднення по духу, а не по крові”, то другий варіант виразно зазнав впливу російсько-імперської ідеї. Гоголь уже не зміг критично оцінити, що в ім’я об’єднуючої офіційної доктрини відмовляється від найсуттєвішого – від власної творчої тожсамості, отже, втрачає як письменник, розриває з тим властивим естетичним кодом, який уможливив його письменницький зблиск. “Гоголь у “нижньому світі”, – пише М.Попович, – через карнавальність і сміх відчував щось страшне і абсурдне. Спроби ж Гоголя-романтика знайти опертя для веселої сили життя в прийнятій системі цінностей призводили до жалюгідних результатів”²⁴.

На рівні стилю таке роздвоєння репрезентують два ключі Гоголевого мовлення, що незмінно перебувають у стані взаємного відштовхування. З одного боку, письменник успішно розвинув іронічно-підтекстовий код, що становить один із

²³ *Gogol M. Taras Bulba / Przełożył, wstępem i przypisami opatrzył Aleksandr Ziemny / Posłowie Janusz Tazbir.* – S. 156.

²⁴ *Попович М.* Нарис історії культури України / 2 вид., випр. – К., 2001. – С. 356.

найцінніших здобутків його стилю та спонукає в кожному образі бачити прихований сенс. З другого – Гоголь прагнув відновити у слові романтичний пафос сакральної істини, але сам бачив, наскільки непереконливо та штучно виглядають подібні його спроби. Пізніше, у “Вибраних місцях листування з друзями” він зафіксує цю суперечність як одну з найповажніших у мистецтві слова. “Беда, если о предметах святых и возвышенных станет раздаваться гнилое слово; пусть уж лучше раздается гнилое слово о гнилых предметах”²⁵. Але там само письменник зауважив неможливість утілення в життя цієї моральної максими. Зазнавши досконалого досвіду амбівалентності літературної мови, він висноував: “На всяком шагу язык наш есть наш предатель”²⁶.

Упродовж усього цього часу творчість письменника привертала велику увагу публіки й була в центрі дискусій критиків та учасників літературних салонів. Напевно, Гоголеві неприємні були пересуди та стереотипи, в яких з підозрою чи недовірою йшлося про його українське походження. Навіть після того, як він дав російській літературі видатні твори, тобто офіційно, справою довів свою відданість та лояльність, такі оцінки не перевелися. Атмосферу подібних пересудів добре передає уривок з листа А.Смірної, приятельки письменника, від 3 листопада 1844 року, в якому йдеться про одну з типових салонних дискусій того часу, коли обговорювали постаті українців та росіян серед персонажів “Мертвих душ”²⁷. Що міг протиставити письменник, який справді перейнявся месіанською думкою про спасіння Росії, таким недалекоглядним пересудам? Спілкування з російською елітою справді сприяло його еволюції до загальноросійства. Але воно не звільнило автора “Мертвих душ” від отруйного відчуття нерозуміння, що підштовхувало до страшної кризи.

Вибір на користь імперської ідеології був не тільки драматичним вибором Гоголя. Він засвідчує певний перелом культурної свідомості еліти Російської імперії. Сталося те, що багато разів учинялося в літературі й мистецтві царської Росії, коли йшлося про давньокиївсько-княжу чи староукраїнсько-козацьку славу: “руське” шляхом певних вправних маніпуляцій перетворювалося на “російське”, а “українське” виносилося на маргінес чи присвоювалося під фірмою “малоросійського”. Якщо подібні історичні міфи росіян у пору їх становлення народжувалися з якихось випадкових чи напіввипадкових формулювань, то пізніше, обростаючи ідеологічними смислами, вони створювали канон власної тожсамості й не сприймалися критично навіть вибраними представниками еліти. Це переконливо показав американський історик Е.Кінан у низці праць, присвячених російським міфам, зокрема про присвоєння Києва та киеворуської культурної спадщини²⁸. Подібної метаморфози зазнала й повість Гоголя, відома річ, не без впливу тогочасної критики, яка після першої публікації 1835 року вказала авторові на прорахунки щодо його патріотичних ідей. Утім, погляньмо краще на фактичні розходження двох варіантів твору, котрі говорять самі про себе.

Звичайно, два варіанти “Тараса Бульби” неспівмірні з художнього погляду. Не заперечуючи суттєвої переробки твору, що покращила його естетичну вартість, зауважмо лише, як змінилися наріжні ідейні акценти оповіді. Якщо в першій редакції авторське письмо було органічним, цілісним, то у другій дається взнаки уявний діалог із раннім Гоголем та невротична спроба од нього звільнитися. У першому тексті повістяр уникав неприродного пафосу, мова автора й героїв була проста і щира, вона віддзеркалювала чисті й палкі характери козаків. Автор справді перебував під впливом фольклорного епосу, зображуючи минулу епоху та її героїв.

У переробленому ж варіанті замість конкретних понять, які в мові козаків виражали властиву свідомість, з’являються узагальнені поняття, що недвозначно

²⁵ Гоголь Н. Избранные места из переписки с друзьями // Собрание сочинений: В 7 т. – Т. 6. – С. 186.

²⁶ Там само. – С. 189.

²⁷ Гоголь в письмах и воспоминаниях. – М., 1964. – С. 294.

²⁸ Кінан Е. Російські міфи про київську спадщину // Російські історичні міфи / Пер. з англ. В.Шовкуна. – К., 2003. – С. 16-41.

вказують на ідеологічну функцію твору, а нерідко виглядають підігнаними під ранжир, штучними. Тарас Бульба, виголошуючи тост, пропонує випити “за веру Христову, за Сечь и за нашу собственую славу”, тобто вказує на три рівноважливі складники козацької свідомості — релігійний, становий та особистий. У відповідному місці другого варіанта наводиться лише “за святую православную веру”, що можна визнати даниною асиміляції, бо тост за православному віру належав до традиційних у Московії. Так само з поняттям “товарищество” (*“Нет уз святее товарищества!”*), котре виникає як заміник козацько-українського *побратимства*. У першій редакції полковник Бульба звертається до запорожців *паны-браты, паны-молодцы, хлопьята*²⁹, тим самим виражає не лише духовну спорідненість, а й рівноправність стосунків, повагу та визнання.

Ще виразніша справа із креацією національної тожсамості героїв. Автономістська свідомість раннього Гоголя, вихована лектурою “Історії Русів” та героїко-патріотичної народної поезії, диктувала виразне окреслення національного чинника. Читачеві першої редакції “Тараса Бульби” вказувано, що місцем подій виступає “Украина” з її автохтонним народом, так само чітко окресленим як *“козачья нация”* (!). Зате після переробки топонім “Украина” виступає рідко, зникає, поступаючись іншому, абстрактному, невластивому і відчуженому *“Русская земля”*. Це окреслення з виразним ідеологічним маркуванням багатократно повторюється в мові запорожців, котрі героїчно вмирають у бою, — отамана Балобана, козаків Мосія Шила й Кукубенка.

Козаки вже не репрезентують у другому варіанті незалежницької свідомості, натомість автор обережно окреслює їх як *“русскую силу”*. Далі — більше. З’являється *“русское чувство”*, *“русский характер”* і, як наслідок, *“русская душа”*, що підмінює сутність козацької ментальності, що в першому варіанті була названа *“честью запорожскою”*. У другому випадку явище українського козацтва ніби втрачає свою аксіологічну самоцінність, засвідчуючи нелогічну й морально ницу потребу підпорядкованості, що, між іншим, яскраво доводить зміст останнього монологу Тараса Бульби.

Зіставлення обох текстів переконливо свідчить, що рація другої редакції неоднозначна. Попри безумовне художнє шліфування, якому піддав автор первісний текст, не можна не помітити ідеологічні аберації, що зміщують ідейний пафос твору. Так баланс переваг і втрат виявляється суперечливим. Гоголь згущує відразливі риси в характеристиці ворогів-поляків, різкіше й нетерпиміше говорить про непримиренність двох таборів. Очевидно, це мало підштовхувати читача до однозначного висновку про неунікненність союзу козаків з Московією. Ось як, наприклад, виглядає авторська аргументація загальної козацької війни з ворогами у двох версіях роману.

Варіант 1 (1835): *“Это целая нация, которой терпение уже переполнилось, поднялась мстить за оскорбленные права свои, за униженную религию свою и обычаи, за вероломные убийства гетманов своих и полковников, за насилие жидов-арендаторов и за все, в чем слышал себя оскорбленным угнетенный народ”*³⁰.

Варіант 2 (1842): *“Поднялась вся нация, ибо переполнилось терпение народа — поднялась отмстить за посмеянье прав своих, за позорное своих унижение, за окскорбление веры предков и святого обычая, за посрамления церквей, за бесчинства чужеземных панов, за угнетенье, за унию, за позорное владычество жидовства на христианской земле, за все, что копило и сугубило с давних времен суровую ненависть козакон”*³¹.

У другому випадку не тільки перелік кривд та образ довший і вагоміший. Звертає на себе увагу також затушованість конкретних із них, що згадувалися в

²⁹ Див.: *Миргород*. Повести, служащие продолжением Вечеров на хуторе близ Диканьки Н.Гоголя. — СПб., 1835. — Ч. 1. — С. 215, 223.

³⁰ Там само. — С. 210-211.

³¹ Гоголь Н. Полное собрание сочинений. — М.-Л., 1937. — Т. 2. — С. 165.

першій версії. Зате антагонізм сторін підкреслений виразніше, особливо заакцентовано на релігійному конфлікті. Зрозуміло, що це данина поширеним уявленням про спільну долю українців і росіян як спадкоємців однієї віри і спільної церкви. Насправді відмінності українського й російського православ'я на момент приєднання 1654 р. були настільки глибокі, що Москва трактувала українців не менш вороже, ніж поляків-католиків чи німців-протестантів, як показує вже згаданий професор Е.Кінан³².

Гоголь у молодості був переконаним патріотом України, прихильником козацької автономії. У ранніх статтях, листах та начерках письменник різко розмежовує Україну та Росію, говорить про два різні (!) народи, доводячи це на прикладі їх історії та віддаючи безперечні симпатії волелюбним і бунтівливим українцям. Зіткнення вільної та культурної України із кріпосною та деспотичною Росією Петра I, на його переконання, було фатальним у долі батьківщини. Такі погляди формують і естетичні оцінки Гоголя. Проникливий дослідник М.Вайскопф слушно вказує: “Живий зв'язок гоголівської волелюбності саме з Україною, до того ж допетрівською й докатерининською, з Україною, яку він мовчазно протиставляє кріпосницькій Росії, уловило вже багато його сучасників (радянські ж дослідники воліли обходити мовчанням націоналістичну специфіку цієї опозиції)”³³. Дві редакції “Тараса Бульби” створюють прецедент до опозиції Гоголя щодо самого себе – ідеологічної настанови супроти художньої вірності і світоглядної адекватності.

Досить порівняти фінал першої та другої редакцій повісті, аби наочно переконатися у принциповій відмінності інтерпретації козацької героїки. Це типово романтична сцена загибелі героя. Його помста “вражим ляхам” не мала меж: Бульба зі своїм військом пройшов пів-Польщі, досягнув аж самого Кракова, його жорстокі розправи над поляками (не тільки ворогами, а й мирним населенням, жінками та дітьми!) наводили жах на всю країну та творили козацькому отаманові демонічну славу. Проте гине Бульба не через військову невдачу, а через випадковість, як і личить невразливого для ворога романтичному героєві, – він губить люльку й вертається майже у ворожий стан, щоб її підібрати. Навіть помираючи на кроні могутнього дуба, охопленого вогнем (символічна паралель до біблійного розп'яття), Тарас Бульба командує відступом козаків поза Дністер. Отож у першій редакції повісті автор вкладає в уста конаючого козака коротку й вимовну репліку: “*Будьте здоровы, паны-братья товарищи! Да глядите, прибывайте на следующее лето опять, да погуляйте хорошенько!..*”³⁴ Ці останні слова героя тільки увиразнюють його незламний характер та дух козацької вольниці й побратимства, який Бульба ставив понад усе і який так високо підніс романтик Гоголь.

А от кінець другої редакції звучить по-іншому: “*Постойте же, придет время, узнаете вы, что такое православная русская вера! Уже и теперь чувт дальние и близкие народы: подымается из Русской земли свой царь, и не будет в мире силы, которая бы не покорилась ему!..*”³⁵ Видно неозброєним оком, що письменник виразно відчужився від суті, впадаючи в патріотично-імперську кон'юнктуру; окрім того, цілком неприродно виглядає подібна політична проповідь на вустах помираючого козацького ватажка. Утрачається художня переконливість епізоду, оскільки слова Бульби суперечать самодостатності козацького характеру й козацької слави, яскраво зображених у повісті як осердя національної ментальності. Виходить, що козацька сила, бунтуючи зі своєї природи, таки схиляється до підпорядкування іншому “панові”. Що вже й казати про історичну недостовірність ситуації, коли козаки (певно, задовго до Переяславської угоди Хмельницького!) тільки й мріють, що про патронат “білого царя” та його світове панування.

³² Кінан Е. Російські міфи про київську спадщину // Цит. вид. – С. 27-30.

³³ Вайскопф М. Цит. изд. – С. 282.

³⁴ *Миргород...* – С. 223.

³⁵ Гоголь Н. Полное собрание сочинений. – Т. 2. – С. 177.

Фінал “Тараса Бульби” чи, власне кажучи, його неприродний пафос, за котрим угадується фальшивий тон, Гоголь майже повторить у “Мертвих душах”. Там також позірна патетика “російської трійки” далеко відбігатиме від тону і стилю цілого тексту й демонструватиме певну надуманість, стильову неспіввідносність. В.Набоков, наприклад, називав кінець повісті “Мертві душі” порожньою риторикою шукаря-віртуоза й базіканням³⁶. М.Епштейн оцінює такі ситуації під кутом зору Гоголевої тези про мову як зрадника (див. вище): “Саме мова видає Гоголя, коли він починає говорити про святе й піднесене. Саме естетика Гоголя заперечує те, що сам він намагався стверджувати як мораліст і патріот, на чому будував своє життєве кредо і місію проповідника”³⁷.

Подібні до наведених маніпуляції ідеологічного характеру, звичайно, дещо затьмарюють художню силу твору, але ще більше створюють дисонанс між історичним матеріалом, з яким працював автор, та його інтерпретацією. Тим гірше, що все це накладалося на внутрішню, світоглядну кризу самого автора, що не бачив застосування своєму козацькому патріотизму, тоді як його дрейфування до офіційно-імперської доктрини виглядало непереконливо й контрверсійно. Гоголь у ці роки перебував під впливом ідеології своїх літературних товаришів-слов’янофілів, а також довіряв оцінкам В.Белінського, що вказував молодому авторові на провінціалізм. Зате в оцінці другої версії повісті В.Белінський виявив цілковиту вдовolenість, наголошуючи, однак, що вона — логічний, удосконалений варіант первісного задуму: “Поет відчував, що в першому виданні “Тараса Бульби” про багато що тільки натякається й чимало струн історичного життя Малоросії залишилися у ньому незаторкуваними. Як великий поет і художник, вірний одного разу вибраній ідеї, співець Бульби не додав до своєї поеми нічого такого, що було б для неї чужим, а тільки розвинув численні деталі, що містилися в її основній ідеї. Він вичерпав у ній усе життя історичної Малоросії і в дивній художній свідомості назавжди зберіг її духовний образ...”³⁸

Насправді теза про незмінність ідейного задуму в обох редакціях, як уже йшлося вище, дискусійна. У зв’язку з нашим завданням варто, проте, наголосити, що саме В.Белінський припустився цілком виразних прорахунків, котрі, на жаль, на тривалий час прижилися у критиці та, обрісши іншими подібними оцінками, перетворилися на відповідні стереотипи.

По-перше, критик некоректно визначив жанрову сутність Гоголевого “Тараса Бульби” як *героїчну епопею*. Тим самим В.Белінський указував, що провідним для автора була героїка минулого й непрямо визнав її історичний характер, адже вірність духу минувшини виокремив як безперечну заслугу письменника. Називаючи твір “дивовижною епопеєю” та “пронизливим нарисом героїчного життя народу-немовляти”, критик не зауважив, як його оцінки входять у суперечність із дещо вище в тому ж тексті висловленою думкою про принципову “безпристрасність” Гоголя. Героїка й патетика письменника справді сприймається неоднозначно, адже це не суцільний, а складний, стилістично неоднорідний текст, котрий надається до різних конотацій з огляду на багатозначність закодованих у ньому смислів чи “приховану двозначність”, за М.Поповичем³⁹. Далі ще будемо мати нагоду зупинитися на критиці цього моменту й довести, що насправді Гоголь не відтворював, а містифікував історію, отже, дефініція епопеї виразно суперечить його задумові та настановам.

По-друге, В.Белінський заявляв, що у другій редакції повісті немає нічого чужорідного, не додано того, що б суперечило сутності твору. Він показав, наскільки твір виграв від переробки, зате однозначно ствердив, що друга редакція органічно розвиває ідейний зміст попередньої⁴⁰. Чи було це щирим переконанням

³⁶ Nabokov V. Wykłady o literaturze rosyjskiej... – S. 67.

³⁷ Эпштейн М. Слово и молчание: Метафизика русской литературы. – М., 2006. – С. 131.

³⁸ Белинский В. Полное собрание сочинений. – М., 1953. – Т. 6. – С. 660.

³⁹ Попович М. Нарис історії культури України. – С. 356.

⁴⁰ Белинский В. Полное собрание сочинений. – Т. 1. – С. 304-305.

визначного критика, чи він просто злукавив перед своїм читачем, заграючи з ним? Адже важко було не помітити, що патріотичний пафос “Бульби-2” відмінний від органічно-української стилістики ранніх повістей збірки “Миргород”. Принаймні В.Белінський не помічає цієї різниці, переконаний, що Гоголь розвивається в напрямку “правильного”, тобто загальноросійського патріотизму. Якщо цю позицію оцінити в контексті категоричних оцінок українських повістей Квітки й особливо Шевченкового “Кобзаря”, стане зрозуміло, що В.Белінський не сумнівався в концепції “великоруського” патріотизму, тоді як українська література, вільно чи невільно, такий погляд виразно підважувала і ставила під сумнів уже самим фактом свого існування.

До речі, інші, проникливіші сучасники все ж зауважили, наскільки чужа і шкідлива великоросійсько-імперська ідея у творчості Гоголя. Це був той вірус уповільненої дії, що загрожував моральною деградацією письменника. Фальшивий тон, уперше оприявлений у “Тарасі Бульбі”, надалі розвинувся в Гоголеві творчості, хоча сам автор неодноразово намагався втекти від нього, зокрема в гостру соціальну сатиру на вітчизняну дійсність. Серед тих небагатьох, хто оцінив недолугість цієї набутої риси Гоголя-письменника, був уже немолодий, обтяжений нелегким досвідом боротьби з імперськими тенденціями П.Чаадаєв. У листі до П.В'яземського, датованому квітнем 1847 року, він писав про пересадний патріотизм Гоголя, що не пасує його талантові. Але П.Чаадаєв не кидав докір самому Гоголеві, тільки звинувачував у схильності його до таких позицій тих, хто сам був “заражений” подібним казенним патріотизмом⁴¹.

Кажучи про Гоголів патріотизм, маємо справу з дуже тонкою та делікатною матерією. У висловах та вчинках письменника завважимо чимало суперечностей. Це, з одного боку, засвідчує, що подібні питання постійно хвилювали його, а нерідко й викликали душевні страждання. З другого ж, усвідомлюючи “проклятість” і нерозв'язність такого роду дилем, Гоголь нерідко вдавався до властивих масок чи двозначних риторичних фігур. Не можна звинувачувати повістяра в нещирості, коли він (зокрема перебуваючи за кордоном) писав до друзів-росіян, наголошуючи на своїй палкій любові до Вітчизни-Росії. А відповідаючи на згадуваний вище лист А.Смирнової, свідчив так: “...Сам не знаю, какая у меня душа, хохлацкая или русская. Знаю только то, что никак бы не дал преимущества ни малороссиянину перед русским, ни русскому перед малороссиянином. Обе природы слишком щедро одарены Богом, и как нарочно каждая из них порознь заключает в себе то, чего нет в другой — явный знак, что они должны пополнить одна другую. Для этого самые истории их прошедшего быта даны им непохожие одна на другую, дабы порознь воспитались различные силы их характеров, чтобы потом, слившись воедино, составит собою нечто совершеннейшее в человечестве”⁴².

Цю тираду, до речі, дуже люблять цитувати дослідники Гоголя. Утім, вона настільки загадкова й неоднозначна, що цілком непогано надається до різних інтерпретацій. Принаймні письменник не вважав тут за потрібне визнати якусь однозначну формулу, хоча саме цього від нього очікувала адресатка та її товариство. Його думка сформульована дуже дипломатично, а прикінцевий пафос схожий на ідеалістичну утопію.

Хоч би там як, Гоголь у другій редакції “Тараса Бульби” засвідчив конфлікт своїх ранніх переконань із державною ідеологією Російської імперії. Своєму внутрішньому українству він виразно протиставив прагнення легітимізувати статус російського письменника, що чутливо реагує на інтелектуальну атмосферу столичного Санкт-Петербурга та цензурні преференції влади. Текст “Тараса Бульби” став, на жаль, жертвою цього протиставлення, зазнавши невластивої переробки. Так виникла та версія повісті, що була підхоплена самодержавною

⁴¹ Чаадаев П. Полное собрание сочинений и избранные письма: В 2 т. / Ответственный ред. З.А.Каменский. – М., 1991. – Т. 2. – С. 200.

⁴² Гоголь Н. Полное собрание сочинений. – Т. 12. – С. 419.

пропагандою та добре служила русифікаційній політиці й “казенному” патріотизмові. Певна річ, у цій іпостасі вона не могла не викликати відрази, до того ж такі голоси лунали не тільки в таборі польських патріотів, а й серед українців, адже ідея повісті зводила українство до малоросійства, а козаків Гоголь показав, зрештою, не самостійною силою, а потенційними васалами російського царя. Звідси почав намотуватися клубок непорозуміннь навколо твору чи, точніше сказати, його сприйняття. І здавалося, не буде тому кінця-краю. Щойно тепер намагаємося дійти до іншої думки, очищуючи текст Гоголя від пізніших ідеологічних нашарувань та домислів. Змінилися політичні обставини Польщі, Росії, України, а це звільнює нас від влади давніших міфів та стереотипів.

Варто нагадати поширену версію, за якою внутрішня криза Гоголя була викликана його переходом в іншу національну культуру. Так, російський дослідник І.Мандельштам у ґрунтовній студії, виданій 1902 року, оцінював духовну роздвоєність Гоголя як критичний стан, оскільки “мовою душі” для нього була українська, а в російській, отже, він не міг сягнути тих вершин досконалості, про які мріяв⁴³. Подібні думки були присутні також у критичних оцінках С.Аксакова, К.Леонтьєва, В.Розанова. Останній чи не найбільш категорично засуджував письменника, вбачаючи в його творчості фатальний для класичної російської культури дух розтління й занепаду.

Не менш критично, але вже з інших мотивів судили Гоголя українці. Цікаву гіпотезу про Гоголя та Гоголя, тобто український та російський образ письменника, подав свого часу український поет і есеїст Є.Маланюк. Він влучно окреслив прозаїка “національно недокрівним”. В аргументах цього автора помітне прагнення повернути Гоголя українській культурі, наголошуючи на його питомих зв'язках із нею, а також дистанціювати його творчу спадщину від сутності російського письменства. Хворобливі чинники письменника, вважає Є.Маланюк, “скорше всього отруїли лише пушкінську літературу петербурзької Росії, прокресливши в ній – через Достоєвського – її фатальну “генеральну лінію”. Для української душі творчість Гоголя майже не несе в собі якихось особливих патологічних властивостей – Гоголь вертається до свого народу ніби просвітлений і очищений, ніби видужавший з національного каліцтва”⁴⁴. Стаючи в апологетичній позі захисту письменника, Є.Маланюк підносить видатну роль повісті “Тарас Бульба” як центрального Гоголевого твору і, сам того не помічаючи, повторює патетичну формулу В.Белінського про неї як “справжню героїчну епопею”, визнає твір “монументальним”. Щоправда, уміщує заувагу про сумнівні щодо “власне національної вартості твору”, але це радше вказівка на чийсь, відмінні від власних погляди, не більше. По суті, Є.Маланюк не вагається в дефініції “Тараса Бульби” як монументального літературного явища, якому судилося вічне життя і яке для українців має виняткове значення, оскільки відтворює вільний козацький дух минувшини⁴⁵.

У той самий час з'явилося дослідження професора Ю.Луцького, також еміграційного інтелектуала, який, проте, доходив інших висновків на підставі аналізу повісті “Тарас Бульба”. Ю.Луцький проникливо визначив елемент сумніву та непослідовності у творі, що засвідчувало непростий пошук автором самототожності. Цей пошук починався з осмислення минулого свого роду й нації, до того ж пізнання минувшини не давало Гоголеві однозначних відповідей щодо ідентичності, а переважно проблематизувало їх. Письменник виявляв “глибший і похмуріший пласт” власної ідентичності, а це водночас безпосередньо вплинуло на окреслення епічного тла повісті про козаків, у якій пафос та глорифікація відтінюються наївністю та казковістю, до того ж обидва протилежні настрої читача можна висувати з текстової нарації. “Змальовуючи козаків та їхній спосіб життя, – роздумував Ю.Луцький, – він ніби пригадував походження свого роду. Чи не було тут спроби реабілітувати предка-“зрадника”, полковника Остапа Гоголя, котрий ганебним

⁴³ *Мандельштам И.* О характере гоголевского стиля. – Гельсингфорс, 1902. – С. 219-223.

⁴⁴ *Маланюк Є.* Нариси з історії нашої культури. – К., 1992. – С. 71-72.

⁴⁵ *Там само.* – С. 74.

чином здав фортецю полякам? Може, Бульба — це Гоголів варіант спокути? Підсвідомо Гоголь сплачував борг своєму родові й родовій домівці в Україні. Але, на жаль, таке воскресіння світу невинності, краси й ідеальних козацьких чеснот можливе було тільки на часину. Будучи по суті героїчною поемою в прозі, цей твір виказує певні ознаки розчарування та омани⁴⁶. Додамо, що уявне покаєння Гоголь міг учинити в повісті не лише щодо предків роду, а й щодо самого себе, усвідомлюючи ризикованість переходу в російську літературу чи, ширше беручи, у дискурс імперської культури, та обмислюючи можливі наслідки цього кроку, що, напевно, могли би бути не менш важкими і тривалими, ніж погана слава далекого попередника, шляхтича-відступника Остапа Гоголя.

Цей елемент двозначності був розвинутий польськими критиками та став підставою нової деконструкції повісті. Так, поет і есеїст Ю.Лободовський принципово полемізував із Є.Маланюком щодо оцінки “Тараса Бульби”. Заперечуючи думку українського колеги, він переконував, що насправді той романтичний піднесений тон повісті, який так однозначно оцінюють українці та росіяни, оманливий і справляє амбівалентне враження. Ю.Лободовський розвинув контрверсію сприйняття образу козацтва, яку, будучи схильним до заглиблення читачем, помітив у самого Гоголя. У розважаннях над цією непростою темою він доходив висновку, що автор кпинить із запорожців; ціла ж повість відбиває не героїчну епопею, а, навпаки, карикатуру на козаків⁴⁷.

Однак у минулому, коли повість Гоголя виконувала ідеологічну функцію російського (пізніший варіант — радянського) патріотизму, в офіціозі якраз найчастіше наголошувалася її історичність, бо випадало трактувати її як достовірну, оперту на справжніх історичних фактах та обставинах. Це, зрозуміла річ, підносило вагу твору в очах читача, робило його переконливішим. Лише поодинокі голоси протесту проти таких оцінок лунали в російському суспільстві. Як-от уже згадана стаття українського вчителя з Ромен А.Єльчукова, котрий, заперечуючи історичну вартість козацької повісті, підносить її власне літературне значення: “Але для нас важливий “Тарас Бульба” з власне літературного боку; нам важлива тут не історична дійсність, а те, що повість відображає ту стадію літературного розвитку російського суспільства, котра називається “героїчним індивідуалізмом”. Цей напрямок становить, власне кажучи, стадію самого романтизму”⁴⁸.

У першій редакції повісті автор виразно зобразив також дихотомію двох визначальних принципів держави, а саме: законної влади та анархічних настроїв, виразниками яких стали козаки. Ця роздвоєність була однією з передумов козацької війни. Гоголь, відстоюючи державницьку позицію, непрямо погоджується з філософією шляхетської держави, в якій визначено конкретні права кожному із суспільних станів. Адже Річ Посполита була державним утворенням, збудованим на правових нормах Литовського статуту. Однак боротьба шляхти за привілеї та маєтності вела до підриву й анархізації цього узаконеного устрою. Козацька помста — не просто сувора кара за відступи від норми, вона набуває сакрального змісту як Боже відомщення за людські гріхи. Авторська логіка веде до протиставлення: коли свавільні вороги жорстоко кривдили козацький люд, то король і освічена верства добре розуміють, що подібна жорстокість у застосуванні покарань “може розпалити тільки мстивість козацького народу”.

Зауважмо, що в інтерпретаціях сучасних російських дослідників акцентується на двозначності образу Польщі та поляків. Це засвідчує своєрідну ревізію інтерпретаційної традиції. Таке потракування ідейних акцентів повісті Гоголя значно адекватніше, ніж критика XIX ст. Воно виходить із загального визнання амбівалентності поетики Гоголя, що її визначає як основний принцип Ю.Манн⁴⁹. І.Єсаулов зауважує, що в повісті “...героїзуються не тільки козаки, а й їх

⁴⁶ Луцький Ю. Між Гоголем і Шевченком. — К., 1998. — С. 136.

⁴⁷ Lobodowski J. Po śmierci Małaniuka // *Kultura* (Paris). — 1968. — № 10. — S. 123.

⁴⁸ Цит. за: *Чествовање* памяти Н.В.Гоголя в учебных заведениях Киевского учебного округа 21 февраля 1902 года / Под. ред. И.В.Посадского. — К., 1902. — С. 388-389.

⁴⁹ Манн Ю. Поэтика Гоголя. — С. 20-22.

найдостойніші, на думку автора, супротивники — “ляхи”...⁵⁰ Розвиваючи цю тезу й посилаючись на формулювання дослідниці М. Віролайнер, учений доходить висновку, що повість “Тарас Бульба” репрезентує два естетичні поля тяжіння, з яких одне акумулює естетику козацтва і православ’я, а друге — Польщі та католицизму⁵¹. Як бачимо, такий погляд далекий від апологетизації імперського патріотизму у творі, фактично заперечує останню тезу.

Авторові “Тараса Бульби” йшлося саме про створення враження “розмитого” часу. Він не хотів прив’язувати події повісті до певного періоду, оскільки частково втратив би свободу маневру: читач асоціював би дію та героїв твору з певною добою, її умовами та обставинами, а не із загальним враженням героїки минулого, яке прагнув створити автор-романтик. Непрямий доказ саме такого довільного розуміння історизму становлять спроби раннього Гоголя окреслювати хронологічний період. Зокрема, у начерках епічного твору “Гетьман”, який так і не був написаний, окремі частини були позначені “1543 р.”, “1645”, однак автор, очевидно, відмовився від наміру хронологічно ідентифікувати фабулярні події⁵². Напевно, письменник переконався, що така конкретика веде за собою звуження естетичних можливостей його слова. Як художник романтичного світогляду, він відчував свій потенціал в оперуванні узагальненим, синтетичним образом минулого.

Безперечно, Гоголь, уникаючи історичної конкретики, приписує минулому певний ідеал, убачаючи там панування вартостей, що в його час виявилися спрофанованими і втраченими (свобода, рівність, братерство, честь, повага до людської гідності). Гоголь-романтик ідеалізує Січ — козацьку вольницю, утопію колективної й демократичної влади. А старий Бульба і його син Остап (ім’я тут може бути об’єктом травестійної гри, адже знаємо, що один із Гоголевих предків носив саме це ім’я, хоча діяльність його була аж ніяк не славетною) утілюють її чесноти на рівні особистостей. Однак ідеалізації колективізму протистоїть сильна індивідуальність (Андрій Бульбенко), ускладнюючи, драматизуючи, а то й проблематизуючи подану автором систему цінностей. Парадоксально, як цю виразно заявлену утопічність історичних уявлень та знань у Гоголя проігнорували критики минулих часів. Властиво, її просто не хотіли помічати, бо вигідніше було трактувати повість як програмний твір російського патріотизму, опертий на реально-історичний матеріал.

Врешті, повість Гоголя саме через позбавленість історичної конкретики набуває смислу багатозначного й універсального, а її герої — не стільки представники свого часу й народу, скільки архетипні виразники людських чеснот і вад — моральної стійкості й індивідуальної волі, вірності і зради, волі обов’язку й максими пристрасного кохання тощо. Мабуть, саме така універсальність видатного твору зумовила його світовий успіх у двадцятому сторіччі. Варто сподіватися, що сьогодні вона сприятиме новому прочитанню класичної романтичної повісті, звільненому від давніх образ та гірких пересад, заснованому на звичайному читацькому інтересі, на одвічній літературній інтризі, що приваблює до талановитого написаного художнього тексту.

Окреслені вище основні особливості парадигми прочитання повісті Гоголя “Тарас Бульба” засвідчують, як змінювалися і змінюються моделі рецепції письменника у слов’янських культурах. Раніше у критиці домінував *імперський* спосіб інтерпретації, зумовлений програмними оцінками російських авторів XIX століття. Він стимулював водночас формування *антиімперського* погляду на твір, що виробився в незалежній критиці, зокрема на еміграції. На жаль, радянські дослідники твердо трималися імперської моделі, щоправда, змістивши її акценти з монархічних на соціально-класові та пояснюючи наявні суперечності

⁵⁰ Есаулов И. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения: “Миргород” Н.В.Гоголя. — С. 48.

⁵¹ Там само. — С. 48.

⁵² Див. про це: Заславский О. Замысел “Гетьмана”: реконструкция сюжета и композиции // Гоголь как явление мировой культуры... — С. 139-144.

“історизмом” мислення письменника, його начебто прив’язаністю до фактів та оцінок історичного минулого козацької України.

Однак сучасність спонукає до *постімперського, постколоніального* погляду на творчість Гоголя, зокрема на повість “Тарас Бульба”. Такий дискурс актуалізується в умовах незалежних держав слов’янських народів, котрі зображені у творі антагоністами (Польща, Україна, Росія). Прикметно, що постімперська рецепція Гоголя плідно використовує надбання діаспорної та опозиційної думки, що раніше не було доступним і не враховувалося в дискусіях вітчизняних критиків. Проте вона прагне зберегти критичну дистанцію як щодо імперських, так і щодо антиімперських інтерпретацій. Її завдання – виробити новий спосіб критичного читання Гоголя, звільнившись від однозначності оцінок та вчорашніх упереджень. Про актуальність і перспективність такої постановки проблеми Гоголя заявляють сучасні дослідники. Відрадно, що серед них – російські (М.Вайскопф, І.Єсаулов), українські (О.Луцький, О.Ільницький), польські (Я.Тазбір, Г.Пшебінда).

Дискусії про Гоголя в інверсивний спосіб виявляють також велич письменника, його безсумнівний авторитет. Очевидно, автор “Мертвих душ” не знайшов однозначної відповіді на складні питання, що було поставлено йому викликом долі. “Субстрат його мистецтва, мови і філософії, – як твердив Ю.Луцький, – був українським, але він домагався і домігся переплавити його в універсальну візію”⁵³. Проте, порушуючи болючі проблеми національного й імперського, Микола Гоголь знайшов вихід до загальнолюдських ідеалів, що й забезпечило йому високу позицію класика у світовій літературі.

м. Краків, Польща



⁵³ Луцький Ю. Страдництво Миколи Гоголя... – С. 84.

Оксана Мельник

РИТОРИКА ТІЛЕСНОСТІ У ПРОЗІ МИХАЙЛА ЯЦКОВА

Для модернізму властивий прорив концептів тіла й тілесності в мистецтво, ідеться навіть про витворення цілої “метафізики плоті”¹. Якою ж мірою письменник Михайло Яцків використовує образи людської тілесності у своїх текстах та для чого вони слугують, зокрема, у виразно модерністських творах? На сьогодні нам відома лише праця Л.Ожоган, що торкається проблеми тілесності в одній із повістей письменника².

Насамперед слід розмежувати концепти *тіло* та *тілесність*. Вони відрізняються вже за обсягом: *тіло* входить до *тілесності* як її ядро, проте остання займає більший простір³. Поняття *тілесності* не можна обмежити до уявлення про тіло як організм, адже, на думку дослідників, це ще і “світ символів, асимільований у тілі”⁴.

¹ Див.: Михель Д. Метафізика в пошуках своїх оснований // *Перспективи метафізики*. Классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков: Материалы межд. конф. Санкт-Петербург, 28–29 октября 1997 г. – СПб., 1997.

² Ожоган Л. Модерні варіації гри тіла й мови душі у повісті М.Яцківа “Блискивиці” // <http://chudnov.sds.org.ua>.

³ Киященко Л. О границах телесности человека // *Телесность человека: междисциплинарные исследования*. – М., 1991. – С. 7.

⁴ Колоскова М. Онтогенез телесности и развитие общения: на пути к разделению Я – не Я // *Телесность человека: междисциплинарные исследования*. – С. 70.

Тілесність у текстах М.Яцкова часто оприсутнена не як об'єкт досвідчування, а як об'єкт контемплляції. Тому людське тіло постає на межі реальності. Власне, доки воно не бачене, не торкане, доти позитивне та бажане; тілесний контакт у цьому випадку ототожнено зі сном, мрією, як-от у новелі “Весняний захват”: “Нині обійме його і буде цілувати, голубити, пестити, як дитя. З такого гождолюбка навіть царівна була би горда”⁵; “Чи я тебе, соколе, дійсно маю в своїх обіймах, чи се лиш сон?” (59; тут і далі курсив наш. — О.М.). Дії, спрямовані на тіло іншого, постають переважно в майбутньому часі, умовному способі, або ж у їх достовірності персонажі сумніваються. Створюється враження, що персонаж повісті “Огні горять” Остап лише таке тіло здатен сприймати, адже в його спогадах відсутні дотикові враження; тіло дівчини, віддалене у просторі, оприсутнюють погляд і запах, за загальниками реального, конкретного тіла немає: “Спокійний, любий погляд твоїх розумних оченят, твоє молоденьке, палке серце, розкішний запах і присутність твого ніжного тіла вплинули би на мене цілющо, а так живу лише споминами, що наче павутина межі сном і пробудженням [...]” (407-408). Топос нереального тіла, тіла-оболонки окреслений і в повісті “Блискавиці”; саме тут авторові вдалося знайти образ, що в ньому відбито ефемерність людського тіла, а відтак — неможливість контакту з ним: “Упав зморений на ліжко і пригортав *тінь Альви* ніжно, як з'яву святої” (432). Такому враженню сприяє те, що тіло справжньої Альви вислизає, не бажає підкорятися Юрові Крисі. У цих випадках часо-просторова дистанція між тілами видається реальною, ніж самі тіла. Очевидно, із топосом невинних, дитинних *обіймів-сну* споріднений інший — топос *тіла як витвору мистецтва*, що виявний, зокрема, на рівні тропіки в новелах “Готуріди”, “Портрет”, “Архітвір”: “[...] Обводила пальчиками по його лицю і раменах. Обводила з такою ніжністю, що по найціннішій різьбі” (64); “[...] Сяяла постать царівни, як мармурова грецька статуя” (87); “Ії стан нагадував лагідні обриси *йонських ваз* з прозорого халцедону [...] Рамена творили *старинну арфу зі слонової кості*, волосся — золоті струни. Бедро звужувалися вгору, спливали лагідними лініями до ніг і творили дві арфи на собі. Збоку рисувалися також лінії грецької арфи. “Пробудження мarmуру”, — думав артист” (220). Своєрідне поєднання обидвох цих топосів спостерігаємо у творі “Вечерниці Романа Ничасенка”: “Вона, як струнка берізка, він, як молодий явір. Обіймив її за шию, вона склонила голівку на його рам'я. [...] притулилися головами, як діти” (246). Фольклорна символіка, з одного боку, елімінує реальну тілесність, а з другого — сугерує сприйняття цілісного образу дівчини та хлопця як скульптурної композиції.

Повертаючись до новели “Архітвір”, варто наголосити на такому моменті: спочатку тіло, як і твір різьбляра, пробуджується з каменю (220, 222). Паралелізм метафор має глибший підтекст: персонаж мислить категорією *тіло-скульптура*, і саме в такому варіанті воно має безперечну тривкість і тривалість у часі. Згодом символіка змінюється: камінь витісняє рожа як знак дівочої тілесності (223, 224, 225) — і гине: вона-бо швидко в'яне.

І попередні, і пізніший твір “Афродіта з Кнідос” навіюють враження, наче йдеться про жіноче *тіло*, що його статус — *творіння, об'єкт*⁶. Враження стає переконанням. Аргументів декілька: по-перше, завдяки лексемам, котрі автор використовує у тропях, тіла описувано відповідно до естетичного, риторичного коду, а не анатомічного⁷, як-от у новелі “Афродіта з Кнідос”: “Стояла нерухома, як *жива статуя* краси і молодості [...]” (308); по-друге, тіло існує у формі розрізнених деталей, до того ж цілісність, начебто усім відома, насправді не функціонує реально: “Півколий діадем над чолом, прегарний вузол волосся, легке хвилявання грудей, струнка стать і божественні згиби, які рисувалися з-під багатих хвилястих драперій намітки, подавали видцям гармонійні *обриси класичної краси*” (308); “В півсумерку,

⁵ Яцків М. Муза на чорному коні: Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті / Упоряд., автор передм. та приміт. М.Ільницький. — К., 1989. — С. 58. Далі зазначаємо в тексті сторінку.

⁶ Див.: Барт Р. Тело, собранное воедино // S/Z. — 2 изд. — М., 2001. — С. 117.

⁷ Дотримуємося розрізнення, що ним послуговується Р.Барт: *Цит. вид.* — С. 121.

який спадав зі стелі, ясна Фріне, [...] і коли видці протерли очі, щоб переконатися, чи це *привид*, чи *ява*, Фріне стояла знов в своїх шатах” (309). По-третє, твір мистецтва якоїсь миті починає відігравати зворотню роль щодо справжнього жіночого тіла, тепер він, очевидно, стає взірцем, джерелом певного коду, через який тлумачене й оцінюване тіло Фріне: “Нагість Фріне вдаряла, як *нагість її статуї* в святині [...]” (309). Однією з причин такого омовлення тіла в М.Яцкова може бути відсутність його тяглого словесного існування в попередників. Українські модерністи, зупинившись між опоетизовуванням краси жінки (лише зрідка тілесної) та спробами демонізування жіночої природи, не виробили тоді мови, яка б, перефразовуючи Р.Барта, не руйнувала тіла. Варіантом такої деструкції є й повернення його до стану фетиша⁸.

Отже, тіло взагалі й, зокрема, у його позитивному варіанті присутнє переважно як жіноче (дівоче). Жіночі тіла в М.Яцкова виписаніші, сповнені експресії, більш індивідуалізовані, що зумовлено специфікою чоловічого погляду на них. Позитивно “забарвлене” тіло — це тіло молодої дівчини (“Вечерниці Романа Ничаснка”, “Афродіта з Кнідос”) або молодої жінки (“*Furia addormentata*”). Воно, знов-таки, підпорядковане певним правилам — окрім моральних, це, наприклад, правила танцю, — що їх не порушують: “Поклала руки на голові і *поверталася в ритмі легкого танку...*” (220); “*Дрібно іде вона в танці*, трохи похилена голова, а шия, личко і руки — як весняний цвіт” (246); “[...] *Іде жєнщина, як в легенькім танці*. Рамена линуть, як верхи крил у горлиці”⁹.

Із деяких текстів очевидно постає семантична опозиція *душа / тіло*, схильна робитися навіть змістово-образною домінантою твору. Так, у новелі “Боротьба з головою” тіло “заглушило душу” мачухи головного персонажа, воно домінує у сприйнятті мачушиного сина (на що спонукає його величезна голова). Саму “боротьбу з головою” в цьому творі можна розглядати як боротьбу з тілесністю, яка вийшла за свої рамки та намагається зайняти місце духового й душевного в людині.

Недаремно персонаж повісті “Блискавиці” Юр Криси наголошує, звертаючись до жінки, яку шанує й поважає: “У тебе більша *душа*, ніж *тіло*”¹⁰. Створюється враження, що яцківських персонажів відштовхує тілесність, позбавлена драперій, зате фальшиве тіло, невидиме за одягом (щось подібне до тіл ранньомодерністського театру), інтригує: “[...] Тепер плечі у неї були ширші від бедер, як у всіх розвідок, груди неприродно великі, обтисла суконка показувала її незгарний низький ріст, довгі руки і худі пальці [...]” (Б, 34). Нагота, сконструйована поглядом такого персонажа, загрозна, майже демонічна. Цей аспект зауважуємо в новелі “Дівчина з XVIII віку”: “[...] *Гола дівчина кормила груддю вужа [...]*” (237); він-таки виявний у процесі Крисового пізнання Ольги в повісті “Блискавиці”: “Ішла до него *гола [...]*, з *маскою усміхненого черепа на лиці*, з *кровопийними устами*, розхлювала рамена, як вампір крила [...]” (Б, 73).

Конструюючи образ демонічної жінки, автор змінює значення окремих частин тіла від тексту до тексту, а саме: коли *плечі* ідеальної або позитивно сприйнятої жінки асоційовано з крилами горлиці, у негативному ракурсі вони разом з *устами* окреслюють постать жінки-вампа. У позитивно трактованому образі тіла, наприклад, у творах “Вечерниці Романа Ничаснка”, “*Furia addormentata*” *жіночі груди* порівнювано з голубами: “Дівоча груди, як виточений білий голуб, мала в собі тепло молодої крові і цілющий холод лілеї [...]” (246); “Мигнула пара сніжних голубів, як зриваються до льоту [...]” (284). Груді, що ваблять, як-от у творах “Лісовий дзвін” (164), “Звела з дороги” (194), протиставлено іншим — грішним (“Боротьба з головою”, 146) та надмірно зрілим (“Блискавиці”; Б, 454). Героїня

⁸ Там само.

⁹ Яцків М. Йонська колюмна // Adagio consolante / З портретом автора і вступ. словом про М.Яцкова. — Л., 1912. — С. 32.

¹⁰ Яцків М. Блискавиці: Суспільна студія — К.; Л., 1913. — С. 47. Посилаючись далі на це видання, у тексті зазначаємо першу літеру назви і сторінку.

повісті “Блискавиці” Ольга надмірно піклується про власне тіло. Це провокує зміни у сприйнятті її чоловічим персонажем: частини її тіла, що характеризують протилежні статі, поступово витісняють не настільки розрізняване за гендерними ознаками обличчя.

Чи не найбільше уваги у своїх творах М.Яцків присвятив такому елементові людського тіла, як очі. Саме вони — своєрідне осердя іншої людини, через яке вона оприсутнена у спогадах персонажів новел “Весняний захват”, “Боротьба з головою”: “З кожного хрестика глядять на нього її *очі* і кругом-кругом нього її *погляд*, її непевний усміх крізь сльози” (60); “*З тіней минулого* дивляться її *очі* [...]” (146). Власне, у цьому випадку очі наче дематеріалізовано, трансформовано в погляд, якісь атрибутивні ознаки (колір, форму тощо) витісняє детермінанта, триваліша в часі.

Очі акцентовано й у постатях, котрі існують у художній реальності текстів тут-і-тепер. На думку М.Подрази-Квятковської, це прикметна ознака сомнамбулічно-прерафаелітського взірця постаті¹¹. Такий погляд актуальний щодо М. Яцкова, адже в його прозі через очі не раз простежувано контакт із іншим, ідеальним світом, як у творах “Біла квітка”, “Вечерниці Романа Ничаєнка”, а саме: “*Оченьта* були задумливими, з-поза сліз майорів *невідомий світ...*” (77); “[...] *очі* — дві фіалки на сталевій плиті, *задивлені понад людські голови* [...]” (247). З малярством прерафаелітів споріднює М. Яцкова й думка про тимчасовість утілення душі, тісно пов’язана з виразом очей його жіночих персонажів: “Була вона *тут* лише *тілом*, а душею (як і очима. — *О.М.*) мандрувала далеко, як туга по небі...” (247); “*Тіло* на ній, *се чужий одяг* — до часу. Як артист в чужу появу вкладає свою душу”¹².

Отже, очі стають своєрідним посередником між тілом і душею, що увиразнюють епітети “великодушні” (“*Diva*”, 55), “задумливі” (“Біла квітка”, 77), “глибокі” (“Де правда?”, “Сфінкс”, “Блискавиці”, 207; 258; Б, 38), “смутні” (“Ранок зільника”, 250).

Вираз очей здатен притягувати іншу особистість, а саме чоловіка, у жінці, позбавленій виразної тілесності. Ідеться про Альву, жіночий персонаж повісті “Блискавиці”: “непоказна, без життя”, вона “не мала принад краси, ні гріху” (Б, 9). Модерністська двоїстість у сприйнятті жінки виявна щодо неї у трактуванні виразу очей і прискіпливому ставленні до нього: “Тепер її очі мали зовсім інший, дивний вираз. Був в них скритий, солодко-квасний усміх, який притягав Крису, як зачарований напій” (Б, 22).

Наголосимо ще на одному моменті: глибокі очі, очі, задивлені кудись, навіть очі-“зачарований напій” запрошують, а то й спокушають дивитися навзаєм — один в одного чи в одному напрямку. Такі очі провокують на пізнання чогось або взаємопізнання. Проте трапляються в текстах М.Яцкова інакші очі — такі, що відкидають цю перспективу, відбивають герметичність внутрішнього світу їхнього власника. Це тонко передають порівняння, епітети, як-от у творах “По дорозі”, “Віднова на порохні”, “Дівчина з XVIII віку”, “Блискавиці”: “очі — як студена криця” (163); “очі, як шпильки” (98); “вузькі дрімучі очі” (239); “темні, прижмурені очі спідліб’я” (Б, 33). Подекуди трапляються очі, яким нічого приховувати, вони можуть лише віддзеркалювати того, з ким спілкуються: “[...] Розсіяні очі світилися, *як скло* [...]” (176), “очі *губилися за склами так*, що їх не було видно [...]” (442), — недаремно тропи, що характеризують очі Безкоровайної з оповідання “Ой не ходи, Грицю...” та Альви з повісті “Блискавиці”, містять лексему “скло”.

З образами очей, що не дивляться на довкілля, пов’язане в М.Яцкова зображення очей, котрі не бачать його. *Сліпий* як значеннєвий символ, за спостереженням М.Подрази-Квятковської, означає “або неможливість побачити правду, або невміння — стосовно до передчуття іншої правди — адаптуватися в навколишньому світі”¹³. Висновки, зроблені на підставі аналізу поезії Молодої Польщі, актуальні й у

¹¹ Podraza-Kwiatkowska M. Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka. — Kraków, 1975. — S. 157.

¹² Яцків М. Йонська колюмна... — С. 34.

¹³ Podraza-Kwiatkowska M. Symbolizm i symbolika... — S. 158.

контексті дослідження прози М.Яцкова, що в ній можна виокремити кілька *варіантів топосу сліпоти*.

Сліпота як доповнення неможливості відшукати правду, її остаточний, найсильніший вияв, своєрідне увиразнення-втлення цієї неможливості (“Затроєна шпилька”, “Повернення”, 52, 88-89).

Тілесна сліпота /духове просвітлення, як у творі “Зерно гірчиці”, що в ньому молодий сліпий хлопець як ніхто спромагається на прощення й милосердя (196).

Сліпота /яснобачення, здатність бачити інший світ замість навколишнього (“Готуріди”, 64). Про образ сліпого з надприродними властивостями, подібними до виявних у яцківських персонажів, веде мову Л.Форестьє стосовно творів М.Метерлінка¹⁴. У другому та третьому варіантах топос *сліпого* пов’язаний із числом *сім*: хлопець сліпий зі семи років, дівчина осліпла сім років тому. Оскільки сім – це символ людської повноти, межі¹⁵, можна трактувати сліпоту цих персонажів як таку, що зробила їх особистості повними, викшталтувала їх.

Сліпота тілесна дорівнює сліпоті духовій, страшній та зримій, як “вираз очей з чорними катарактами” (“Білі вівці”, 55).

Видається, що метафізичний спосіб мислення спонукає автора постійно роздумувати над внутрішнім наповненням і вагою сліпоти індивіда щодо себе самого й Іншого. Особливо це стосується якраз духового її виміру, як-от у новелі “Дорійське підсіння”: “Стрінувся трагізм сліпоти Едіпа з комізмом темноти нинішньої суспільности. А може ся *друга сліпота* ще більше трагічна?”¹⁶ Свідомо чи ні, увагу реципієнта раз у раз скеровувано в напрямі ролі очей – пов’язувати тілесність із духовістю.

У багатьох текстах М.Яцкова присутні елементи ідеального типу жіночої вроди, що утверджувався наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. Так, одна з найпоширеніших ознак, що її письменник уживає щодо постатей своїх жіночих персонажів, – “струнка” – фігурує у творах “Серп”, “Новітня основа”, “Дівчина з ХVІІІ віку”, “Скам’яніла країна”, “Поворотний акорд”, “Афродіта з Кнідос” (93, 233, 237, 271, 291).

Окрім очей, часто наголошувано на обличчі, що його супроводжують епітети “блідий”, як у новелах “Весняний захват” (58), “Скам’яніла країна” (271), повісті “Блискавиці” (Б, 38), або “білий” (новела “Доля молоденької музи”, 144). Тут знов-таки відчутний вплив живопису прерафаелітів, у чому переконає алузія на Берн-Джонса в повісті “Блискавиці” (Б, 39). Колір обличчя набуває символічного значення чистоти, асоціюючись із лілеєю, як-от у новелі “Новітня основа” (233), оповіданні “Вечерниці Романа Ничаська” (249). У моделюванні ж міжлюдських стосунків персонажів письменник має нагоду використовувати вповні “наготу” людського обличчя, за висловом А.Кемпінського¹⁷. Так, блідість, як і чистота, може бути елементом маскування, як-от у випадку з Альвою в повісті “Блискавиці”: “Глянув на її *блідо-синяву маску* з замерзшим усміхом” (Б, 32).

Зовнішність виступає в М.Яцкова як частина особистості, що відбиває її внутрішнє життя, чи не тому письменник та його персонажі негативно сприймають розбіжність у дихотомії *зовнішнє /внутрішнє*, що виразно відбиває лексика, зокрема в новелі “Поганство юрби”: “*Білила* на лиці було з на палець”; “Цілу свою душу вложив я колись в той *побілений гріб* [...]” (62).

Повернімося тепер до образу *вуст*, що їх М.Яцків зображає як частину чоловічого та жіночого тіла. Найчастіше його наповнено негативною експресією, як-от у творах “Мальований стрілець” (142), “На світанку” (298), “Блискавиці” (Б, 73). Так, він може надавати потворності людському обличчю, приковувати увагу як щось неочікуване, не властиве йому, іноді агресивне: “Гугнали, *викривляли роти* [...]” (142); “Оливкові обличчя, вовчі зуби, *товсті уста* [...] четвертий –

¹⁴ Forestier L. Symbolist Imagery // *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages* / Ed. by A.Balakian. – Budapest, 1984. – P. 108.

¹⁵ Новикова М. Коментар // *Українські замовляння* / Упоряд. М.Н.Москаленко. – К., 1993. – С. 284.

²² Яцків М. Дорійське підсінє // Чорні крила. – Львів, 1909. – Ч. 10. – С. 80.

¹⁷ Kępiński A. Twarz i ręka // *Teksty*. – 1977. – №2. – S. 10.

високий, худий, [...] *Верхня губа* виглядала так, *наче він пив чорнило*" (298); "[...] Всміхалася по-дітвацьки, *плямкала устами*, *мелькала язиком...*" (Б, 73). Іноді письменник поєднує кілька контекстуально негативних образів, що їх нанизують, спрямовуючи погляд реципієнта, прочитується як авторемінісценція: "[...] Косі очі світили солоденько в *вузьких прорізах*, *грубі губи плямкали*" ("Огні горять", 401); "[...] Очі звузилися ще більше, уста мали кровописний вираз" (Б, 34). Виявний у модерністських творах М.Яцкова, зокрема в повісті "Блискавиці", і тоpos *поцілунку* як поринання в отруєну безконечність: "[...] Вцілувався в уста довго, *як в затроєну чарку*"; "[...] Пригорнув її, аж підіймив з землі, й вцілувався в уста, *в безконечність, як в цвіт забуття*" (Б, 32). Отруєну, адже персонаж, не вагаючи на тіло Альви (Б, 28), опиняється в його полоні. Це тіло заступає перед Юром Крисою кінцеву мету дослідів – пошук гідної товаришки зводить до колекціонування вражень, вивчення природи – до її анатомічного розтину. Лише подекуди змалювання губ нейтрально забарвлене, однак тоді вони належать персонажеві, щодо якого неважлива статева належність; ба більше, автор навмисно позбавляє читача можливості якось пов'язувати такого персонажа з тілесними спокусами, надаючи йому становище спостерігача. Ідеться, зокрема, про дружину Юра Криси ("Блискавиці"): "[...] Дрібна, гнучка, як вивірка, сіре, толстовське око, *енергійний закрій горішньої губи, як у збиточника*, і попелясте волосся" (Б, 44).

Дружина Юра мовби спостерігає за тим, як її чоловік досліджує жіночу тілесність у напрямку *зовні* → *всередині*. Ця тема невипадкова в М.Яцкова: самохарактеристика персонажа як "поета і природника" (Б, 83) висновує алюзію на тезу Ф.Ніцше про тіло як "другу природу", а також перегукується з поглядом польського критика раннього модернізму С.Бжозовського, що для нього тіло стає "правдою нашого духу"¹⁸. Варто наголосити, що навколо проблем статі й тіла в Україні точилися тоді жваві дискусії, а на час виходу повісті "Блискавиці", за влучним спостереженням Л.Ожоган, "протест супроти табу в мистецтві на еротичну, тіло набув масового характеру"¹⁹. Простежуємо закономірність: причини розчарування в зовнішності жінки персонаж обґрунтовує прихованими в *міні* недоліками, саме вони стають визначальними для окреслення сутності індивіда, а згодом і для типологізації, як-от: "Ділю жіночу породу на три типи: цвіт, музика і груба кість" (Б, 44). Якщо відійти від текстуального аналізу і звернутися до особливостей розвитку європейської суспільної свідомості, пригадаємо разом із дослідницею К.Ван'я, що задовго до М.Яцкова, у XVII–XVIII ст., сутність жінки вбачали в її *міні*, тож воно стало об'єктом дослідження медиків²⁰; у тому-таки часі "чоловіка було генералізовано в людину в рамках гуманістичних наук, що розвивалися"²¹. Юр Криси, що в центрі його особистості – розум, обирає *тіло* як точку відліку та критерій оцінювання щодо інших (Ольги та Альви) і дає їм майже афористичні характеристики: "Раз нагадує мені червоне яблучко, порохняве всередині, іншим разом чорного мотила" (Б, 47); "[...] Постає риби, рух гадина! Вона в побляклих очах має погляд гадина. Аналіз запаху тіла: засада – порохно, потім риба і гвоздики" (492). Проте паралель *жінка / гадюка* з'явилася в М.Яцкова значно раніше, у повісті "Огні горять" (1902). З-поміж характеристик Ніни читач мав би помітити "спокійний, пронизуватий зір гадюки з сонним дівочим усміхом" (402). Про анімальність жінки, пов'язану з тілесністю, ідеться у статті Л.Сокула²². Для прози українського письменника були актуальними модерністські ідеї, до яких

¹⁸ Див.: Яковенко С. Польська літературна критика раннього модернізму: Автореферат дис. ... канд. філол. наук. – К., 2001.

¹⁹ Ожоган Л. Модерні варіації гри тіла й мови душі у повісті М.Яцківа "Блискавиці" // <http://chudnov.sds.org.ua>.

²⁰ Іноді й у М.Яцкова, як-от у повісті "Огні горять", спостереження персонажа над тілом переростає в картину анатомічного розтину, ба більше, тіло в цьому випадку осмислюване як *механізм*: "[...] В її дрібній головці працювали френологічні зводі, корчилися, то розтягалися, наче нитки на основі ткацького верстата, майже видів цілу *машинерію її мізку*, наче держав її на своїй долоні [...]" (410).

²¹ *Історія європейської ментальності* / За ред. П.Дінцельбахера. – Л., 2004. – С. 241.

²² Sokół L. Metafizyka płci: Strindberg, Weininger i Witkacy // *Pamiętnik Literacki*. – 1985. – Z. 4. – S. 13.

апелює автор, а саме: “Те, що я окреслив як тілесність, свідчить про належність людського індивіда до тваринного світу, до виду *homo sapiens* як одного зі складників земної фауни”²³. Однак розвиток подій у повістях Яцкова наштовхує на думку, що значення людської тілесності мають тут ще й інший вимір. Вони символічні – і впливають на стосунки між персонажами. Обидва аспекти слугують тому, що портрети жінок постають, за влучним висловом М.Рембовської-Плуценнік, як “еманації психіфізичних відчуттів”²⁴ персонажів, котрі їх вивчають.

Ця спроба *пізнання людського тіла через його порівняння* з чимось іншим у текстах М.Яцкова не поодинокі. Так, Юр Криси, проникаючи в таємницю Альви, “не міг прирівняти” її “[...] ні до чого, що лише знав і бачив *в живій і мертвій природі*” (Б, 19). Порівняльний дискурс має продовження: у повісті “Танець тіней” спосіб такого сприйняття тіла поширено на різні статі, він мовби втрачає відтінок загадковості, обуденнюється: “Люди бувають схожі до звірів, птахів, а навіть до предметів, пр. до мітли, баняка, цебра, рури. [...] Шинкар нагадував старий самовар, згінник був схожий до скарбонки. Донька шинкаря в червоній блузці і чорнім фартушку виглядала, як здохла фока”²⁵. В останньому випадку в парі з екстенсивністю йде втрата внутрішнього змісту процесу порівняння, що за ним персонаж нічого не шукає.

Інтерес Юри Криси до жіночої *тілесності* має кілька рівнів. Відомо-бо, що А.Бергсон спричинився до філософського зацікавлення тілом, переплетеним зі свідомістю²⁶; відтак саме *тіло* постає в модернізмі як справжнє джерело авторської свідомості в тексті²⁷. Чоловік прагне *роздягти* жінку, щоб наблизити проникнення в її сутність, та за одягом, як і за численними оболонками-машкарками, немає нічого (“порожно”). Тож перейшовши від *споглядання до володіння* тілами, персонаж доходить висновків про їх нікчемність. Мабуть, саме так автор намагався осмислити проблему розпаду особистості, що її схематично можна окреслити як бунт тіла проти панування розуму, душі та духу. Отже, ми відчуваємо, перефразовуючи влучну характеристику Ю.Крістєвої, що поза духовими цінностями тіло стає смертю, котра заражує життя. Проте, відкидаючи це тіло, персонажі не можуть із ним розлучитися. “Несамовитість в уяві й загроза в реальності киває на нас, а закінчує, втягуючи нас”, – підсумовує дослідниця²⁸. Тіло, що викликає відразу, западає у відчуттях персонажа в “розкішну мертвоту” (481). Її можна трактувати як смерть нетілесних складників особистості, за якої, власне, руйнується цілісність сприйняття людини. Хоча цей аспект і присутній у творі, він відтінений враженням, немов жіноче тіло тут – репродукція, прочитувана за допомогою мистецького коду, що до нього звертається “поет”.

Відчутно, що у просторі тілесності персонажів М.Яцкова можуть одночасно існувати минуле, сучасне та майбутнє. Так, незникненим минулим щодо людини виступає давній тілесний досвід у випадку з Альвою (“Блискавиці”). Окрім цього, автор неодноразово накладає один на одного складники опозиції тілесного переживання як *природного феномену* та тілесного переживання як *характеристики особистості*. Це явище лежить в одній площині з експериментуванням у царині розрізнення *внутрішнього* та *зовнішнього* тіла в розумінні М.Бахтіна²⁹ аж до їх взаємопереходу, коли в тієї-таки Альви внутрішнє тіло через мову переходить у зовнішнє.

²³ Там само.

²⁴ *Rembowska-Pluciennik M.* Poetyka i antropologia. Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego. – Kraków, 2004. – S. 109.

²⁵ *Яцків М.* Танець тіней. Роман з рідного побуту. – Ч. 2. – Львів, 1917. – С. 23.

²⁶ Див.: *Jaj M.* Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona // *Odkrywanie modernizmu*: Przekłady i komentarze. – Kraków, 1998. – S. 322.

²⁷ На цьому наполягав С.Бжозовський, досліджуючи творчість К.Гамсуна (Див.: *Яковенко С.* Польська літературна критика...).

²⁸ Цит. за: *Wieczorkiewicz A.* Funkcja patologizującego dyskursu // *Muzeum ludzkich ciał*. Anatomia spojrzenia. – Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000. – S. 338.

²⁹ Див.: *Кривих А.* К вопросу о типологии чувственности // *Телесность* человека: междисциплинарные исследования. – С. 12-17.

Розглядаючи повість “Блискавиці”, не можна оминати відчутного перегуку ідей, що їх автор експлікує в тексті, із популярним тоді філософським твором О.Вайнінгера “Стать і характер”. Насамперед ідеться про “перформативність” природи жіночої вроди³⁰, адже саме любов Юра Криси “створює” вроду всіх трьох жінок із його оточення. “Духова” любов персонажа забарвлена нарцисизмом: у кожній коханій він любить власний ідеальний образ, проєктуючи себе на ідеалізовану жінку. Це одна із причин певної “безтілесності” Льоти та пошуку вад, закорінених у тілах жінок, коли вони перестають відповідати вимогам чоловіка-генератора образу. Таким чином, Юр симпатизує жінці, доки вона не виходить за рамки дзеркала, отже, нехтує її справжньою природою. Спроба здійснити свій ідеал у Альві, а пізніше в Ользі, як і подібна спроба персонажа повісти “Огні горять” (Остапа) у стосунку до Ніни, закінчується “зруйнуванням емпіричної особистості жінки”³¹ разом зі зміною сприйняття її зовнішності.

Співзвучно з поглядами О.Вайнінгера та А.Стріндберга персонаж повісті “Блискавиці” Юр Криси приходить до думки про несумісність фізичного й духового зв'язків між чоловіком та жінкою: “[...] Чим більше зживається хто зі мною поверховно, скажім “фізично”, тим менше розуміє мене духово” (Б, 26). Тут, як і в рефлексіях Альви (Б, 25), що до неї апелює Криси, фізичні стосунки трактовано як нижчі, неглибокі³².

Алюзію на Вайнінгера вбачаємо і в окреслених українським письменником узаємозв'язках між концептами *жінка*, її *тіло*, *природність*. Згідно з поглядами німецького філософа, відкидаючи свою статеву спонуку, соромлячись її, жінка придушує власну *природу*³³. Альва, жіночий персонаж повісти “Блискавиці”, борючись зі своїм *тілом*, зовсім не поєднується з *природою*, відчувається скутою, навіть залишаючись із нею наодинці. Постать Ольги, зачарувавши Юра своєю безпосередньою природністю, згодом виокремлюється на тлі природи. Хоч як це парадоксально, спонукує на це *тіло*, яке жадає догляду й пестошів, що їх природа забезпечити не може (наприклад, бажання Ольги мати білизну з ніжної рожевої тканини).

Елементи *материнського тіла* в поєднанні з дитячим зауважуємо в оповіданнях “Що ж робити?..” (49), “Затроєна шпилька” (52). Проте тут акцентовано не на тілі, а на переживаннях персонажів: у першому випадку — на безвиході, в яку потрапив жіночий персонаж, та любові до немовляти; у другому — на емоціях, пов'язаних із хворобою дитини та сліпотю жінки. Зображення материнського тіла не позначене негацією, як це трапляється в австрійській риторичі жіночої тілесності. Через тіло мати насамперед підпорядкована батьківській функції, а отже, є місцем взаємопереходу “природи” та “культури”³⁴, тіла приватного й соціального. Дещо по-іншому, порівняно з ранніми оповіданнями, оприявленний топос материнського тіла в повісті “Танець тіней”. На цьому позначилася насамперед зміна наратора: спогади про маму разом із пізнішими рефлексіями належать уже зрілому чоловікові. Знову, вже послідовно, самого тіла немає, є враження від нього малого тоді хлопця й алюзії, на які воно спонукує тепер дорослого Немирича: “[...] Мати вийшла з далекої кімнати усміхнена, без сорочки, з розпущеними косами. [...] була захоплена *кров'ю і молодістю тіла*. [...] Тодішню постать матері пригадує йому тепер *покаянна Магдалина* старих італійських мистців”³⁵.

³⁰ Жижок С. Отто Вайнінгер, або “Жінки не існує” // Метастази насолоди: Шість нарисів про жінку й причинність. — К., 2000. — С. 120.

³¹ Там само.

³² Водночас перед Альвою постає питання про можливість винятково духових, товариських стосунків між нею та Юром Крисою. Ця тема в модерністському контексті перегукується з феноменом Лу Саломе, котра, спілкуючись із Ф.Ніцше, З.Фройдом та іншими чоловіками-інтелектуалами її часу, наполягала на обмеженні зв'язків із ними духовно-інтелектуальною царинною.

³³ Жижок С. Цит. вид. — С. 122.

³⁴ Див.: Крістева Ю. Материнське тіло // Полілог. — К., 2004. — С. 360.

³⁵ Яцків М. Танець тіний. Роман з рідного побуту. — Ч. 2. — С. 238.

Топос *відкидання жіночої тілесності*, виявний у новелі “Поганство юрби”, апелює, найпевніше, до *кризи материнського тіла* в культурі ХІХ століття. Ця криза, на думку Д.Міхеля, породила уявлення про те, наче “всіляка інша тілесність, окрім материнської, від початку приречена на перебування в царині неприйнятної”³⁶. М.Яцків мовби нанизує в тексті образи, і кожен наступний, конкретизуючи попередній, увиразнює світобачення головного персонажа. Отож точка відліку — образ “бридких балетниць в строях огородничок” (61); далі — поглиблення чи радше обґрунтування такої характеристики: бридкі тіла — зіпсовані душі, а саме: “Я пізнав, що між жінками самі куртизанки і шансонетки. Ті неправі дочки гріха, що так по-майстерськи зганяють плоди і ховають дітей по каналах!..” (62). Саме так оприсутнено зв’язок між бридкістю жінки та її гріховністю, а відтак виникає враження, наче це — одне з утілень архетипного образу Страхітливої Ненаситної жінки, що її варіанти — жінки-вампіри, жінки-убивці. На такі образи натрапляємо в мистецтві кінця ХІХ століття, де це явище, за спостереженням Д.Міхеля, стало реакцією на першу хвилю жіночого феміністського руху³⁷; не поодинокі вони й у М.Яцкова. Їх появу в українського модерніста можна пояснити дією кількох чинників: по-перше, він був добре обізнаний із тенденціями розвитку інших літератур, до того ж не лише читав, а й перекладав із них; по-друге, перебував під впливом філософії та особистої долі Ф.Ніцше; і третій чинник, чи не найвагоміший, — власне бачення письменника, його схильність до постійної актуалізації архетипних образів. Саме на користь останнього свідчить уписування всіх образів у певну систему, що в ній поява одного викликає до існування інший. Так, наступний шар характеристики внутрішнього єства жінки у єдності її душевного й тілесного складників — метафорична причетність до *юрби* (63). Це транспонує образність новели в метафізичну площину, адже мати в собі “кров юрби” (63) — означає бути переможеним власними “поривами” та “звір’ячою пристрасцю” (63), не досягти рівності першої та другої природ. Саме тому не може бути в цьому творі “голого тіла” як природного, тобто, за визначенням англійського мистецтвознавця К.Кларка, “тіла як воно є, тіла, що випало з культурного обміну”³⁸. Автор демонструє його перетворення в наге, сконструйоване розчарованим поглядом чоловіка, котрий визнає: “Голі дівичі з алебастру розвернулися розкішно в екстатичних поставленнях. [...] то все *поганство*” (63-64). Спадає на думку зв’язок лексеми “поганство” з концептом “порохна”, “порохнявости”, що його М.Яцків уживає стосовно двох жіночих постатей у повісті “Блискавиці” (Б, 31, 84). Тобто в модерністських текстах М.Яцкова відбувається своєрідна *редукція захоплення тілом*, порівняно з творами, що в них відчутний вплив фольклорних топосів: рух від образу до образу відбувається переважно так: *нейтрально або позитивно зображене тіло* → *дослідження його наповнення* → *бридке або оманливе тіло*.

Присутній у творах М. Яцкова топос *замученого тіла* альтернативний до топосу *тіла принадного*, тіла, що домінує над рештою особистості. Зокрема, на ньому акцентовано в оповіданні “Недоумна”: “[...] Коромисло **в’їлося** в молоді, *заниклі рамена*”; “Коновки хитаються і нею хитають, бо *ноги позривані, і крижі, і вся сила*. Ноги, руки і лице задубіли, посиніли [...]” (48); “*Крижі ув’яли*” (49). Виявний цей топос і в інших творах, як-от в оповіданні “Дитяча забавка”, де завдяки метафорично вжитому дієслову сприймається авторемінісцентно: “[...] Йшли мовчки похнюплені, підкладали руки під реміння на грудях, бо *давило і в’їдалося в тіло*” (119). Він переходить у наступний — *редукції, елімінації тіла* в умовах тиску на особистість: “Менше місця потребує, ніж сама завелика” (49).

Інший, пов’язаний із ними, — *топос хворого тіла*. Заслуговує на увагу тема, що її письменник не раз торкається у творах: тілесну хворобу трактовано як похідну від душевних мук індивіда, часом демонічної генези, як-от у новелі

³⁶ Міхель Д. Тело в западной культуре. – Саратов, 2000. – С. 84.

³⁷ Там само. – С. 121.

³⁸ Цит. за: Міхель Д. Цит. праця. – С. 163.

“Посуди”: “То не *падавка* кинула ним [...], то *скажений демон смутку* всадився на його плечі і повалив на землю” (68). В осерді цього образу – алюзія на актуалізоване в середньовіччі уявлення про те, що при психічних захворюваннях та епілепсії в тіло вселяється злий демон³⁹.

Виявна ще одна риса яцківських *хворих тіл*: випадкова хвороба, не пов’язана з моральним станом індивіда, майже не впливає на його тілесність у цілому, хіба що надає відтінку. Так, постать стає тоншою, прозорішою, блідішою (мовби недуга просвічує крізь неї, не відлякуючи інших), як-от в оповіданні “У наймах”, новелі “Дівчина на чорнім коні”, повісті “Блискавиці” (безкровність жінки Юра Криси). Інші хвороби, ті, що натякають на аморальну поведінку недужих, надають персонажам майже інфернального потрактування. У цьому випадку може слугувати за приклад уривок із “*Furia addormentata*”: “[...] Побачив я невідому жінку. Була відвернена і згиналася, махала руками, неначе кликала когось. Її стан і рухи манили *чортівськими принадами*. [...] *Ніс і уста відгнали*, вона щирила зуби і хохотала” (282).

У річищі зацікавлення наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. психічними хворобами, зокрема істерією, М.Яцків торкається цієї теми в повісті “Блискавиці”. Так, традиційно на неї хворіють лише жіночі персонажі – Ольга й Альва (Б, 33, 36), ба більше, хвороба стає детермінантою образу Альви з погляду чоловічого персонажа, а саме: “Ти моя *слабість*. Доповнюєш таємні недостачі в моїм організмі. В тобі моя лірична, *хора жадоба*” (Б, 44); недаремно період стосунків із цією жінкою Юр Криси сприймає як “хорий сон” (Б, 80).

Зображаючи *мертві тіла*, письменник наголошує переважно на двох ознаках: їх застиглоті (статика) та холодності (опора на дотик). Смерть може знищити тільки тло, ситуацію, тіло⁴⁰. Його персонажі намагаються досягнути й пояснити собі, що найвиразніше характеризує саме *мертве тіло*. Так, маленький хлопчик із новели “Біла квітка” “все більше розумів, що це значить – померти. Людина не рухається, не бачить, не чує, з нею можна робити, що хто захоче [...], бо вона – як дерево, і ніколи не встане” (75). Схоплюючи ескізні образи *мертвих тіл* у слові, М.Яцків спрямовує погляд реципієнта на ті частини тіла, котрі найбільше передають згадані вище властивості, – лице, руки: “Подих мертвоти пересувається по скостенілих *суставах*, по розбитих хвилях *сплетів*, по *лиці* німім, застиглим, по чертах стягнутих. Зціпеніли безрадно заламані *руки*...” (“Готуріди”, 65); “Потім Марійка лежала спокійно зі *зложеними ручками*”, “З острахом вдивлявся [...] в ту незвичайну постать з болісним, *мертвим обличчям*”, “[...] Його уста вразило *студене, як лід, личко*” (“Біла квітка”, 72). Автор фіксує увагу на процесі переходу живого тіла в мертве, і саме набуття ним нових ознак засвідчує появу чогось нового, так, ніби смерть, повноправно вступивши в людину, змінює її тілесність – і живі відокремлюють її живу від мертвої темпорально, хоча б поділяючи час на той, що був, і той, що настав *потім*.

Отже, автор-модерніст осмислює прорив *тілесності* у свідомість індивіда. Видається, що кожен його персонаж намагається або вписати *тіло* в якісь рамки, підпорядкувати його певним правилам, або дистанціюватися від нього. Звідси – топоси *нереального тіла*, *тіла-оболонки*, *об’ємів-сну*, *тіла як витвору мистецтва*. Спостерігаємо за *редукцією захоплення тілом*: від нейтрального або позитивного його забарвлення йдемо до бридкого чи оманливого тіла. Однак дослідження того, що таке реальне тіло, витісняє в текстах М.Яцкова *міфологізація* образу жінки поза тілом, *фетишизація* та *демонізація* жіночої тілесності.

м. Львів

³⁹ *Історія європейської ментальності...* – С. 237.

⁴⁰ Див.: Sawicki S. O “Śmierci” C.K.Norwida (Z zagadnień semantyki poetyckiej) // *Teksty*. – 1972. – № 4. – S. 104.

Юрій Ковалів

ПОЕТИЧНА ІСТОРІОСОФІЯ ОЛЕГА ОЛЬЖИЧА

О.Ольжич виявився найпопліднішим з-поміж “пражан” та “варшав’ян” у розкритті історіософських можливостей української лірики. Він переймався не тільки києворуськими (“Данило”, “Давнім трунком...” та ін.) і козацькими (“Р.Б. 1668”, “Зимовник”) мотивами, а й заглиблювався у значно віддаленішу, знайому йому як археологові минувшину, куди наближався О.Стефанович та зазірала хіба що Оксана Лятуринська (наприклад, розділ “Печерні малюнки” зі збірки “Княжа емаль”), де тільки-но зароджувався процес етнічної консолідації народностей. Його цікавив період військової демократії, що правив за вирішальний чинник у формуванні та розвитку героїчного епосу, котрий, на противагу історично попередньому сюжету культурного першопредка, генетично пов’язаному з архаїчним етнологічним міфом (скажімо, культ Рода чи Дія), приніс ініціативу творчої особистості, емансипацію індивідуального начала, незважаючи на ще панівну надперсональність у прадавньому суспільстві. Інтереси професійного археолога, політика й поета тісно перепліталися. Очевидно, вояцька традиція наснажувала “бойову лірику” О.Ольжича, водночас набуваючи “інтелектуалістичного сенсу”, зрозумілого не для багатьох¹.



Героїчна духовність, що постала за екстремальних умов екзистенційного вибору, викликала неабиякий інтерес в О.Ольжича передусім тому, що в ній, власне, в епічному світлі розкривалася субстанційна цінність людської індивідуальності та колективу вже як рівновеликих понять. До речі, обстоюваних естетикою “Празької школи” (чого раніше не сприймав ні класицизм, ні романтизм), спрямованої на “стремління до національного й особистого ідеалу, де почування одиниці й загалу лучаться в ім’я спільноти”². О.Ольжич уже тим, що не припускав ототожнення самоцінного Я з іншим, відмінним Я, відрізнявся від класицистичного психотипу, не дозволяв собі розчинитися в деперсоналізованому Ми, але ніколи й не відмежовувався від нього, навпаки — прагнув збагатити егалітарну масу “аристократизмом духу”, вивістити її до справжнього людського покликання, що було притаманним “Празькій школі”, у творчості представників якої Д.Донцов знаходив “особливу філософію життя”³. Яку саме — над цим питанням замислювався й О.Ольжич (як і Є.Маланюк, Олена Теліга чи Ю.Липа), переконаний, що Україна у Європі міжвоєнного двадцятиліття складала “окрему психологічну область” (144), покликала формувати новий тип українця з виразно націоцентричною свідомістю. Я, переходячи в Ми, не втрачало свого єства. Ольжичева лірика одразу вхопила цю істотну рису, закорінену у глибокій минувшині. Уже перші його публікації — цикли “Креміль”, “Камінь”, “Бронза”, “Залізо”, надруковані в 1931—1932 рр. у часописі “Літературно-науковий вісник”, засвідчували

¹ Бойко Ю. Вибране. — К., 1990. — С. 265.

² Ольжич О. Незнаному Воякові: Заповідане живим. — К., 1994. — С. 205. Далі сторінку зазначаємо в тексті.

³ Донцов Д. Дві літератури нашої доби. — Л., 1991. — С. 284.

прихід у літературу автора з виразно індивідуальним стилем, появу вольового епічного героя – “нової української людини”, “мужа-воїна”⁴, спроможного долати природну стихію задля утвердження свого Я та свого Роду. Тому поезію О.Ольжича “героїзм не лише тематично просякає, але й становить її творчу психічну домінанту”⁵.

Прагнення “зробити нову людину, яка віддалась би на службу загалові, дотримуючи цілу свою індивідуальність і особисту відповідальність, сучасники “пражан” називали “синтетичним”, “завтрашнім стилем” молододі творчої генерації, що спізнала “холодний вітер терпкої мужеськості”, “любов до правди і рішучу погорду всякою облудою”⁶. Щойно наведені міркування В.Старницького схоплювали істотну рису покоління міжвоєнного двадцятиліття. Однак він припустився неточності: “завтрашній” день уже був і йому, і представникам “Празької школи” сучасним.

Апріорна, з погляду поета, здатність людини впокорювати ірраціональне довкілля – чи то річку (цикл “Кремійнь”), чи то океан (цикл “Камінь”) – закладала основу сюжетотвірної динаміки, що відтворювала нелегкий шлях поступової космізації світу. У смисловому просторі героїчного епосу поміж “мілітарних” символів чільне місце посідав міфоїд меча (цикл “Бронза”), що трактувався як атрибут фізичної рішучості та самозахисту, а на метафізичному рівні втілював проникливість, силу інтелекту, лицарський і духовний подвиг. Завдяки йому поет прагнув об’єктивізувати “філософію чину”, викристалізовану в залізну добу, що асоціювалася з “потребою героїчного вчинку для нового відродження”⁷, пов’язаного з державотворчими поривами “пражан”:

В мене над ложем меч в піхві, золотом битий.
Зойкнуло лезо й лягло на брунатність колін.
Лезо – свічадо, і в ньому мій вихід один –
Завтрашній похід, зелені простори і скити.

О.Ольжич, як інші “пражани” та “варшав’яни”, творив героїчний епос, якого часто бракувало українській музі, зосередженій на оплакуванні невідшкодованих утрат, катастроф та сирітської долі. Він рішуче спростував поширені уявлення про українців як пасивних “селяків”; нелегка національна історія часто засвідчувала їхні боекватні риси, зафіксовані в незчисленних похованнях, літописах, дружинницькому та козацькому епосі, у піснях січових стрільців. Їм радше була відома зброя захисту від ненадлих агресорів, тому вона – благородна, оскільки різниться від зброї будь-якого зовнішнього нападника. Для ліричного персонажа шлях самопізнання пролягав через “свічадо” меча, в якому відбився етнічний часопростір – від сьогодення до минувшини, де мріють зелені простори, приборкувані виповненими життєвої енергії скитами, які гіпотетично вважаються протокраїнцями (згадаймо бодай скитів-рільників). Очевидно, у такому напрямку слід шукати стильове ядро історіософії О.Ольжича, живленої напругою героїки як естетичної категорії в середовищі “трагічних оптимістів”, як влучно в однойменній статті назвав частину “Празької школи” Д.Донцов.

Вогнища, походи, оборони, постійне переживання очікуваного бою, перебування на грані життя і смерті, дійсність, яку виповнювали “криваві межі, блискучі списи”, ситуації, коли зникали безвісти вчорашні амбітні переможці (“Гали”), лицарське ставлення до щойно подоланих оборонців (“Вчора лишилися за нами...”) – такою, немовби графічно прописаною, поставала сувора історія в першій його збірці “Рінь” (1935), де чільне місце відводилося символу меча: “Мій меч бринить, та чую, що на грані / Мене не зрадять крицеві долоні”. Поетична книжка потвердила

⁴ Бойчук Б., Рубчак Б. Координати: Антологія української поезії на Заході: У 2 т. – Нью-Йорк, 1968. – Т. 1. – С. 161.

⁵ Державин В. О.Ольжич – поет національного героїзму // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики. – К., 1994. – Кн. 3. – С. 534.

⁶ Старницький В. Стиль нового покоління // Вісник. – 1933. – Ч. 6. – С. 443.

⁷ Львицький М. “Відвага і любов самопосягати” // Дзвін. – 1992. – Ч. 11-12. – С. 133.

“суворим стислим віршем прихід нового віку героїв” (182), які разом із ліричним суб’єктом переживали ініціаційну стадію переходу з одного історичного періоду (архаїчного) у новий — епічний. При цьому античні мотиви (“Новобранець”, “Проїшли пурпурні фінікійські дні...”, “Ганібал в Італії” тощо) не виокремлювалися з-поміж “варварських” сюжетів, швидше доповнювали їх. Власне, античність для поета провічувала “мужність мислителів і мужність полководців”, ніколи не правила за “мертвий холод алябастрової Атени і лжепатетики промовця — Демосфена”⁸.

Минувшина як така мало цікавила О.Ольжича, за фахом археолога: “Моє заняття в музеї нагадує мені доення єгипетської (з біблійних, худих) корови” (330). Пружна парабола епічного часу його історіософічної лірики зміщувала історичні площини в сучасність “трагічних оптимістів”, зазнаючи посутнього втеперешнення та змістовно збагаченої перспективи, конкретизувала онтологічну ситуацію тут-і-тепер, концентрований принцип Dasein, обстоюваний М.Гайдеггером. У такому аспекті збірка “Рінь” прокреслювала виразні смислові доцентрові координати в розбудові поетичного космосу, світоглядної єдності, покладеної в основу збірки “Рінь”.

О.Ольжич був прихильником ідеї колообігу, що стверджувала циклічність розвитку дистанційованих у просторі та часі культурних світів, котрі навіть за одночасного існування можуть не мати безпосереднього комунікативного поля, однак здатні зберігати внутрішню єдність, індивідуальну винятковість, не випадаючи з історичного процесу. На перший погляд тут убачається вплив теорії О.Шпенглера (“Присмерк Європи”)⁹. Принаймні в написаному під стилізований гекзаметр вірші “Був же вік золотий, свіжі, проткані сонцем діброви...”, що відображав концептуальну модель світобудови О.Ольжича, застосовувано морфологічний метод висвітлення логіки історичного поступу, але не у шпенглерівському розумінні, коли розвиток культури зазвичай розглядався в наділених стилістичною єдністю формах еволюції (юність, розквіт, занепад), урешті-решт приречених на безповоротне розкладання в період цивілізації. Навряд чи погодився б О.Ольжич на таку, позбавлену віри в майбутнє, версію, особливо коли йдеться про одну з найдавніших у світі культур — українську, що випала з європейської свідомості, однак не втратила перспективних можливостей самоздійснення у своєму онтологічному статусі. Тож не дивно, що її не помітив неогегельянець О.Шпенглер у запропонованій ним “фізіономічній” таксономії.

О.Ольжич швидше полемізував з німецьким філософом, тому що обстоював конструктивний принцип націотворення. Йому, очевидно, більше імпонували циклічні гіпотези античних поетів — не так Гесіода (“Роботи і дні”) чи Лукреція Кара (“Про природу речей”), як Овідія, у “Метаморфозах” якого розглядалося чотири доби людства (золотий вік, срібний, мідний та залізний), що в невпинному спіралеподібному русі виривалися за межі замкненої в собі античної світобудови, щоразу немовби поверталися до попереднього стану, але вже іншими. О.Ольжичеві досить важливими видавалися ті культурно-історичні форми, що структурували онтологічний лад, правлячи за основу національного життя та духовності, означувалися трансцендентним характером на протигагу лінійним раціоналістсько-технократичним тенденціям, переймалися енергією ідеалістичного прагматизму. Абсолютизуючи духовну культуру, поет відшукував ключ до осмислення міфології культури, її морфології, відповідно відбитої археологічними періодами (протонеоліт, асоційований із золотим віком, неоліт — із срібним, палеоліт — із мідним та бронзовим, трактований як “героїчний”, та, власне, залізний вік¹⁰), переважно розгорнутої в “одвічний почварний колообіг” у висхідному напрямку — до відродження “золотого віку”, що приречений на появу після залізного, мужнього:

⁸ Пазуняк Н. До питання тематики поезії О.Ольжича // *За героїчну духовність: Матеріали Конференції “Зарева”, присвяченої Др. Кандибі-Ольжичу.* — Нью-Йорк, 1977. — С. 31.

⁹ Див.: Неврлий М. На ясність дум // *Україна.* — 1989. — С. 9; Ільницький М. Ідея циклічності і доля України в творчості Олега Ольжича // *Сучасність.* — 1994. — Ч. 11. — С. 139. Моравова А. Празька поетична школа. Олег Ольжич // *Літературознавство: III міжнародний конгрес українців.* — К., 1996. — С. 180.

¹⁰ Див. про археологічні періоди: Чмыхов Н. Истоки язычества Руси. — К., 1990. — С. 169-170.

Є незмінна земля, і усе на ній зміна невпинна.
Золота на світанні, за дня — вітряно-срібляна,
Мідь розтоплена — озеро те ж в надвечірніх годинах
І застигле залізо вночі, у холодних туманах.

Із дещо іншим акцентом, але у схожій тональності інтерпретував перебіг культурно-історичних форм Є.Маланюк, занепокоєний безвідрадною ситуацією, коли Україна випадала з історичного річища, яке немовби перетікало повз неї (цикл “Полин”, збірка “Земля й Залізо”): “За добою — доба. За ерою — ера. / Кремінь. Бронза. Залізо. Радіосталь. / Тільки ти — полохлива скитська гетеро, / Простягаєш сарматських вишень уста”. Вихід із глухого кута для багатьох “пражан” та “варшав’ян” убачався в розв’язанні проблеми “відродження й увиразнення національної традиції, що на неї спиратиметься націоналістична культура” (203), як наголошував О.Ольжич, прагнучи відшукати достеменні “духовні витoki усього людства і власного роду-племени”¹¹. Порівняльна морфологія культур за всього свого узагальнення мала для нього принципове значення, тому що розкривала великі обрії становлення іманентної України з її правічним етногенетичним корінням. Та й запропонована ним еволюція археологічних діб відповідала дійсності. Навіть у розрізі ідейної “фізіономіки” вірша “Був же день золотий, свіжі, проткані сонцем діброви...” можна ствердно говорити про оптимістичну позицію поета. Героїчний етос, обстоюваний О.Ольжичем, указував на “закладені всі елементи стрибка в інший культурно-цивілізаційний цикл. І для України стоїть питання, чи витримає вона героїзм, як атмосферу свого вставання”¹².

Поет зважився на виклик неможливому Хроносу (“Згризає час суворо-мовчазний / Граніти легендарної епохи”), переймався мотивом тягlostі як ідеєю незворотності часу, над яким має піднятися одуховнене життя, долаючи межі занепаду, розпаду та фізичної смерті. Тут немовби не існує вікових погранич, тут панує потік ненастанних перероджень, метапсихозне втаємничення в секрети невмирущого Роду — національного архетипу героїчного призначення людини (202), завдяки чому ліричний персонаж, не лишаючи позиції Dasein (ось-тут, тут-і-зараз, тут-і-скрізь), ніби водночас перебуває в різних часових вимірах. Принаймні таке враження виникає при прочитанні вірша “Археологія” (“Я жив колись в простому курені / Над озером з ясними берегами”) — цьому сприяє амебейна композиція твору.

Якщо епічні герої минушини в поезії О.Ольжича сприймаються як сучасники “трагічних оптимістів”, привчених життям до “мужньої чистоти “залізного віку”” (182), здатних “в грізні дні залізної розплати / В шинелі вмерти від гранати”, то тільки тому, що вони стали частиною біографії автора, який цілком свідомо обрав виповнений смертельної небезпеки шлях боротьби за справжню Україну, що була його долею. У такому аспекті досить некоректними, якщо не цинічними, видаються твердження позбавленої чуття об’єктивного історизму упередженої критики, яка запевняє, буцімто в О.Ольжича — хоч як дивно! — “не тільки Україна переставала бути Україною, а українська людина — людиною, в нього майже зникає сам поет”¹³. Насправді за втратою горизонту очікування така рецепція неминує спотворює історичну правду, засвідчує небажання помітити митця нового типу, творче мислення якого наснажене дисципліною чину. Убачати в ній “тугу за мучеництвом”¹⁴ — не що інше, як безапеляційний присуд, прагнення викликати сумнів у чеснотах О.Ольжича, перевести аналітичну думку в глухий кут. А йдеться про збірку “Рінь”, що відкривалася однойменним (програмовим для дебютної книжки поета та цілокупної його творчості) віршем, що видавався одним із “парадоксів української міжвоєнної поезії”, “належав до чистої поезії, а не ідеологічної літератури”,¹⁵ — такий визначальний об’єкт дослідження (до речі, Г.Грабович, попри свої почасті надумані претензії до

¹¹ *Гльницький М.* Ідея циклічності культур і доля України в творчості Олега Ольжича. — С. 127.

¹² *Бойко Ю.* Вибране. — С. 266.

¹³ *Шерех Ю.* Скарби, якими володіємо // *Сучасність*. — 1993. — Ч. 6. — С. 162.

¹⁴ *Грабович Г.* До історії української літератури: Дослідження, есеї, полеміка. — К., 1997. — С. 398.

¹⁵ *Рахманний Р.* Роздуми про Україну: Роздуми, есеї, статті. 1945–1990. — К., 1997. — С. 450.

О.Ольжича, мусив визнати, що “Рінь” “не була сурогатом чину і політики”, вивільнялася від “кліше, запалу й ідеологічної злоби дня”¹⁶).

У смислових глибинах програмового для збірки вірша “Рінь”, що немовби складався з міцно припасованих камінних мас, нуртували непогамовні течії, ладні щомиті розчакнути супокійну видимість, розірвати її потоком світотворчої пристрасті, явити “силу вод рвучку / Та різкість вітру, що над нею віяв”. Недарма критики відразу помітили тут “не мертве каміння, але вислід борні в природі”¹⁷, завважили “символ грядущих бур і ніцшеанського трагічного оптимізму”¹⁸. Подібний вибуховий пуант спостерігається і в інших поезіях О.Ольжича, тому безпідставно вважати його “неокласиком”, хоч до цього, здавалось би, спонукають щільно злютовані, переважно ямбічні строфи, що нагадують стрункі шерехи римських легіонерів, підкреслена дисципліна художнього мовлення лаконічних, наче кутих з бронзи, ощадних у тропях віршів, де наявна ніби перевага холодного інтелекту над екстатичним піднесенням. Але так здається на перший погляд. Насправді в поезії О.Ольжича панує діонісійська напруга. А там, де наявна лірична, навіть загнущана стихія, годі очікувати врівноважену довершеність аполлонійської естетики, суворих вимог якої не завжди дотримувалися й київські “неокласики”¹⁹, до творчості яких О.Ольжич завжди ставився прихильно (179).

Відмінною за тональністю й посиленням публіцистичного дискурсу видається збірка О.Ольжича “Вежі” (1940), яка складалася з творів, написаних раніше, — поеми-хроніки “Городок 1932” (1933), що з’явилася під враженням подвигу В.Біласа та Д.Данилишина, та поеми-циклу “Незаномому Воякові” (1935), перейнятих не так притаманними авторові історіософськими візіями, як гарячим диханням тогочасного “трагічного оптимізму”, зумовленим густою мілітарною атмосферою міжвоєнного двадцятиліття та високою національною самосвідомістю української еміграції, позначеним імпресіоністичними спалахами вольових імперативів: “Захочеш — і будеш. В людині, зятя, / Лежить невідгадана сила”. На глибоке переконання поета, кожна особистість покликана самореалізувати свої можливості лише в контексті національного світу, до активного творення якого вона залучається Божественним провидінням, долаючи небезпечну для її буття стихію хаосу. Ця мета — благородна, зумовлена життєвою необхідністю: “Нація дужа і вічна, як Бог”, “залізна Держава”. І якщо такої сьогодні немає, то слід докласти всіх зусиль, аби вона постала “тут-і-зараз”: “Державу не твориться в будучині, / Державу будеється нині”²⁰.

За визначальну настанову О.Ольжичеві та його поколінню правив Дух — “передовсім чин, а не слово (словоблуддя), суть, а не форма”²¹. Героїчний епос розгортався у спресованому часі, де “волю нації сконцентровано в одному кулаці”; тут панував “надзвичайний динамізм, експресивність розповіді”²², чого не спостерігалось в “Ріні”, підпорядкованій іншим ідейно-художнім завданням. Збірка “Вежі”, позначена карбом свідомо обраної національної та соціальної заангажованості, привертала увагу рвучкими гаслами, сконцентрованими в місткі афористичні формули, котрі фіксували програму нового українця з його вірою у “велике призначення”, спроможного на конструктивне дисциплінування іманентного кардіоцентризму, сприймалися у значенні драматичної екстремальної

¹⁶ Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есеї, полеміка. — С. 398.

¹⁷ Ольжич О. Цитаделя Духа. — Братислава–Пряшів–Лондон, 1991. — С. 210.

¹⁸ Рахманний Р. Роздуми про Україну: Роздуми, есеї, статті. 1945–1990. — С. 450.

¹⁹ Державин В. Три роки літературного життя на еміграції // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики. — Кн. 3. — С. 578.

²⁰ Німецька цензура втручалася в тексти поем О.Ольжича. Принаймні слово “Держава” було вилучено. Таких купюр у збірці “Вежі” нараховувалося до двадцяти (Див.: *Славутич Яр*. Розстріляна муза. — К., 1992. — С. 173.).

²¹ Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. — Тернопіль, 2000. — С. 326.

²² Червак Б. Героїчність духу // ОУН: Минувле і майбуття. — С. 78-79.

ситуації, коли “життя і смерть – синоніми”²³. Однак уживаний О.Ольжичем публіцистичний дискурс не опрощував семантичного поля його зазвичай шляхетної лірики. Має рацію критик, наголошуючи на її специфіці: “Сухі, називні речення” без “лексичної вишуканості”, “лише вряди-годи поміж шереги іменників промайне прикметник, що й збагачує ці рядки аристократичним блиском, цементує в них отой глибокий зміст не сказаного безпосередньо, що завжди відчувається тільки в справжній поезії”²⁴.

Очевидно, саме у збірці “Вежі”, поява якої не випадково збіглася з початком Другої світової війни, що розпочалася і в Україні з 1939 р., на теренах Срібної Землі, свободу якої боронив О.Ольжич разом з іншими оунівцями, досить виразно виявився стильовий акцент поета, спостережений Ю.Бойком: “...надзвичайно пружний, як украй натягнена тятива”²⁵. Водночас тут реалізовано обстоюваний поетом принцип “культури героїчної доби – культури націоналістичної”, прокресленої двома координатами – “національністю та героїчністю” (240).

Лицар “філософії чину” О.Ольжич – безперечний фахівець-політик. Звичайно, українська державотворча ідея стала “головним змістом його життя”, однак не варто протиставляти цей статус статусу поета²⁶. О.Ольжич ніколи не вдавався до офіри талантом, що в ситуації історично вимушеної поліфункціональності було притаманне українському письменству, не переплутував специфіки мистецтва та позамистецьких аспектів, навіть віршуючи програму ОУН у збірці “Вежі”. Він мав намір видати третю поетичну книжку²⁷, що з’явилася посмертно в 1946 р. під назвою “Підзамча”. Одинадцятьма творами, що ввійшли до її складу, автор буквально “вибухнув” упродовж кількох днів у січні 1941 р.²⁸ Тут найповніше розкрилося його вміння дисциплінувати ментальний кардіоцентризм. У сув’язі простих, невишуканих слів, які щільно заповнювали простір артистичних мініатюр, викрешувалася точна і свіжа думка, коли одне і те ж явище сприймалося як інше (“Яблуня на горі”, “Сонна Веннус”, “Диліжанс”, “Шякунтала” та ін.), лишаючись самим собою, загострювалася драма “відсутньої присутності”. Чи не найповніше в цих поезіях утілилися роздуми О.Ольжича про призначення митця, покликаного займатися революційною діяльністю й водночас не втрачати своєї художньої сутності, цілісності свого таланту, не вдаватися, хоч би як важко було, до поширеної серед українського письменства жертвоманії. Тому “Підзамча” сприйнялася як достеменна лірика, що не вкладалася в нормативи “націонал-реалізму”: “[...] Своєю незаангажованістю, своєю чистою поезією О.Ольжич досягнув великого національно-культурного успіху”, виводячи реципієнта “до порога європейської поезії”²⁹. Упадав у вічі “порцеляново-витончений” троп, що з’являвся в ліриці О.Ольжича “між іншим”, асоціювався з естетикою рококо³⁰, як-от у вірші “Голландський образ”. Поет, перейнятий пружними історіософськими візіями, міг бути й ніжним, але ніколи не сентиментальним (“Акваріум”, “Маленька Кузька, кола по воді...”, “Алябастр”, “Пороша”, “Краса, розміряна краса...”), тому що був переконаний: “І навіть любов твоя буде тверда, / Як бронза, рубін і емалі...” Він, долаючи притаманну вітчизняним літераторам амбівалентність, усвідомлював свою місію в розбудові націотворчих чинників не як накинену ззовні повинність, а як внутрішню потребу, поринав у політику, не охудожнюючи її й водночас не заполітизовуючи лірику, будучи переконаним, що джерело мистецтва не що інше, як “творча доля

²³ Теліга О. Збірник. – Детройт–Нью-Йорк–Париж, 1977. – С. 97.

²⁴ Слабошущицький М. Доля і музика Олега Ольжича // ОУН: Минуле і майбуття. – С. 74.

²⁵ Бойко Ю. Вибрані праці. – К., 1992. – С. 292.

²⁶ Шуменда Я. Чому загинув д-р Кандиба-Ольжич у концентраційному таборі? (Замітки на тлі подій 1938–1939 рр. і споминів автора) // Український історик. – Рік XXII. – Ч. 1-4 (85-88). – Нью-Йорк–Торонто–Мюнхен. – С. 90.

²⁷ Див.: Слово і Час. – 1994. – Ч. 7. – С. 22.

²⁸ Білецька-Кандиба К. Ольжич, яким я його пам’ятаю // Ольжич О. Цитаделя Духа. – С. 197.

²⁹ Рахманний Р. Роздуми про Україну: Роздуми, есеї, статті. – С. 450.

³⁰ Бойко Ю. Вибране. – С. 272.

інтерпретувати й формувати світ [...] згідно зо своїм Я”³¹, де неприпустиме стороннє насильницьке втручання. Однак поет не відмовляється й від героїчного епосу, вже розробленого в його ліриці, зокрема у “Триптиху”, в якому окреслені історіософські вектори в добу Данила Галицького, Петра Дорошенка та сучасності, осмислюється трагічна минувшина України та її героїзм, що, за спостереженням В.Державина, у “поезії Ольжича вільно обраний і вільний від усякого розрахунку”.

³¹ Ольжич О. Цитаделя Духа. – С. 228.

Наші презентації

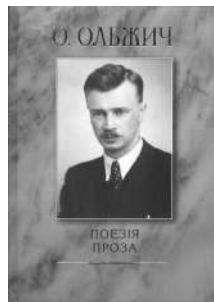


Ольжич Олег. Вибрані твори / Упоряд. О.Зінкевич, передм. Є.Сверстюка. – К.: Смолоскип. – 2007. – 664 с.

На сьогодні це найповніше зібрання художніх та публіцистичних творів Олега Ольжича (О.Кандиби, 1907–1944). Поет, публіцист, професор, учений-археолог, ідеолог українського націоналізму, політичний і революційний діяч, він був закатований у німецькому концтаборі Саксенгаузен. З початку війни й до кінця свого життя він повністю віддався суворій організаційній та публіцистичній діяльності на теренах України. На відміну від свого батька, О.Олеся, він у своїх творах майже не торкається тем особистих переживань, кохання, щастя. У них звучать голоси різних епох, хоч найбільше його хвилювали проблеми нашої історії, в якій завжди не бракувало вояків і завжди було мало будівничих. Він ніколи не терпів пустослів'я. До книжки ввійшли вірші, надруковані в поетичних збірках “Рінь”, “Вежі”, “Підзамча”, деякі оповідання, публіцистика, листування. Окремим розділом уперше в Україні видруковано спогади, літературно-критичні нариси його сучасників і твори, присвячені його пам'яті.

О.Ольжич. Поезія. Проза / Передм. М.Жулинського. Упоряд. Н.Лисенко. – К.: Вид-во імені Олени Теліги. – 2007. – 544 с.

Уперше творчість Олега Ольжича подано з такою повнотою (залучено архівні матеріали, передусім із відділу рукописів Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України) – поетичні, прозові твори, публіцистика, неопубліковані й чернеткові записи, незавершені начерки. До видання ввійшли прижиттєві збірки О.Ольжича “Рінь”, “Вежі”, “Підзамча”, поезії з тодішньої періодики, а також спогади й автобіографії. Книжка до сторіччя митця, який писав про себе: “Я камінь з Божої праці”, – вийшла за сприяння Дослідної Фундації ім. О.Ольжича, США; Фундації ім. О.Ольжича, Канада; Ярославів Зорич та Дмитра Яремчука, Канада.



Олег Ольжич. Дух руїни –К.: Смолоскип, 2007. – 52 с.

Ця невелика, але глибока праця була вперше опублікована 1940 р. у Празі окремою брошурою. Як зазначає автор передмови до нинішнього видання О.Зінкевич, “в історії української політичної думки дослідження Олега Ольжича “Дух руїни” є першим ґрунтовним осмисленням причин наших невдач, нашої тисячолітньої бездержавності”. Книжка, мета якої – нагадати про трагічну й руйнівну роль міжусобиць в українській історії, доповнена післямовою І.Дзюби “Українські усобиці як феномен світової історії”.

Віталій Мацько

ТВОРЧИЙ ПІДСУМОК НАУКОВЦЯ



Швидко спливає час. Ось уже 5 років відділяють нас від того дня, як відійшов за межу вічності український літературознавець, що мешкав, як він до мене писав, у підвашингтонському місті Сільвер Спрінг (Срібне Джерело), Григорій Костюк. Пригадується, на Всеукраїнській конференції “Творча спадщина Григорія Костюка в контексті сучасної наукової думки”, що проходила в м. Хмельницькому з нагоди 100-літнього ювілею науковця (2002 р.), жвавий інтерес викликала доповідь “Слово про Григорія Костюка” хмельничанки Ганни (Галини) Кошай. Вона прийшла на конференцію у “всеозброєнні”: принесла чимало фотоматеріалів, ксерокопію рукопису виступу науковця під час нагородження його літературною премією імені Володимира Винниченка (нагороду в урочистій обстановці він отримав тоді з рук директора Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України академіка Миколи Жулинського).

Ганна Кошай для Григорія Костюка була своєрідною “знахідкою” – справжнім ученим секретарем і найпершою помічницею в господарстві, що складалося з друкарської розхитаної машинки та двоповерхового особняка. До того ж учителька-пенсіонерка, за плечима якої було дві вищі освіти (інженер лісового господарства і вчитель біології), виявилася цікавою співрозмовницею. Григорій Костюк часто розпитував її, як тепер виглядає Київ, Хмельницький, Тернопіль, Чернівці і його рідний Кам’янець-Подільський, які методи викладання у вищій і середній школі, чи вільно тепер ведеться письменникам, яка панує свобода творчості. Дещо про це він знав із преси, адже випишував “Літературну Україну”, українські журнали, стежив за новинами з України (вони його більше хвилювали, ніж американські), однак прагнув почути живе слово. Досхочу на ці та інші теми Григорій Костюк наговорився тоді, коли в його оселі почастишали гості з України – Микола Жулинський, Дмитро Павличко, Іван Драч, Володимир Панченко, Григорій Сивокінь, Юрій Шаповал, Раїса Іванченко, Сергій Гальченко, Юрій Щербак. Ганна Кошай усіх їх пам’ятає, як пам’ятає і процес творення праці “Зустрічі і прощання”. “Подрукує-подрукує, а тоді гукає: “Галино Григорівно! Сідайте ближче, будемо виправляти помилки. Прочитайте мені: що я там настукав?”¹ – згадує вона.

А настукав чимало тексту, стільки, що його вистачило аж на два фундаментальних томи мемуарів, у яких виклав власне бачення подій цілого ХХ століття. І навіть при цьому скрушно переживав, що фізично не зміг описати все, що бачив, вистраждав, переосмислив: “Залишається поза моїм осмисленням незміренна кількість подій, фактів, свідком, а то і діяльним учасником яких я був від п’ятдесятих років по сьогодні”².

Послідовність у викладі матеріалу, чітка структура, аргументація надають творчому доробку Г.Костюка історичної конкретності. Письменник реально

¹ *Творча спадщина Григорія Костюка в контексті сучасної наукової думки.* – К.–Хм., 2002. – С. 48.

² *Костюк Г. Зустрічі і прощання / Кн. друга.* – Едмонтон–Торонто, 1998. – С. 535.

відтворив науковий, суспільно-історичний і культурний світ цілої епохи. Не забув згадати про тих, із ким доводилося хліб-сіль ділити, і тих, хто неприхильно ставився до нього. З-поміж перших щирим колоритним словом малює портрети В.Сосюри, М.Хвильового, С.Божка, Т.Осьмачки... Не “загубив” з літами і свого студента-дипломника, а згодом доктора філологічних наук Степана Крижанівського³.

Багато років Г.Костюк присвятив дослідженню життя і творчої діяльності В.Винниченка. Свою першу розвідку “Остання резиденція В.Винниченка” він опублікував у збірнику “Володимир Винниченко: статті й матеріали” (Нью-Йорк: ВУАН, 1953), і відтоді цей письменник супроводжував його все життя. Отож “давній побратим” Григорія Костюка Петро Одарченко небезпідставно назвав його основоположником наукового винниченкознавства⁴.

Матеріал, який пропоную увазі читачів “СіЧ”і, написаний Григорієм Костюком у двох площинах, а саме: перша частина у вигляді нотаток, стисло спланованого переліку питань, а друга – власне виступ під час вручення літературної премії імені Володимира Винниченка. Літературознавець стверджує, що він залишається в боргу перед українським народом, не надрукувавши кілька своїх рукописів і не закінчивши працю “Сталінізм в Україні”. Рукописи зі США ще за життя Г.Костюка привіз в Україну літературознавець Сергій Гальченко, нині вони опрацьовуються і, сподіваюся, будуть опубліковані. Це дасть змогу повернути читачам “повного” Григорія Костюка, який писав задля “утвердження української правди, української національної свідомості і для невмирущої ідеї відновлення української Державності”. Тому і сприйняв він із подякою нагороду напередодні свого дев’яностоліття, згадавши при цьому біблійний вислів “нині отпускаєши” як добрий знак повернення в Україну його незаслужено забутого і спалюженого за радянських часів імені.

Ксерокопію документа⁵ привезла в Україну Галина Кошай, якій принагідно висловлюємо щирю подяку за надану можливість оприлюднити думки вченого. На звороті останнього аркуша матеріалу міститься цікавий автограф – запис про Київ і хмельницьку обласну газету “Подільські вісті”. Як пояснила Г.Кошай, літературознавець пильно стежив за публікаціями про нього у пресі. І коли вийшла друга книжка мемуарів “Зустрічі і прощання”, він склав список тих, кому хотів би їх надіслати в Україну. У списку були мешканці Києва, Хмельницького, Кам’янця-Подільського, Полтави, Луганська, Харкова, Чернівців... Цей факт засвідчує, що Григорій Костюк навіть у присмерковому віці не був байдужим до життя, не втрачав творчого інтересу і снів Україною до останньої хвилини.

м. Хмельницький

Григорій Костюк

КЛОНЮ СВОЮ ГОЛОВУ ПЕРЕД УКРАЇНОЮ

До промови на вечорі вручення нагороди імені В.Винниченка – 10.XI.91 р.

- 1). Подяка організаторам і приявним.
- 2). Особливість моєї другої нагороди.
- 3). За що мені дали першу нагороду?
- 4). Мій борг перед українською культурою.
- 5). Приймаю з подякою цю нагороду, як початок нагород діячам культури української діаспори.
- 6). Чи писав я свої книги з розрахунком на нагороду, відзначення, пошанування?

³ Там само. – С. 513-516.

⁴ Одарченко П. Українська література. – К., 1995. – С. 199.

⁵ Документ зберігається в родинному архіві автора публікації, куди його передала хмельничанка Г.Г.Кошай. – В.М.

Ні. Я писав для

- а) утвердження української правди;
- б) української національної свідомості;
- в) і для невмирущої ідеї відновлення української Державності.
- 6). Чи думав я, що це станеться за мого життя?
- 7). Сталося.

Нагороду з подякою приймаю і клоню свою голову перед Україною, українським народом у вічність буття яких я вірив з юнацьких років.

Вашінгтонські групи УВАН, НТШ та парафія Свято-Андріївської православної катедри.

Вечір з нагоди вручення диплому першої нагороди ім. Винниченка Г.О.Костюку від Спілки письменників України, Українського державного фонду культури 10 листопада 1991 р.

Заля Свято-Андріївської православної катедри у Сільвер Спрінг (у Вашингтоні).

1). Подяка організаторам і учасникам вечора-бенкету.

Всечесний отче Григорію і паніматко; високодостойний президенте УВАН у США, професоре М.Борецький; високодостойний голово вашінгтонської групи НТШ, докторе Калинович; довголітній голово вашінгтонської групи УВАН, мій давній побратиме Петре Васильовичу Одарченко, а також широковідомому в нашій громаді діячеві, публіцистові, критикові Миколі Олександровичу Француженкові і всій світлій громаді, дорогих і близьких мені людей, які виповнили цю залю — я висловлюю свою глибоку подяку.

Слово по суті.

Це моя друга нагорода після нагороди фонду Антоновичів. Фондація оперта на інтелектуальний прошарок діаспори — у цьому його значення.

Друга нагорода з фонду ім. Винниченка дана мені у відродженій Українській Державі. Цю нагороду визначав уже найвищий інтелектуальний світ українського народу — Інститут літератури Академії наук, Спілка письменників України, Український фонд культури.

Я приймаю цю нагороду з подякою. Це нагорода за всі мої книги і всю працю. Тут хочу сказати: як людина, з усіма їй слабостями, мені, звичайно, приємно, що це вирізнення впало на моє ім'я, але, як громадянин, я вважаю, що моє ім'я тут *gaspa belly* до широченного великого історичного факту. Вперше вільний український народ відзначає здобутки своїх людей, що змушені жити і працювати поза межами рідного краю. В цьому сенсі ця моя нагорода в рівній мірі стосується всіх моїх колег, що протягом довгих років часто в тяжких умовах самовіддано працювали.

Подібно відповів я на привітання нашого амбасадора при ООН Удовенка.

Мене нагороджено, по-перше, за мої книги — за суму ідей, фактів і документів, які я дослідив, обґрунтував і виклав у своїх наукових й публіцистичних працях. По-друге — за організацію і збереження архівного матеріалу й документів важливих до вивчення суспільної і культурної історії України ХХ століття.

Я намагався за всяку ціну згромаджувати, зберігати і публікувати документи чи твори письменників, що загинули в більшовицьких тюрмах і таборах.

1). Зібрав усі п'єси М.Куліша, зібрав усе листування його й зредагував спогади дружини та опублікував.

2). Знайшов, відредагував, вступну статтю написав і видав роман «Місто» відомого письменника Вал.Підмогильного.

3). Зібрав майже всю спадщину проф. Миколи Плевака (загинув на засланні) і видав томом 900 стор. з докладними коментарями.

4). Я вважав, що треба врятувати від забуття не тільки поезію, а й наукову спадщину поета і професора П.Филиповича. Так появилася у світ том його літ.-критичних праць «Література».

5). Так само літературно-наукова спадщина поета і вченого Михайла Драй-Хмари впала на мої плечі й я видав їх у НТШ з моїми докладними примітками і післямовою.

Але чи не найбільшу мою увагу прикували два велетні літератури й громадської думки — спадщини:

1) Володимира Винниченка і 2) Миколи Хвильового, того саме Хвильового, що ще 70 років тому в трактаті “Україна чи Малоросія” сказав такі віщі слова: “Самостійна Україна (буде) не тому, що хочемо ми..., а тому, що цього вимагає непоборна воля історичних законів...”

...коли якась нація виявляє свою волю на протязі віків до виявлення свого організму як державної одиниці, тоді всякі спроби так чи інакше затримати цей природний процес, з одного боку, затримують оформлення клясових сил, а з другого — вносять елементи хаосу вже у світовий загальноісторичний процес

.....
“замазувати” самостійність порожнім псевдомарксизмом значить не розуміти, що Україна доти буде пляцдармом для контрреволюції, доки не перейде того природного стану, який Західна Європа пройшла в часи оформлення національних держав”.

І от цей великий український патріот і глибоко талановитий письменник, що кінчив життя самогубством, був заборонений, цькований, як фашист, український буржуазний націоналіст. Архів його знищено, недруковані твори також (“Вальдшнепи”). До речі, таке ставлення до Хвильового було і в націоналістичному таборі еміграції.

Йшлося про знищення пам’яті цього письменника. Треба було рятувати.

На допомогу прийшов представник молодшого покоління Ос.Ст.Зінкевич. Він — ентузіяст Хвильового, сказав: якщо я візьмуся редагувати твори, то він дає до диспозиції в-во “Смолоскип”.

Почали працю. Довга й неймовірно тяжка. Але витягли і повного Хвильового дали українському народові.

* * *

2) з Винниченком справа була ще тяжчою. В тоталітарному світі становище його було таке ж як і Хвильового. Його таврували і комуністи, і націоналісти.

Мене ж, що був тісно пов’язаний з цими письменниками, чорні сили України і еміграції теж цькували. Треба було мати міцні нерви, щоб витримати. І я витримав.

Що я зробив у справі спадщини Винниченка? (виокремлено Г.Костюком. — В.М.). Як бачите, я охопив значуще коло проблем українського суспільно-державного і літературного життя першої половини ХХ століття.

Але порівняно до того, що я міг би зробити, я зробив мало. Я залишаюся в боргу перед моїм народом. Мій борг:

- 1). М.Драгоманов як літературний критик (моя мрія ще зі студентських років).
- 2). Життя й діяльність В.Винниченка (монографія).
- 3). Азіатський ренесанс у мистецтві або Четверте відродження людства М.Хвильового (візія і дійсність. Монографія).
- 4). Не закінчив свою трилогію “Сталінізм”.

* * *

Але якщо високе журі, що його створили Інститут літератури АН, СПУ і Український фонд культури, знайшло, що й та скромна праця, яку я вклав у розбудову української свідомості і культури заслуговує на відзначення, то я приймаю з подякою премію і кажу: я ніколи нічого не писав для нагороди, для відзначення, для вшанування. Я писав тільки — для утвердження української правди, української національної свідомості і невмирущої ідеї відновлення української Держави. Я ніколи не думав, що моя праця, яка опиралася на ці три основи, ще за мого життя буде оцінена.

Але настав великий час. Українська держава стає дійсністю. Народ український через своїх кращих синів заявив перед цілим світом, твердо і рішуче, про своє право на вільне людське життя. І в цей величний час всі мої праці пішли на озброєння української державної свідомості, культури й літератури.

Інтелектуальний штаб повсталого народу вирішив, що мені належить за це нагорода. Для початку мого дев’яностоліття це звучить як літургійне “нині отпускаючи”!

Я приймаю нагороду з подякою і клоню свою голову перед Україною й українським народом, у вічність якого я вірив з юнацьких років.



ГРИГОРІЙ КОСТЮК-ПУБЛІЦИСТ

Культурні діячі української діаспори, уболіваючи за долю Батьківщини, вважали своїм обов'язком передусім показати світу максимально правдивий образ тоталітарної системи в цілому і ролі митця в ній зокрема. Одним із активних учасників і творців українського історико-літературного процесу за кордоном у другій половині ХХ століття був Г.Костюк — літературознавець, публіцист, суспільно-громадський діяч. Його історико-літературні, критичні й історико-публіцистичні праці ґрунтуються насамперед на культурологічній концепції, яка передбачає вільний розвиток української нації. Мета досліджень Г.Костюка — дати об'єктивну оцінку радянського суспільства, а водночас і тогочасної української науки. Його творча практика розгорталася у двох напрямках — літературознавчому та політологічному чи власне історико-публіцистичному. Переїхавши 1952 року до США, за пропозицією Колумбійського університету Г.Костюк почав працювати над зовсім не дослідженою тоді темою про тоталітаризм, зокрема про сталінський терор в Україні у 30-х роках. У листі до І.Багряного від 16 жовтня 1957 року вчений писав: “Особисто в мене творче життя майже виключене. Систематично перевтомлений фізичною працею і до того ж хворий. Над літературною проблематикою зовсім немає часу думати. Над політичною — трохи думаю і працюю”¹. Як наслідок, з'являється низка публіцистичних статей і нарисів, найважливіші з яких увійшли до збірки “На магістралях доби. Статті на суспільно-політичні теми” (1983), а також до ширшого дослідження “Сталінізм в Україні” (1995). Основна його частина була вперше опублікована 1960 року англійською мовою під назвою “Stalinist Rule in the Ukraine: A Study of Decade of Mass Terror (1929—1939)”. У всіх вищих школах Америки, де вивчалася історія Східної Європи та СРСР, ця праця використовувалася як підручник. Науково-політичні й історико-культурні діячі Європи, Канади і США відгукнулися на неї схвальними рецензіями, на противагу дослідникам у радянській Україні². Українське видання праці, доповнене такими публіцистичними статтями, як “Падіння Постишева” і “Гроза над Києвом”, на Батьківщині автора було опубліковане лише 1995 року.

Варто зазначити, що переломні події в історії колишнього СРСР, починаючи з кінця 80-х років, сприяли активному вивченню сталінської епохи та її наслідків для розвитку суспільства в цілому й України зокрема. Дослідженню цього питання присвятили свої праці А.Антонов-Овсієнко, Д.Волкогонов, Н.Маслов, Р.Медведєв, О.Хлевнюк, Ю.Шаповал. Розвідка Г.Костюка в контексті новітнього історико-політологічного дискурсу кінця минулого століття на перший погляд ніби втратила свою актуальність. Попри те, наріжні питання дослідження, написаного понад сорок років тому, очевидно, мають історичне та суспільно-освітнє значення, адже дають можливість як фаховим історикам, так і ширшому загалу читачів скласти уявлення не лише про специфіку феномена сталінізму, а й відтворити особливості цілісного, але “двоколійного” історико-літературного процесу, виявити ті первні естетичної та суспільної свідомості українського вченого, які надихали його на подвижницьку працю в обсервації західного суспільства. У передмові до книжки літературознавець висловив свої сподівання стосовно того, що український читач, познайомившись із його історико-публіцистичними

¹ Лист Г.Костюка до І.Багряного від 16 жовтня 1957 року // *Відділ* рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України (далі — ІЛ). — Ф. 217 (Оскільки фонд лише опрацьовується, ми не маємо змоги вказати номер одиниці зберігання документа).

² Див.: *Нагорна А.* Критика буржуазних фальсифікацій національної політики КППС і Радянської держави // *Комуніст України*. — 1972. — №3. — С. 85-95; *Поджіо Б.* Неспроможність буржуазних концепцій державного суверенітету радянської України // *Український історичний журнал*. — 1972. — №6. — С. 135-139.

дослідженнями аж через сорок років після їх написання, маючи доступ до всіх раніше закритих архівних документів, усе ж таки збагне, як і в яких умовах покоління другої еміграції намагалося прокласти шлях до правдивого та об'єктивного вивчення періоду тоталітаризму³.

Праці “Сталінізм в Україні (Гене́за і наслідки)” і “На магістралях доби” мають історико-публіцистичне, навіть політологічне спрямування. Водночас вони дають яскраве уявлення про особливості публіцистичної манери Г.Костюка.

“Сталінізм в Україні” — це фактично перша розвідка про сталінську добу. Звісно, авторові бракувало автентичних фактів, які були на той час недоступні для науковців — зберігалися на полицях архівів НКВД в Радянському Союзі. Багатьох висновків він доходив гіпотетично, а тому їхня істинність мала пройти перевірку архівними даними та часом. У передмові до книжки вчений зазначає, що його праця не претендує ані на вичерпність висвітлення порушеної теми, ані на безпомилковість в її трактуванні⁴. Та й уточнення в назві, що це дослідження і спостереження сучасника, говорить само за себе. Працюючи в умовах обмежених джерельних можливостей, Г.Костюк удається до авторських версій та укладає власну систему обґрунтування суспільних подій. Має рацію С.Лінецький, наголошуючи на тому, що в контексті часу ця праця носить новаторський характер, а її “публіцистична наснаженість, драматизм тексту поєднуються з глибоким науковим аналізом історичного процесу, творчою інтуїцією дослідника”⁵.

До книжки ввійшли дослідження і публіцистичні роздуми (як їх називає Г.Костюк), написані протягом 50-х років. Перший розділ книжки — “Теорія і дійсність” — склали розвідки про принципи формування теорії більшовиків щодо національного питання⁶, які публікувалися в журналі “Сучасність”, а також виходили як окремі видання. Другий, третій і четвертий розділи — це дослідження про сталінську політику централізму стосовно України. Третю частину збірки становлять статті, які вчений мав намір опублікувати окремо під назвою “Від доби масового терору до смерті Сталіна”, але, на жаль, здійснити задум не встиг⁷.

Опублікована 1983 року збірка “На магістралях доби” містить 17 статей, написаних у різний час і з нагоди різних суспільних подій. Друкувалися вони англійською, білоруською, українською мовами в періодичних виданнях “Сучасна Україна”, “Українські вісті”, “Прометей”, “Свобода”, частково у видавництві мюнхенського Інституту для вивчення історії і культури СРСР. Рецензуючи збірку, М.Прокоп влучно називає її “книжкою про минуле з вказівками на майбутнє”, адже, на його думку, ті, хто турбується за майбутнє нації, хто в минулих успіхах і невдачах шукає вказівок у майбутнє, можуть багато чому навчитись з цієї праці, хоча це й документ минулого.⁸

Ідейно-тематичний спектр збірки доволі широкий, але основу її становлять статті, присвячені сталінському терору в Україні у 30-х роках. Вирізняються публіцистичні есе про загадкову смерть М.Грушевського, про роль П.Постишева як другого секретаря ЦК КП(б)У в тогочасній політиці України, про організований більшовицькою Москвою голод в Україні, що зближує це видання із працею “Сталінізм в Україні”.

В історико-публіцистичних дослідженнях Г.Костюка відтворено широку панораму драматичного становища української нації, особливо після ухваленого у квітні 1929 рішення XVI конференції ВКП(б) про початок масової колективізації сільського господарства. У втіленні своїх планів у життя В.Сталін не зупинявся ні перед чим. Саме він, як припускає Г.Костюк, стояв за вбивством секретаря

³ Костюк Г. Сталінізм в Україні (Гене́за і наслідки). — К., 1995. — С. 7.

⁴ Там само. — С. 8.

⁵ Лінецький С. Тоталітаризм в Україні очима сучасника // Дивослово. — 1997. — С. 62.

⁶ Див.: Сучасність. — Мюнхен, 1970. — №9, 11, 12; 1971. — №1-4; Костюк Г. Теорія і дійсність. — Мюнхен, 1971. — 149 с.

⁷ Див.: Костюк Г. Слово від автора // Сталінізм в Україні. — С. 5-8.

⁸ Прокоп М. Книжка про минуле з вказівками на майбутнє // Сучасність. — 1985. — №2. — С. 100.

ВКП(б) С.Кірова й повною мірою використав цю подію для проведення “чистки” в Україні⁹.

Розмірковуючи над суспільно-політичними подіями, літературознавець шукає відповідь на питання, чому ж українці не спромоглися на самооборону, не зуміли протистояти монолітному наступу Москви. І наголошує: при вивченні подій української історії варто пам'ятати, що “тодішнє керівництво України ніколи не становило єдиної ідейної і психологічної цілості. Це був дуже складний, роками нагромаджений конгломерат різнонаставленого елементу. Він, у процесі співпраці і багаторічної внутрішньої боротьби, зрештою поляризувався цілком виразно між двома історично зумовленими тенденціями: традиційного імперсько-російського централізму та української ідеї всебічного визволення. Ці тенденції були глибоко антагоністичні. Боротьба між ними в більшій чи меншій, відкритій чи прикритій формі ніколи не припинялася”¹⁰.

Отже, учений засвідчує гетерогенність тодішнього керівництва УРСР. До цього слід додати лише, що така опозиційність думок стосувалася насамперед основних проблем політичної, державної і духовної незалежності України від Росії.

З міркувань критика випливає, що процес утілення Москвою її ганебної політики підкорення українського народу мимоволі стагнувся українською національною стихією. Для остаточного знищення української духовності, “для виплекання духу рабства, покори і меншовартості серед української інтелігенції і для включення України, як цілого економічного й культурного комплексу, в єдине річчище загальносоюзної – загальноросійської! – економіки і культури” В.Сталін у 1938 році призначає М.Хрущова, “діла і заслуги” якого намагається висвітлити у статті “Зловісна постать сталініяди (Політичний портрет М.С.Хрущова)” Г.Костюк¹¹.

В інтерпретації Костюка цей політик постає як “звичайне ніщо”, “слабодумний діялектик”, здатний проводити нові експерименти над народом. Водночас образ Панаса Любченка, який, не витримавши московського “баламутства”, 1937 року покінчив життя самогубством, пов'язаний із концептуальною теорією трагічності. У трактуванні автора він служить символом безнадійно утопічної політики українських комуністів. Однак при цьому Г.Костюк аж ніяк не виправдовує ставлення П.Любченка до так званого класового ворожого елемента, його виступу на процесі СВУ як громадського обвинувача, його погромницьких статей після самогубства Хвильового і Скрипника.

У центрі уваги Костюка-критика й історика була також постать президента Української Народної Республіки М.Грушевського. Публіцистичне есе “Таємниця смерті академіка М.С. Грушевського” написано 1954 року, але його можна вважати першою й досить правдоподібною гіпотезою про причину смерті відомого політика і вченого. Г.Костюк усвідомлював, що М.Грушевський як активний прихильник державної незалежності України і учений, який доклав чимало зусиль до розбудови Всеукраїнської Академії Наук, не міг добровільно віддати себе в руки противників того, за що так самовіддано боровся. Тому, основувшись на архівних документах, а передовсім як безпосередній свідок і учасник тих історичних подій, припускає, що до смерті Грушевського причетні органи безпеки СРСР. Перебіг подій того періоду свідчить сам за себе: арешти на початку 1931 року найближчих співробітників М.Грушевського, виїзд М.Грушевського за наказом ГПУ до Москви в березні 1931 року, розгром Академії Наук і кафедри історії України, викриття так званого “Українського національного центру”, очолюваного начебто М.Грушевським, спровокований голод в Україні, винищення культурної еліти, тиск на М.Грушевського з метою змусити його визнати свої “помилки”,

⁹ Костюк Г. Українське віддуння вбивства С.Кірова (Київський центр “терористів-білогвардійців”) // На магістралях доби: Статті на суспільно-політичні теми. – Торонто–Балтімор, 1983. – С. 75.

¹⁰ Костюк Г. Криваві роки (До історії голоду і терору в Україні) // Там само. – С. 131.

¹¹ Костюк Г. Зловісна постать сталініяди (Політичний портрет М.С.Хрущова) // На магістралях доби: Статті на суспільно-політичні теми. – С. 122.

“розмова” з Кагановичем, виїзд у вересні 1934 року до Кисловодська на лікування, операція карбункула на карку і, зрештою, раптова смерть.

Пізніше, у 90-х роках ХХ століття, Ю.Шаповал продовжив дослідження цієї таємниці. Шукаючи інформацію про московський період життя й діяльності М.Грушевського (1931–1934 рр.), він звернувся до праць Г.Костюка, а також зустрівся з ним особисто. Уже будучи в поважному віці (95 років), учений проаналізував працю Ю.Шаповала “Михайло Грушевський і ГПУ-НКВД: трагічне десятиліття: 1924–1934” і дав цінні поради, зокрема наполягав на пошуках у московських архівах, де, як він був переконаний, мали зберегтися документи стосовно справи 1934 року під назвою “Ієзуїти”, в якій фігурували академік М.Грушевський та інші авторитетні вчені й відомі українські діячі¹². Однак унікальні документи та матеріали саме про останній період життя М.Грушевського, про його перебування в Москві, обставини смерті в Кисловодську в листопаді 1934 року вдалося відшукати в Державному архіві Служби безпеки України в Києві.

Отже, Г.Костюк і як публіцист, і як історик літератури та критик обстоює примат української національної ідеї в контексті трагедійного становища української людини. Важливо, що для нього українська нація стала “фактом міжнародної політики”. Причини, що зумовили посилену увагу до проблеми визволення українського народу серед світової громадськості, полягають, на його думку, у безкомпромисній і послідовній боротьбі українського народу за свою свободу й державну незалежність. Водночас він вважає, що продуктивність цієї боротьби залежить від духовно-ідейної єдності українського народу. Коли “нація єдина в боротьбі за свою правду, свою волю і своє місце під сонцем, то жадна гвалтовна сила не в стані вже заперечити її”¹³. Саме тому Г.Костюк закликає до єдності й українську еміграцію як активного учасника народно-визвольного руху. А побороти ворога, гасло якого — “розділяй і пануй”, можна тільки ідейно об’єднавшись.

Таку єдність української нації в цілому і, зокрема, на еміграції, де зібралися представники різних областей України, має забезпечити насамперед політичне усвідомлення “ясної, великої мети”. “Ми можемо мати різні політичні переконання, — стверджує Г.Костюк, — ми можемо належати до різних партій, але разом з тим ми повинні завжди і всюди бути толерантними до своїх товаришів по боротьбі й еміграції, тобто насамперед бути українцями, а це значить — жити в єдності”¹⁴. Як бачимо, для Костюка-публіциста сутність “великої мети” конкретна й визначена. Вона полягає в боротьбі за суверенність української нації, її незалежний і вільний розвиток. Шляхи її досягнення — цілковита ідеологічна єдність українців в еміграції та українців материкової України, української нації в цілому.

Простежуючи етапи розвитку українського письменства в Україні, Г.Костюк шукає відповіді на питання: хто ж ініціатор культурної стагнації українського суспільства? Відповідь однозначна — КПРС. На думку вченого, корозія поширилася на всі галузі мистецтва та літературознавчої науки. А літературно-мистецька критика як така перестала існувати взагалі. Отже, Г.Костюк має сумнів стосовно того, що в умовах радянського соцреалізму може існувати справді “велике мистецтво”¹⁵. Під “великим мистецтвом” він, очевидно, розуміє оригінальність стилю, вишуканість форм та ідейність змісту. Водночас апріорно не заперечує розвиток літератури й літературознавства в Україні, хоча і змушений констатувати, що у 30-х роках літератори в більшості своїй вимушені

¹² Див.: Шаповал Ю., Пристайко В. Михайло Грушевський: Справа “УНЦ” і останні роки (1931–1934). — К., 1999. — С. 24; Шаповал Ю. Загадка смерті Михайла Грушевського // Український історичний журнал. — 2006. — № 5. — С. 83–98.

¹³ Костюк Г. Divide et imperia // На магістралях доби: Статті на суспільно-політичні теми. — С. 246.

¹⁴ Там само. — С. 248.

¹⁵ Костюк Г. Партійні дресировальники і підрадянська літературна критика // На магістралях доби: Статті на суспільно-політичні теми. — С. 234–235.

творити “поетику поневолення, нервом якої був фанатизм самозаперечення”¹⁶. Отже, основною причиною спаду розвитку української літератури була, як слушно стверджує вчений, тодішня політична ситуація в Україні.

В історико-публіцистичних дослідженнях Г.Костюк чи не вперше переконливо довів, що в основі явища сталінізму лежить суперечлива й непослідовна, на позір демократична, але імперська за своєю суттю стратегія більшовиків стосовно національного питання. Учений засвідчив, що техніка організації сталінських судових процесів була апробована саме в Україні, з’ясував функціональне призначення документів-фальшивок. Уперше серед історіографів його увагу привернула бінарність складу керівництва КП(б)У, що зумовило боротьбу “двох течій” — української національної та російсько-імперської централістичної.

Отже, історико-публіцистичні праці Г.Костюка “На магістралях доби” та “Сталінізм в Україні”, хоч і складаються з окремих публіцистичних статей та нарисів, у цілому становлять ідейно-тематичну єдність, оскільки в них послідовно висвітлюється історія України першої половини ХХ століття, а в її контексті і стан української науки та культури. Стиль Костюка-публіциста вирізняється логічністю та синтетичністю думки, послідовністю та простотою викладу матеріалу, лаконічністю висновків і узагальнень. Щоправда, дехто з дослідників уважав серйозним недоліком публіцистики Г.Костюка схильність до спрощення суперечливих питань. Цю хибу пояснювали “марксистським підходом, коли людина бачить чіткий ланцюг причин та наслідків в історії”¹⁷. На мою ж думку, вона зумовлена прагненням “все і вся” об’єднати навколо національної ідеї. Однак універсальність загальної мети творчого доробку Г.Костюка, як і кожна “універсальність”, вимагає певних “видатків”. Системно-цілісний підхід до предмета дослідження передбачає усвідомлення “чіткого ланцюга причин та наслідків”, а це веде до “вирівнювання” суб’єктивного розуміння тієї чи тієї літературної ситуації. Тут не можна не зазначити, що складником системно-цілісного підходу Г.Костюк вважає присутність національної ідеї.

Як слушно зазначає М.Прокоп, Костюк-публіцист дотримувався чітких принципів. По-перше, він виступав за збереження української духовності, її культури, пам’ятаючи про “духовні традиції”, а надто в умовах тотального поневолення російським шовінізмом. По-друге, обстоював виховання патріотичного національного почуття, “національного духу”, покликаною об’єднати всіх українців у єдину національну цілісність. Саме відсутність такої єдності українського народу приводила націю, на його думку, до катастроф. Зокрема до культивування “механізму етнічного відчуження”, який поступово переріс у комплекс української меншовартості. Ідеться про фундаментальну проблему “незавершеності соціальної структури українського етносу”. Основну ж роль в об’єднанні народу навколо спільної мети, стверджує Г.Костюк, має відіграти національна еліта. Вона покликана гарантувати цілісність духовної культури, зокрема вміння “відрізнити велике від малого, підпорядковувати засадничу мету боротьби груповим інтересам і пристрастям, шукати спільної думки з земляками іншої думки, виховання й побуту”¹⁸.

Ще однією важливою умовою забезпечення перемоги в боротьбі за національне самовизначення Г.Костюк вважав організовану боротьбу, а не стихійні виступи. Спрямовувати народну думку та енергію в єдине річище, на самоусвідомлення себе як нації — завдання саме представників інтелігенції, її духовних лідерів. Основні постулати Костюка-публіциста залишаються актуальними й сьогодні, коли українському суспільству вже незалежної держави бракує тієї ж таки єдності й однотайності в ухваленні рішень.

¹⁶ *Історія української літератури ХХ століття: У 2 т. / За ред. В. Дончика, 1998. — Т. 1: Перша половина ХХ століття. — С. 252.*

¹⁷ З листа Ю.Луцького до Г.Костюка від 28 червня 1953. — ІЛ. — Ф. 217.

¹⁸ *Прокоп М.* Книжка про минуле з вказівками на майбутнє // *Сучасність*. — 1985. — №2. — С. 101.

Посол України у Вашингтоні Ю.Щербак на презентації книжки “Сталінізм в Україні” (1996), вручаючи Г.Костюку Почесну грамоту, звернув увагу на таку прикмету цього дослідження, як молодість думки. Про “постійно оновлену думку” критика говорить і Ю.Стефанік у листі до Г.Костюка від 23 вересня 1983 року. Ця прикмета справді властива всьому як історико-літературному, так і публіцистичному доробку вченого.

Отже, Г.Костюк відбувся як талановитий учений, історик літератури, критик, публіцист, суспільно-громадський діяч. Однак трагічні обставини життя не сприяли виявленню власне критичного його обдаровання, а натомість культивували публіцистичність, що “розводила” літературознавчі праці з науково-академічним стилем. Попри те, Г.Костюк — автор плідних концепцій, зокрема ідеї єдиної Української держави та унікальності її культури, що присутня в його як історико-літературних, так і в публіцистичних дослідженнях. Саме під цим кутом зору він розглядав життя та діяльність кожного окремого письменника чи суспільного діяча як цілісної індивідуальності в контексті єдиного історико-літературного процесу. Епіцентром критичного аналізу повсякчас виступала у Г.Костюка національна ідея. Його бажання свободи — це “повстання духу” (М.Бердяєв), боротьба за національне визволення людини, свободу слова й думки.



ЛП

ЗНАЙОМТЕСЬ – СЛОВНИКИ-“САМОБРАНКИ”

7 червня 2007 року на Львівській площі у сквері (Артема, 1/5) відбулося урочисте відкриття книжкового магазину “Словники-Самобранки”.

Це перший в Україні спеціалізований магазин, де продаються словники, довідники, енциклопедії — як традиційні, так і на електронних носіях інформації, а також учбова література для школярів старших класів і студентів. Тут можна придбати оригінальний винахід видавництва “Самобранка” — систему прямого доступу до будь-якого слова будь-якою мовою в паперовому словнику, без гортання сторінок (автор і співавтор винаходу А.Доценко та С.Панченко). З досвіду викладачів іноземних мов, школярі при пошуку слів у словниках не виконують завдань при потребі знайти понад п’ять незнайомих слів у тексті. Український винахід заохочує читача до роботи зі словником ще й тим, що заощаджує час і нерви користувача такими словниками. Неминуче гортання словників дошкуляє не одне сторіччя, і проблема загострюється з кожним роком — кому ж не шкода марно витраченого часу свого життя?.. На межі століть були створені численні електронні словники без проблеми пошуку. Але електронні засоби не вирішують проблеми звичайної надійної паперової книжки. Хто з читачів не писав на обрізі словників букви, аби хоча б частково уникнути безкінечного гортання!

Цей винахід було презентовано на 57 Книжковій виставці-ярмарку у Франкфурті-на-Майні (Німеччина, 2005 р.), де брали участь понад 120 країн і близько 7000 видавців і де він викликав великий інтерес. Винахід запатентовано в Україні, Росії, США, Ізраїлі та Європі. Особливо корисний він для школярів і студентів, які вивчають іноземні мови й користуються паперовими словниками. Унікальність винаходу дозволяє розміщувати на обрізі книжки будь-яку заохочувальну, довідково-пізнавальну, історичну, математичну, фізичну, хімічну, географічну, музичну, літературну та іншу інформацію. Винахід дає змогу за лічені секунди знаходити слово у словнику будь-якою мовою.

Сергій Панченко, головний редактор вид-ва “Самобранка”

Олександр Брайко

“ХОЧУ!” В.ВИННИЧЕНКА І “САНІН” М.АРЦИБАШЕВА: ПОРІВНЯЛЬНО-ТИПОЛОГІЧНЕ ЗІСТАВЛЕННЯ

Насамперед варто зазначити, що, попри увагу дослідників до роману В.Винниченка “Хочу!”¹, інтертекстуальні особливості взаємодії українського автора з топосами формованої модерністської традиції залишалися поза докладнішим розглядом. Отож спробуємо певною мірою заповнити цю лауну, вдавшись до порівняльно-типологічного зіставлення Винниченкового твору з романом М.Арцибашева “Санін”.

Зацікавлення українського письменника М.Арцибашевим доведено. 1907 року Винниченко зазначав: “...я... нічого Арцибашева не читав. Збираюсь вже давно прочитати “Саніна”, але ніяк не можу добути”². Роман російського автора відображав кризу традиційних ідеологічних та культурних означувальних практик, амбівалентність віталістичних настанов і чинників — складників новітнього декадентського й модерністського світогляду. Натомість роман В.Винниченка оприявнює вичерпаність віталістичної ціннісної орієнтації й пошук нових культурних регуляторів здезаксіологізованої свідомості. Фінальний акт драми арцибашевського Юрія Сварожича — самогубство — стає зав’язкою для моделювання Винниченкового конструктивного проекту жертвовності Андрія Халепи.

Песимістична рефлексія, похідна і значною мірою визначальна частина індивідуального досвіду Юрія Сварожича, яка стає обґрунтуванням самогубства й наскрізним топосом роману російського автора, фіксує суперечності новітньої декадентської свідомості, ураженої паралічем індивідуальної волі. Кількаразова констатація персонажем своєї нудьги оприявнює брак життєвого досвіду й перетворення індивідуального духу на порожню потенцію, форму, яка, позбавлена можливості трансцендувати себе, саморуйнується. Підсумковий наратив Юрія — наслідування “Книги Еклезіаста” — побудований на скептицизмі й релятивізмі щодо обґрунтованості людських понять про добро і зло. Цей релятивізм для етично й релігійно орієнтованої свідомості постає як *пропедевтичний*, вихідний момент ціннісної рефлексії. Саме таким, із волі В.Винниченка, виявляється перший лист Андрія Халепи. Скепсис щодо декадентського переситу культурою й щодо нігілістичного дискурсу, спільний для обох авторів, стимулює в українського письменника пошуки глибшої основи індивідуального світогляду, яка б уможливила гармонію духу та вчинків, унаочнивши сенс існування. Проте Юрій у романі Арцибашева сприймає власні песимістичні роздуми як підсумкові: “А ведь это всё так! — молотом стукнуло в душе его, и горделивое чувство творчества смешалось с острым приливом тоски”³. Соліпсичне самопочуття митця, навіане

¹ Див.: Горбань А. Роман В.Винниченка “Хочу!” у дзеркалі “псевдолюбовних” колізій // Слово і Час. — 2004. — №2; Панченко В. Будинок з химерами: Творчість Володимира Винниченка 1900 — 1920 рр. у європейському літературному контексті. — Кіровоград, 1998. — С. 142-147.

² Цит. за: Панченко В. Цит. праця. — С. 162.

³ Арцибашев М. Санін // Санін. Кровавое пятно. Рабочий Шевырев. Деревянный чурбан. — Кемерово, 1990. — С. 259. Далі сторінку зазначаємо в тексті.

писанням і читанням, а не культурним діалогом із модерними нарративами, у дискурсі Винниченкового персонажа спростовується постулюванням трансцендентних чинників, утілених в етичному імперативі, та простору культурної комунікації як універсальної детермінанти людського буття: “Ми творцями буваємо доти, доки ми — люди, доки ми віримо, що Бог правду бачить, та не скоро скаже, що в блощиці душі нема, а в нас є”⁴.

Телеологічна модель змістовного вичерпання, вивершення власного екзистенційного проекту символічно закладається російським автором в образі осіннього пейзажу, який межує з описом Юрієвих роздумів. Краса осіннього саду — символ самознищувального, трансцендувального творчого акту, енергії індивіда, яку треба зужити, щоб досягнути довершеного стану власного буття. Ця “ясная смерть” природи “в тихом и спокойном сиянии дня” (259) алюзією співвідносна як із християнським топосом блаженного кінця у світлі божественного абсолюту й сьйві істини об’явлення, так і з актуалізованою Ф.Ніцше, а згодом і ранньомодерністською культурою язичницькою міфологемою вічного повернення й вічного оновлення сущого. Проте жоден із цих міфологічних досвідів, попри безсумнівну обізнаність рафінованого читача-героя, не доступний Юрієві з огляду на його тотальний скептицизм щодо можливостей повсякденного комунікативного досвіду.

Розумування Сварожича не потребують артикуляції й осмислення досвіду проживання названих у його тексті ціннісних орієнтацій. Антиномія знання і життя метафоризується як протиставлення множини “сердцець” і універсальної “мири”. Серце — онтопсихологічний чинник, що протистоїть *мирі* як аксіологічно-гносеологічній категорії — утіленню розуму. Знеособлювальна форма об’єктивного духу (рівна міра благ) нехтує розмаїттям індивідуальних досвідів, не пропонуючи сенсу конкретного існування. Водночас індивіди виявляються різними за своїми особистісними спонуканими. Останнім надано ваги ірраціонального фатуму, руйнівного для загальнолюдської солідарності — вищого *сенсу* існування соціальної спільноти, універсальної міри й аксіологічного означника індивідуального буття. Авторський нарратив демонструє іронічний скепсис як щодо Юрієвого песимізму й аскетичного ригоризму, так і щодо нігілістичного чи вузькопрагматичного ставлення інших персонажів до християнського метадискурсу. Онтологічна основа людини — серце — розкриває свою сутність, згідно з авторською сюжетною моделлю, через Ерос — єднання з іншою людиною. Ця формотворча сила надає індивідуальному духові “матеріал” для саморозвитку, накреслиє подальші етапи становлення людської буттєвості. Прикметно, що зневіра в позитивній значущості власних зусиль поєднується з поверховим релігійним скепсисом персонажа. Натомість Юрій утверджує універсальну марноту людських зусиль, символом якої стають могильні черви — пародійний аналог аристотелівської телеологічної причини. Це непереборна *causa finalis* для свідомості, вичерпаної у своєму екзистенційному модусі й не здатної цей модус подолати. Черви — знак влади небуття над людським єством, натуралістична й нігілістична антитеза до Страшного суду з його пафосом етичної відповідальності й непідвладності людини — образу Божого — законам скінчених реалій цього світу. Саморуйнівна замкненість розуму на власному Я завершується актом самогубства — доказом неспроможності квазіелітарного дискурсу персонажа.

Чимало мотивів першого листа Халепа переграються з текстом Юрія. Проте послання головного персонажа Винниченкового твору основане не лише на абстрактних міркуваннях, а й на власному чуттєвому й дискурсивному досвіді, який викликає нудьгу й аргументує світоглядні констатації. Андрій Халепа, як і Юрій Сварожич, ціннісну порожнечу посеїбічного існування відчуває, проте не внаслідок фатального *браку* досвіду й життєвої заангажованості, а через гаданий *надмір* досвіду — вітального й інтелектуального. Водночас подібно до того, як

⁴ Винниченко В. Хочу! // *Дзеркало*: Драматична поема Лесі Українки “Оргія” і роман Володимира Винниченка “Хочу!” — К., 2002. — С. 108. Далі сторінку зазначаємо в тексті курсивом.

Юрій не сприймає власного скепсису за проміжний етап духовного розвитку, Андрій до порятунку його українською родиною не вбачає у своєму переситі передумови подальшого становлення ціннісної свідомості.

Психологічний топос *творця* в першому листі Халепи докладно розгортається, постаючи у вигляді цілком модерністської дихотомії *людини-творця* і самовдоволеного імітатора-“блощиці”. Ця інволюція духу в елементарні біологічні форми, яка в Арцибашева виразноє владу натуралістичного детермінізму, у Винниченка означає дегуманізацію повсякденного досвіду знебоженої свідомості. Натуралістично одивнюючи існування артистичної богеми, письменник піддає сумніву аксіологічну достотність розтиражованих декадентських і модерністських мистецьких означувальних практик, чії есенціалістські й культуротворчі претензії деградують у тотальному релятивізмі “переоцінки цінностей”, яка обирає інтелектуальну гру з динамізмом і сугестією аксіологічних понять. Блощиця – символ існування, ураженого атрофією духовно-онтологічних первнів, а тому позбавленого вищої телеологічності й харизми. Дихотомія “творця” і “блощиці” виразноє аксіологічний абсолют, у світлі якого творчість постає маніфестацією етичного сумління й індивідуальної віри, ідеаційним актом, зосередженим не на ігровому продукуванні сугестивних означників, а на актуалізації засадничого культурного міфу, знехтуваного героєм Арцибашева: “Люди ж – це суть ті, які знають і глибоко вірять в те, що колись предстануть на Страшному Суді... [...] Вони знають, що в їх є душа, що душу цю по смерті понесуть у голубу височінь світлі янголи...” (107).

В Арцибашева барвистий осінній пейзаж містить образ жінки як символу привабливої, загадкової життєвої енергії, еросу, спрямованого на природно-вітальне буття – душу світу, і еросу олюдненого, пов’язаного із платонівським топосом андрогіна: “Иногда в опустелой аллее показывается, как отсталая птица от улетевшей стаи, одинокая задумчивая женская фигурка, и она кажется удивительно красивой, печальной и таинственной. Запертые окна и двери рождают тишину, и чудится, что это именно она, осенняя тишина, живет теперь здесь своей загадочной нечеловеческой жизнью” (259). Ця постать у першому листі Халепи трансформується в образ жаданої дівчини – невід’ємного складника ідилічного часопростору Батьківщини. Згадування “сонячних, пахучих вишневим листом днів, першого кохання мого до сіроокої, соромливої Оксани” (113) пов’язане з топосом раю – безгрішного стану індивідуальної свідомості, якої не торкнулась рефлексивна “переоцінка цінностей”⁵. Вишневе листя – не тільки авторська алюзія на відомий вірш Т.Шевченка, в якому закладено літературний архетип українського пейзажу, а й символ благодаті, явленої в невичерпній і незмінній енергії природно-вітального буяння, батьківському захисті й коханні – райських дарах, спогад про які здатен ціннісно структурувати людське буття силою культурного міфу. Прикметно, що Халепа намагається пережити в пам’яті й почуттях “вічне повернення” до років юності, проте втрата етногенетичного коду – української мови – унеможливує такий досвід.

В Арцибашева краса природи, що згасає, символізує минущість природних, історичних і духовних феноменів земного буття, модернізуючи песимістичні рефлексії Еклезіаста. Жіноча постать, що блукає осінньою алеєю, “как отсталая птица от улетевшей стаи” (259), нагадує про втрату райського щастя й водночас про джерела блаженства людини після вигнання з раю – красу й кохання.

Ерос – універсальний творчий первень – інфантильною свідомістю Юрія, сформованою не досвідом духовно-вітальної напруги, а зовнішніми дискурсами, трактується як “міщанство” – царство повсякденної об’єктиваци й деградації духу. Натомість для поверхового естетизму Халепи еротика спершу постає як божистість – трансцендувальний чинник, гадана психосоматична повнота й довершеність андрогінного буття. Проте культивування еротики й естетизму –

⁵ Див.: Бердяев Н. О назначении человека: Опыт парадоксальной этики // О назначении человека. – М., 1993. – С. 47-49.

засадничих складників новітньої гендерної міфологеми – обертається, як і в аскетичному ригоризмі Сварожича, безпросвітною нудьгою – рабством духу, його ніщотою перед викликами модерної культури.

На противагу нездоланній антиномії серця й міри – ірраціонального і раціонального – у роздумах Юрія, герой Винниченка висуває імператив творчості як співвіднесеності індивіда з універсальною *мірою* – Богом. Ця співвіднесеність осягається через *душу* в динамічній актуалізації зв'язку з абсолютотом, а не в девальвації етичних і онтологічних понять шляхом їх фатальної переоцінки. Згадана антиномія доводиться Сварожичем до надміру означників і цілковитого релятивізму ціннісних позицій: “Но ни один человек не может воспринять радости и горя, боли и наслаждения больших, чем он сам, и когда доля людей не равна – они не равны, и когда уравнена мера их, не уравниются сердца их вовек” (258).

Аналогом радості й горя, а також множини сердець у тексті Халепи постає множина якостей, приписуваних літераторові юрбою: “Я тепер знаю, – що бути знаменитостю в очах тисяч людей ще не значить бути знаменитим у своїх власних. Що вище піднімають люди... або особливість мозку, котру звуть талантом, то нижче падає *для себе* знаменитість, не в силі вмістити тих якостей, якими, на думку юрби, вона повинна володіти” (108). Ця множина означників-симулякрів не універсалізує індивідуальний дух, а розщеплює його, позбавляючи ціннісного стрижня. Рецептвна масовізація мистецького продукту усвідомлюється як позірне, фантомне буття (на противагу онтологічній непроминущості й перманентній історичній вагомості “множини сердець” у тексті Сварожича). Дух мас в Арцибашева трактується як ірраціональний історичний фатум людства. Натомість у Винниченка антитезою масовості постає творчість – автентична духовність, пов'язана з пошуком надісторичної міри-“правди” – телеологічного закону всього суцього, осягненням самості як знаряддя абсолюту. Цей універсальний означник сенсу для Халепи нівелюється множиною секулярних означників та історичним процесом релятивізації ціннісної свідомості.

Арцибашев занурює героя у віталістичний природний часопростір (сцена розмови з селянами біля вогнища), в якому органічні потреби втрачають для інших присутніх етичні регулятивні межі. Відтворюється, за Т.Гундоровою⁶, архетипальний зміст людської сексуальності – фрейдівського потягу до насолоди, який одивнює профанне існування ігровим компонентом, вивільненням з-під влади соціально-історичних і культурних чинників. Зіставляючи позиції Юрія, Саніна та Рязанцева щодо сексуальних утіх у межах ідеалізованого часопростору весни, автор навіює імператив екзистенційного вибору, який би поєднував родовий та індивідуальний первні, а персоналістичне, обмежене конкретним досвідом ціннісне означування прагнуло б до гармонії з універсальним, міфологізованим означуванням – стихією життя, яка виявляється в еротичному потязі. Перед цією стихією втрачає сенс навіть революційна політична тема “землі”, яку намагається актуалізувати Сварожич.

Згаданий епізод трансформується Винниченком у зображенні відновлення духовних сил Халепи після його порятунку. В ідеальному хронотопі весни акцентується потреба ціннісного оновлення життєвого циклу особистості, наповнення значущими буттєвісними зв'язками зі світом як джерелом сенсу. Вітальна енергія й естетизоване, гедоністичне спілкування з українською родиною сприяють моральній сублімації інстинкту й ініціації надособистісними чинниками – візіями національного й соціального відродження. Ціннісна значущість національної спільноти для Халепи увиразнює роль етичних імперативів колективного й індивідуального *визволення* як месіанського акту долучення до історичного чину й логосу, *здобуття* сенсу. Цей акт протиставляється гедоністичному тлумаченню свободи як *даності* (в Арцибашева) – інструмента естетизованого й гіперболізованого, перетвореного на декадентський топос вітального сенсу. Ригористична позиція Сварожича відкидає такий гедонізм, не долаючи його:

⁶ Гундорова Т. Проявлення Слова: Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Л., 1997. – С. 191.

“Одну минуту Юрий готов был допустить, что смысл настоящей живой жизни в осуществлении своей свободы, что естественно, а следовательно, и хорошо жить только наслаждениями... Но по этой мысли надо было допустить, что понятие о разврате и чистоте — сухие листья, покрывающие молодую свежую траву... И Юрий испугался своей мысли, счел ее грязной и кощунственной...” (94).

Для Винниченкового героя розпуста, якої жахається Сварожич, — не гіпотетична конструкція авторитарно-репресивного, квазілогоцентричного сумління, а реальний досвід деестетизації й дезаксіологізації власного існування. Тому ідеальна спільнота рятівників-українців і життєдайний цикл природного буття, який почався в Петербурзі, постають як антитеза еротики й реконструкція сублімаційних, ідеологізованих чинників соціальної мобілізації індивіда. Сонячне світло і п'яний весняний вітер у романі Винниченка — джерело благодаті й активності духу, рятівної інтеграції зі світом, символи перемоги свідомості на противагу нічному пейзажу в Арцибашева — часопростору влади несвідомого, сексуальності, ірраціональних потягів і гарячкових роздумів Юрія, які нагадують божевілля.

Спогад про “Віз” — народну назву сузір'я Великої Ведмедиці — у контексті нічних роздумів Сварожича про ерос і мораль натякає на потребу узгодити відчуття краси, величі й божественної благодаті з повсякденним досвідом, який в авторському зображенні набуває беззаперечного онтологічного значення. Залучення віддалених космічних світів до часопростору звичайних турбот свідчить про довіру людини до сущого, про прагнення структурувати, освоїти світ як джерело культурного смислу. Довершеність, інтегрованість традиційного культурного досвіду і трансцендентних реалій, антропоцентризм архаїчного світогляду мають стати, на думку автора, взірцем чи пунктом конструктивного відштовхування в побудові новітнього антропологічного дискурсу. Проте Сварожич соромиться свого спогаду й відкидає можливість такої гармонізації. Комунікативний розрив елітарної і народної свідомості обертається нехтуванням універсальних світоглядних констант.

Водночас зачарування Юрія зоряним небом і повага його до моральності у сфері статевих стосунків перегукуються зі славнозвісним завершенням “Критики практичного розуму” І.Канта: “Дві речі сповнюють душу завжди новим і чимраз дужчим подивуванням і пієтетом, чим частіше роздумуєш про них, — зоряне небо наді мною й моральний закон у мені”⁷. О.Вайнінгер, цитуючи цей фрагмент у праці “Стать і характер” (1903), виступає апологетом трагічної самотності. М.Арцибашев психологічно переписує кантівський текст, стверджуючи, що раціоналізм безсилий перед владою несвідомого й потребою очевидного сенсу й мети людських зусиль. Якщо Кант розмежовує емпіричне і раціональне⁸, то Арцибашев демонструє фатальність такого антиномізму: “Если лишить мир женской чистоты, так похожей на первые весенние, еще совсем робкие, но такие прекрасные и трогательные цветы, то что же святого останется в человеке? [...] Целомудрие — идеал, но человечество погубило бы при осуществлении этого идеала... значит, это нелепость. А... тогда и вся жизнь нелепость!” (95-96). Раціоналізм і топос культурної вищості виявляються не чинниками просвітлення свідомості, а джерелом антиномії, руйнівних для практичного самопокладання розуму, і гризот сумління, позбавленого свого конститутивного предмета — іншої людини.

Сюжетним відповідником аналізованого епізоду в романі Винниченка стає сцена відкриття Халепою “голосу крові”. Національне єство репрезентоване як маскулінінми, так і фемінними втіленнями й тяжіє до культурного архетипу родини — захисного середовища, часопростору абсолютної значущості індивіда для інших та інших для індивіда. Фольклор, історія, національний міф — естетизовані означники здійсненості (аристотелівської ентелехії) індивіда (пісня) і спільноти (козацтво). Ці топоси навіюють синкретизм особистої пасіонарної вітальності й вітальності роду. Враження Халепа пов'язуються з конкретним й архетипним

⁷ Кант І. Критика практичного розуму. — К., 2004. — С. 176-177.

⁸ Там само. — С. 178.

життєвим досвідом — очевидно, юнацької ініціації сексуальністю (подібно до відкриття кохання Сварожичем). Маскулінний національний архетип (козацтво) закладає аксіологічну парадигму (відповідно до Шевченкової інвективи “Славних прадідів великих Правнуки погані!”) зреалізованістю своєї історичної місії.

Аналогом минущої краси і цноти, рокованих на смерть, у Винниченка стає минушість історичного етапу (козацтво) і минушість юнацької закоханості. На зміну абстрактному антиномізму думок арцибашевського героя приходять відкриття культурного Іншого, спорідненого з героєм-мовцем історичним і соціальним детермінізмом. Культурний інтертекст — сюжет пісні “Ой зійди, зійди, ясен місяцю” — постає смисловою антитезою до невдалої спроби самогубства: “Ой світе ясний, світе прекрасний, Як на тобі тяжко жити, Ой іще тяжче молодесенькій, Не нажившись, умирати”⁹. Пісня передає усвідомлений драматизм існування як площину етичного вибору, стимулює катарсис песимістичних настроїв, пробуджує емоційно-ціннісні форми заангажованості життям — “жаль, жагучу тугу, сум, образу” (143). Етичне і вітальне, протиставлені в роздумах Юрія, у Халепи поєднуються: через спілкування, зосереджене довкола екзистенційного вибору, поновлюються шари досвіду — стимули турботи про себе як про суб’єкта природної спільноти. Згадані Халепою репінські (і фольклорні) козаки — міфологізований образ, що фіксує інтегрованість людини у спільноту й відповідальність за неї. Модерністська естетизація минулого покликана стимулювати волю, спаралізовану вичерпаністю культурних метанаративів. Історія — культурне Інше, аналог арцибашевського зужитого морального ідеалу-імперативу — постає як суд нащадків предкамі на основі їхньої спільної причетності до єдиного народу. Якщо в Арцибашева реальний зароджуваний гендерний зв’язок — означуване достотне буття індивіда — спотворюється надміром рефлексивних означників і призводить до втрати сенсу, то у Винниченка історичний зв’язок стає джерелом *переживання* чужого буття як чинника власного існування, джерела сенсу існування для Халепи.

У роздумах Сварожича потреба у вищому інтегративному принципі буття — Богові — артикулюється, але не розвивається в самостійний дискурс, поступаючись місцем антиноміям. Натомість у романі Винниченка оприявнюється універсальний код досвіду (“голос крові”), водночас вітальний і культурний — топос батьківщини. Концепт спорідненості постає через відкриття болю (антитези “розсудливо-скептичної самоти” (143), яку також захищає Вайнінгер і жертвою якої стає герой Арцибашева) — дологічної інтегрованості в буття, невіддільності власного існування від поступу, пульсування етнічного континууму. Природа (місяць, пейзаж), історія (козаки), Інший (Оксана, батьки) у часпросторі переживання гармонізуються з думками й почуттями героя, утворюючи позитивну інтенційованість. Цей міфологізований *синкретизм*, відновлений мовою, знайомою з дитинства, функціонує як первісний код свідомості, модель довершеного світоладу. Натомість Сварожич унаслідок власного егоцентризму стає жертвою руйнівної *дискретності* предметів думки: погляди соціальної еліти протиставляються народним, уява — реальності, мораль — вітальному потягові.

Владі топосу здегуманізованого світу над свідомістю Сварожича в романі Винниченка протистоїть кордоцентричний зв’язок між людьми як основа побудови духовного мікрокосму. Жаль Винниченкового героя за померлими батьками — антитеза біологічного, дегуманізованого трактування життя і смерті Сварожичем, ознака культурної свідомості, етичного світовідношення¹⁰, відновлення цінності чужого індивідуального буття всупереч його непричетності до панівних дискурсивних практик. Попри позірно спільний з Арцибашевим скепсис щодо сенсу життя, мотиви *незбагненності* (а не безглуздя, як перед цим твердив і Халепа) існування вказують на потребу реконструювати цей сенс задля достотності подальшого самопокладання. Халепа відкриває те засадниче культурне сумління, якого бракує Сварожичеві.

⁹ Ой зійди, зійди, ясен місяцю // *Перлини* української народної пісні: Пісенник. — К., 1991. — С. 181.

¹⁰ Див.: Соловьев В. Оправдание добра: Нравственная философия // Сочинения: В 2 т. — М., 1990. — Т. 1. — С. 181-183.

Зустріч Халепи із соціалістом-сухотником Петром Сосненком полемічна стосовно образу так само смертельно хворого, збайдужілого до політики студента Семенова в романі Арцибашева. На протигагу марнотній заангажованості популярними політичними й культурними дискурсами, російський письменник висуває екзистенційні чинники як джерело сенсу для конкретного життєвого досвіду. Психосоматичне “слово-тіло” Семенова — виснажлива боротьба хворого організму за існування — перемагає активістичну надособистісну настанову імперативного “слова-діла” — есенціалістського проекту одержимості духом соціально-політичної ідеологеми — колективним неусвідомлюваним фетишем. Останній постає репресивним субліматором повсякденного досвіду як неістотного означуваного в царині елітарних і квазіелітарних культурних означувальних практик. Юрієві, який проблеми філософії й політики “читал единственным смыслом и интересом жизни” (26), Семенов протиставляє досвід очікування смерті.

Хворий соціаліст Петро Сосненко — це ніби синтез Сварожича й Семенова. Сосненко перед обличчям смерті обстоює ідеальний, соціально зорієнтований ціннісний проект як форму позитивної заангажованості власним існуванням на засадах свободи. Означуване фізичне страждання перетворюється зумисне викличним щодо фатуму, демонстративно *вільним*, дискурсивно активним, відкритим до текстів культури розумом на символічний означник соціального поневолення, образ історичного тривання людства: “...проповідники нічого не можуть зробити з наслідками, доки в людськості туберкульоз — зневолення праці” (159). Ідея творчої праці — це утопія подолання, переображення *тілесності*, сублімація фізичних страждань мовця в сугестивній ідеї: “Крім того, ми всі будемо здорові, певні в собі, ми органічно будемо радісні: й через те, що [перебуваємо] в гармонії з собою, й через те, що знаємо, яке велике, величезне діло робимо” (163). Ідеться про подолання опору соціального тіла — алієнаційних форм регламентації діяльності, які створюють у робітника відчуття власного знебуттєвлення. Керівник-метранпаж над людьми-автоматами — духовно змертвілими, зруйнованими суспільством рештками цілісних істот, уречевленням відокремлених виробничих функцій — це соціальний аналог вищості живої людини — Юрія Сварожича — над останками мерця Семенова. Утопічна свідомість, протилежна натуралістично-позитивістичній парадигмі, основана на раціоналістичному еволюціонізмі: “Звичайно, шахрай може влізти, або провокатор. Але все це подробиці, дрібниці. Головне — сама ідея. Потім усе це росте, розвивається, поширюється” (163). Отже, детермінізм тіла — індивідуального й соціального, історичного й природного часопросторів знімається есхатологічними очікуваннями новітньої міфологізованої свідомості. Естетична універсалізація страдницького й дегуманізаційного досвіду супроводжується закидами на адресу митців — ніби зумисною полемікою з натуралістичним описом агонії Семенова й похмурих роздумів Сварожича: “Ви... сумуєте, виспівуєте мою блідість. Ви берете мої пювки..., а потім описуєте своїм читачам: от, мовляв, яка гидота, який жах, дивіться, читачі! Дивні люди! [...] Та вам же саме й повинно бути видніше за всіх, що не на пювки треба накинутись, а на корінь, на причину. Кому ж, як не вам, бути борцями за визволення праці, проповідниками творчості?” (161). Тобто мистецтво підпорядковується утопічному дискурсу, а літературна означувальна практика — передусім натуралізм і декаданс — перетворюється на вираз духовного безсилля.

Розмова Андрія Халепи з російськими літераторами про українське відродження перегукується з епізодом виступу Юрія Сварожича в гуртку “спільного читання”. Юрій прагне актуалізувати *синкретичні* (домодерні, архаїчні) дискурси, дивуючись із поєднання в рецептивному досвіді принципово *різних* мистецьких феноменів (Лев Толстой і Кнут Гамсун). Натомість *модерність* передбачає, з одного боку, різноманітність художньо-дискурсивних практик, а з другого — їх культурну актуальність, тобто зумовленість відносно новими, продуктивними науковими, філософськими й мистецькими шуканнями (що й намагається врахувати укладач програми Шафров). Апологія “титанічної роботи духу” та “першоджерел думки” вказує на інфантильну залежність від архетипу Батька й виявляється банальною сублімацією еротичного бажання. Акцентована персонажем універсальність

культурного значення сакральних текстів — це універсальність символу, який потребує розпредмечування у множині індивідуальних зусиль наступних поколінь через взаємовідображення змісту різних означників у царині життя. На такому відчутті життя й наголошує Санін. Юрій Сварожич захищає дискурси, за якими не стоїть його власний досвід, і тому сприймається як апологет “церкви” — топосу, не актуального для секулярної свідомості. Змасовізована релігійна спільнота для заангажованих модерною культурою слухачів виглядає профанацією духовних зусиль індивіда й колективу.

Андрій Халепа, захищаючи перед поборниками модерної культури українське національне відродження, не знаходить справді модерних аргументів на користь власної позиції. Апологія *народного* відродження передбачає *синкретизм*, знеособленість людської спільноти, неструктурованість суспільства й синкретизм національно інтенційованої свідомості, імперсональність історичного процесу. Ідея “відродження душі тридцятип’ятимільйонного народу” не враховує новітніх культурних чинників національної самосвідомості, зосередження сутності національного в індивідуальному духові та об’єктивованому знаково-символічному потенціалі.

Іронічно трактований слухачами заклик Оглобліна до “цільності” в мистецтві перегукується з темою “титанічної роботи думки” й водночас “дійсного розладу” в душі Юрія. “Титанізм” чужого духу — це нівеляція актуальних проблем і завдань індивіда перед метаісторичними чинниками: популярні чи архетипні дискурси розчиняють індивідуальне мислення в мисленні Іншого, а статевий потяг (джерело красномовства Сварожича) убачає в іншій істоті буття, яке становить у фізичному та психологічному сенсі єдине ціле з мовцем і нівелює драматизм культурної оцінки й самооцінки. Найінтимніше опертя дискурсивних і комунікативних спонук виявляється водночас і маніфестацією *принципу насолоди* — інфантильного стану свідомості героя. Схиляння ж перед чужим “титанізмом” — *духовний мімесис* — це профанація модерної освіти як *виходу* з-під *тотальної* влади органічних і соціокультурних детермінант.

У контексті імперативу “цільності” нівелюється також відмінність між достотною творчістю та імітацією: схвальна оцінка Оглобліним — представником письменства, абсолютно *міметичного* щодо психології митця, — літературних здібностей Халепи суперечить тверезій самооцінці поета. Літературний критик Костяшкін — опонент Оглобліна — утілює імператив закоріненості у *множині* мистецьких та національно-культурних практик і визнання самоцінності цього розмаїття.

Андрій Халепа з апологією “потрясаючої краси й благородства такого завдання, як відродження тридцятип’ятимільйонного народу!” (263), пропонує ще один естетизований та історизований варіант “титанічної роботи духу”. Юрій Сварожич нехтує вагу добре відомих йому новітніх означувальних практик через незадоволену потребу сенсу власних мислительних зусиль, намагаючись деміургічно утвердити індивідуальне *мовлення* в культурному хорі й культурній аудиторії. Натомість Андрій Халепа опиняється поза сферою *мови* як засадничої моделювальної практики, атрибуту часопросторової тривкості, онтологічної усталеності модерної національно-культурної спільноти. Мова — це *принцип реальності* гуманітарного дискурсу, імператив формування індивідуального духу.

В Арцибашева претензії на цілісний світогляд, пов’язані як із “науково-історичними” (за висловом Шафрова), еволюційно-телеологічними й актуальними художніми дискурсами, так і з провіденційно-міфологічним, патріархальним телеологізмом Сварожича, спростовуються ніцшеанським віталізмом Саніна. Людська душа — не матеріал для культурних форм і не вмістилище самодостатнього, а то й абсолютного змісту (як уважають прихильники освітнього читання), а функція вітального процесу — ірраціональної гри.

У Винниченка найдошкульнішим опонентом Халепи виступає колишня коханка Лі. Проте її аргументи становлять собою пуерилістичну¹¹ профанацію мови,

¹¹ Див.: Хейзинга Й. В тени завтрашнього дня // Homo ludens: В тени завтрашнього дня. — М., 1992. — С. 328-336.

підривають ідею культурної комунікації. Ця профанація, поєднана із сугестивним образом можливої чуттєвої втіхи, постає вагомим, агресивним і владним чинником імперської цивілізації, актуальну загрозу якої Халепа, попри свідомий вибір непроминального етнокультурного коду, не годен збагнути. Духовно-онтологічна сутність національного перетворюється в естетично-гедоністичній свідомості героя на *Magna mater* — захисну ауру, схожу до материнської утроби й дому буття, імпресіоністичний хронотоп повноти життя, який приховує знебуттєвлення індивідуального духу. Подібно до того, як еротичне бажання Сварожича виводить його з конкретної комунікативної ситуації і її культурних імперативів, безплідний візіонерський естетизм Халепа (аналог арцибашевського “життя в усьому обсязі”), на противагу імпресіоністичному й віталістичному світобаченню, не поглиблює розуміння довколишнього буття й себе в ньому, а навіює оманливу втіху. Естетизм, орієнтований на досвідомі чуттєві спонуки, обертається рабством у лібідо й чужої владної практики, утратою “душі народу” — соціально-історичних і культурних детермінант свідомості, гарантів її достотної цілісності.

Апологія спонтанно породжуваного дискурсу (“...каждый миг жизни дает новое слово... и это слово надо услышать и понять, не ставя себе заранее меры и предела” (158)) у романі Винниченка ілюструється поведінкою Лі, яка нехтує *міру* дискусії й міру інтимних симпатій, а також зміною психічного стану Халепа від патріотичних думок до еротичного шалу. Замість абстракцій “життя в усьому обсязі” та “миті життя”, які розщеплюють цілісність особи й культури у вітальному процесі, вимальовується (завдяки мовленню українців) конкретна історична ситуація як зв’язок минулого, сучасного й майбутнього, а водночас як джерело стійких світоглядних орієнтирів.

Пародійна вправа Лі, як і пропозиції Юрія Сварожича, побудована на силі еротичного потягу. Сварожич підносить свій критицизм на доказ маскулітного інтелектуалізму, не маючи досвіду здобуття культурної й життєвої влади, яка дає право на власну думку щодо чужого слова. Лі вдається до агресивної профанації ідеї культурного діалогу. Така профанація — наслідок гедоністичної та ігрової настанови щодо Халепа й культури загалом. Гра на приниження чужого Іншого, заангажованості національним Іншим — ознака знехтуваної, безпорадної фемінності, що маскується, маніпулюючи дискурсами влади за браком культурного опертя у власній покинутості. Арцибашев поєднує еротичне рабство духу з невжитковістю культури, Винниченко — із далекою владою кодів й антропологічних практик імперської цивілізації щодо індивіда. Юрій Сварожич утрачає формувальний для особистості критицизм щодо себе і щодо пропонованих дискурсів-“учень”. Халепа ж деперсоналізовано байдужий до перемоги в полеміці: “Мила Ліда! Вона почувала себе винною. А вини ніякої нема, бо нема в йому болю. Ну, сміялися з його. Господи, та хіба може чий-небудь сміх хоч на хвилину захмарити те, що є в йому?” (267). Така позиція потенційно руйнівна і для переконань мовця, і для його справи. Натомість запитання, спрямоване самому собі, — свідчення рафінованості сумління, яке балансує між фатальною спадщиною декадансу (пасивністю та млявістю) і модерним само- й культуротворенням.

В Арцибашева пафос надісторичної індивідуальної пасіонарності протистоїть імперативам вітального досвіду. У Винниченка історична й культурна заангажованість — надособистісна цілісність ідеальної спільноти і її представника — руйнується деідеологізованою, естетизованою вітальністю, ціннісно деформованою, оберненою у функціональних ролях чоловіка та жінки симбіотичною й тимчасовою, ігровою, недостатною андрогінністю.

Влада сексуальності над героєм і його протидія несвідомим потягам із позицій етичного сумління переграється з переборюванням “пориву пристрасті” Юрієм. Для Сварожича еротичний потяг — влада, яку годі осмислити з позицій ідеологізованої, десоматизованої й дезіндивідуалізованої самопошвасти. Сам об’єкт її (громадська робота, творчі амбіції) упродовж романної дії постає не як означуване буття, що опановується зусиллями героя й навзаєм збагачує його досвідом влади, а як украй абстрактний означник. Психосоматична, імпресійна реальність еросу,

екстатичне балансування героя на межі осмислення жінки як утілення Афродіти небесної чи Афродіти посполитої¹² виявляється надміру амбівалентним досвідом для споглядално-раціоналістичного ригоризму й аскетизму. Нездатність інтегрувати діалектичні суперечності пориву, який поєднує гедонізм і етичну комунікацію, обертається відчаєм і страхіттями несвідомого: “...Во сне ему представилось, что кто-то тяжелый и громоздкий сел на него, вспыхивая зловещим красным светом. [...] Красный не уходил, не говорил, не смеялся, а только щелкал языком. Нельзя было разобрать, насмешливо или соболезнующе он щелкает, и это было мучительно” (139). Цей образ символізує згнічуване еротичне бажання і знехтувану самопожертву. Клацання язиком унаочнює часову незворотність індивідуального буття, натякаючи на марнування Юрієм реальних життєвих можливостей, на його нездатність почути голос людського єства.

У Винниченка сюжетним корелятом стосунків Халепа з Лі стає історія Ніни, подібно до того, як в Арцибашева еротичним зв'язком Карсавіної із Саніним корелюються її взаємини зі Сварожичем. Краса утопії (“підчищена Еллада” (245)), до якої Халепа прагне залучити Ніну, і сучасне як потворність актуалізують естетизм античного світобачення. Санін, розмовляючи з Карсавіною в човні, захищає “гармоническое сочетание тела и духа” (243) (гармонія — засадничий концепт античного світогляду) і мріє про фрейдистську імморалістичну утопію, співвідносно з міфологемою первісного (зокрема античного) бога — “счастливое время, ... когда между человеком и счастьем не будет ничего, когда человек свободен и бесстрашно будет отдаваться всем доступным ему наслаждениям” (243).

Зінаїда Карсавіна, утративши цноту, стає уособленням беззахисної жіночості, позбавленої ціннісного опертя. Сплеск лібідозної енергії — не стільки власної, скільки чужої — виявляється деструктивним для неї. “Гріховність” статевого зв'язку постулюється тільки в її свідомості. Втішаючи Карсавіну, Санін евдемонізує віталістичну міфологему вічного повернення як вічного повторення, невичерпності лібідо, беззастережно перенесеної з роду на індивіда: “...Вы всё так же прекрасны и такое же счастье дадите любимому человеку, какое дали мне” (254). Мовлення Саніна — квазігуманістична утопія, яка нівелює етичний і екзистенційний сенс події.

До ідеї рятівної регенерації духу героїні, ураженого невідрефлектованими докорами сумління, схиляється й авторський наратив: “Суховатая, но еще душистая трава о чем-то зашуршала вокруг, и, закрыв глаза, без мысли и чувств, Карсавина замерла. Что-то совершалось в ней, и казалось, что... снова встанет и пойдет к жизни по-прежнему веселая, молодая и смелая женщина, перед которой жизнь раскроет самое счастливое и роскошное, что есть в ней” (254). Здатність до вічного повернення — доказ життєвості, повноти окремого існування, перемоги індивідуальності над несприятливими обставинами й репресивними дискурсами.

Для Ніни руйнування етичних засад соціальності — не фантом, а цілком реальна перспектива, адже заручниками її зв'язку з Тімом стануть батько й сестра. Національне почуття Халепа, що народилося “з духу музики” — народної пісні, визволивши його (знов-таки за Ніцше — за допомогою мистецтва) з екзистенційного вакууму, зазнає нового випробування. В Україні, що своїм кліматом, естетизмом народу й історичною долею нагадує Елладу, причетність до нації, яку уособлює родина Сосненків, обертається причетністю до справжньої трагедії, що в ній (цілком за Арістотелем) героїня (Ніна), “не визначаючись ні чеснотою, ні справедливостю, впадає в нещастя не через свою нікчемність і мерзенність, а через якусь помилку...”¹³ На протигагу санінському топосу гедонізму, топос героїзму, заактуалізований у спогаді про козаччину, мусить зреалізуватися задля досягнення рятівного катарсису. Проблемна ситуація, подібно до античного фатуму, вимагає негайної заангажованості Халепа, просвітлення чужого буття, а отже, і власного.

¹² Див.: Платон. Бенкет. — Л., 2005. — С. 19-29.

¹³ Арістотель. Поетика. — К., 1967. — С. 58.

Якщо Санін апелює до імморалізму на основі звільнення від антиномій ціннісної свідомості, від особистісних переваг та імперативів, то Халепа, маючи перед собою нарративізацію гріха як акт каяття, закликає до творчої спокути — становлення особистості через подвижницьку актуалізацію соціальних ролей на противагу естетизованому спогляданню-переживанню, яке пропагує Санін. У Винниченка це споглядання виявляється чинником неприпустимої деперсоналізації й дезінтелектуалізації, зумовлює розмивання конструктивного, ціннісно ієрархізованого проекту існування. Дискурс і практика індивідуальної історії — динамічний принцип реальності, свободи — покликані перемогти універсальну біологію, тобто владу принципу насолоди. Проте відмова Ніни від посередницьких послуг Халепа оприявнює кризу гендерного порозуміння.

Сновидний образ діда-перевізника постає як антитеза до образу “Червоного” й відновлювальної життєвої енергії — “трави” — у романі Арцибашева. Дід-перевіжник повторює слова Ніни (“Ні, ні, ради Бога, не треба” (285)), утілюючи архетип Мудрого Старого, індивідуальної самості. Лице, попечене сонцем, — це образ душі, спотвореної надмірним, жорстоким, ірраціонально-лібідозним досвідом (такою постає еротика і для Халепа, і для Ніни), а водночас змученої дією етичної свідомості (“сонця”), сумління. Цей страдницький досвід — руйнівний для психологічного образу особистості, для нормального засвоєння зовнішніх комунікативних стимулів.

Спроби Халепа порозумітися з мільйонером Греблею та його сестрою перегуються зі спробами Сварожича переконати Іванова (розділ XXXVIII). В обох авторів герой прагне випробувати культурний дискурс там, де це недоречно. Іванов фіксує дискретність культурних нарративів щодо актуальної життєвої практики, демонструє неприйнятну структуру, фальшиву гру й маргінальне розташування означників щодо означуваного. Проте топоси культури, які зневажає Іванов, у Винниченка набувають несподіваної актуалізації й переосмислення. Мільйонер своїм зреалізованим жаданням влади підноситься над сферою ідеологічних дискусій і здатен протиставити грі дискурсів гру власного життя — реальності, яка втілює логос, фатум сучасності, принцип буття й означування, почасти визначальний для поведінки мовців, але аж ніяк не керований ними. Відчужений від потреб і можливостей пересічної людини вплив Греблі, підтримуваний запобігливим і залежним від сподівань на чуже всесилля оточенням, — це втілені сваволя й “генеральство”, про які в Арцибашева говорять Іванов і Петро Ілліч. Поведінка Олени Чупрун, за наказом чоловіка змушеної грати роль коханки “золотого мастодонта”, постає як антитеза відкинутого Івановим образу романтичної ідеалістки Катерини із п’єси О.Островського “Гроза”. Іванов профанує сумнів і метафізичну рефлексію як безглузді симулякри сутнісної пасіонарності. Натомість у Винниченка фантомний ореол багатства, сугестивний часопростір карнавальньо-екстатичних і майже ірреальних “веселощів” здатний втратити значення лише під дією рятівного сумніву (знехтуваних Івановим “трагічних роздумів” “голої людини” — Ніни, Олени, Халепа) у доцільності зради людського богоподібного єства і призначення. Ідея ієрархічної духовної вищості, Супер-Его, Бога викликає у Іванова відразу, адже окреслює сферу уявного стосовно реальної екзистенційної ситуації. Якщо позиції Іванова й Петра Ілліча десоціалізовані, то Винниченком унаочнюється хисткість загальноприйнятих “основ суспільності”, ціннісна проблематичність їх конкретного втілення. Світська, зокрема родинна, влада, виявляється реальним Супер-Его. Олена Чупрун, відкидаючи Над-Я в особі ригористичного батька-українофіла, змушена в кульмінації рахуватися із владою чоловіка, профануючи біблійну ідею “єдиного тіла” подружжя (1 М. 2.24; Мт. 19.5; 1 Кор. 6.16; Еф. 5.31) та заповідь: “Дружина не володіє над тілом своїм, але чоловік...” (1 Кор. 7.4).

Юрій зі своїм прагненням переконати циніків і з апологією власної унікальності, нехтуванням гендерної заангажованості, пошуками подвижницької хресної жертви й нездатністю знайти для неї гідного предмета постає як пародія на Христа — учителя митарів і грішників, уособлюючи розклад топосів елітарності й культуроцентризму. Натомість Халепа задля утопічного проекту готовий на жертву

— безглуздий шлюб. Така настанова руйнує засадничий для культури топос самоповаги індивіда, закорінений у християнському метанаративі¹⁴. Шлюб-жертва без любові, без Царства Божого в душі людини викривається репресованими утопічним дискурсом думками самого героя: “Не треба всіх грошей, — сто тисяч досить. [...] щоб був результат якийсь, щоб не вийшло це непотрібним самогубством” (297). Апологія утопічної суспільної гармонії і свободи (пародія на Царство Боже) ґрунтується на фатальному розщепленні первісного життєпороджувального людського зв'язку, на насильстві і згнічуванні. У Сварожича почуття огиди до статевого потягу — спрофанований топос каяття — указує на несформованість аксіологічної свідомості. Лібіді своєю амбівалентністю увиразнює авторську настанову на переоцінку цінностей, гармонізацію вітальних і культурних чинників, апологію практики творення себе. Натомість можливий шлюб Халепа з удовою, який викликає відразу, — це своєрідна пародія на хресні страждання, які ведуть до переображення особи. Нехтування свободи й “абсолютної цінності кожної конкретної людської особистості” (С.Франк) — гріх утопізму¹⁵. Нехтування Халепою засадничих стимулів культурного чину — знань, пошуку істини в дискусії (296-297) (на протигагу надмірній довірі Сварожича до культурних наративів) демаскує утопію як *hubris* (гордощі) індивіда — уявного деміурга щодо визвольного, людинотворчого сенсу автентичної культури. Ставленням до вдови викривається неетичність намірів Халепа, протилежна моральному ригоризму Сварожича: “Етична культура, де обличчя іншого — абсолютно іншого — прокидається в моїй тотожності, — це безперервна відповідальність за іншого й гідність обранця”¹⁶.

Якщо Юрій Сварожич фіксує вичерпаність численних дискурсивних практик для чужої і власної свідомості — “томління духу”, розрив репродуктивних і трансформативних можливостей традиції, то Халепа, нехтуючи реальністю риторичного дискурсу як новітньої стратегії опанування і просвітлення людського буття, спирається на недиференційоване культурне несвідоме ідеологізованої маргінальної спільноти: ідеї ефективної комунікації, здійсненності соціального експерименту, несамоцінності гендерних зв'язків як культурної практики творення себе. Одержимість ідеєю розв'язання як соціальних проблем, так і екзистенційних колізій — “захват жертви” — психологічно трансформує й ніцшеанську міфологему “останньої людини” з її жаданням легкого щастя¹⁷, зактуалізовану Халепою в першому листі і згнічену утопією, вилученою з актуального культурного часопростору. Ця нечутливість героя до культурного сумління епохи викриває нетворчий, імітативний характер реформаторських пошуків неактуалізованого духу.

Останній епізод роману В.Винниченка “Хочу!” перегукується з початком романної історії Юрія Сварожича. Заслання студента — аналог вигнання з раю, стимул до переоцінки індивідуальних вартостей, до набуття досвіду, визначення достотних основ власного духовного поступу. Злам, зумовлений втручанням зовнішньої владної сили, не впливає на індивідуальну означувальну практику Сварожича — не руйнує топосу вищості у свідомості героя, реальності й достотності екзистенційних сенсів, хоча констатація нудьги демаскує цю самовпевненість. У творі Винниченка насильство історичного фаталізму над задумами всіх дійових осіб виступає аналогом апокаліптичного випробування, увиразнює логічно незбагненну, непоборну реальність. У Халепа війна викликає відмову від утілення вже знайденого, але не поцінованого достотного сенсу. Втручання влади тлумачиться як фатум, витісняючи гріх гордощів гріхом розпачу й підриває саму можливість комунікації. Війна — крах індивідуальної означувальної практики героя, попри те, що така можливість зберігається у спілкуванні з Сосенками, насамперед з імовірним андрогінним доповненням Халепа — Ніною. Тобто в авторському

¹⁴ Див.: Левінас Е. Філософська детермінація ідеї культури // Між нами: Дослідження Думки-про-іншого. — К., 1999. — С. 205.

¹⁵ Див.: Франк С. Ересь утопізма // *Квинтэссенция*: Филос. альманах, 1991. — М., 1992. — С. 381, 384.

¹⁶ Левінас Е. Цит. праця. — С. 205.

¹⁷ Див.: Ніцше Ф. Так казав Заратустра // Так казав Заратустра. Жадання влади. — К., 1993. — С. 16.

контексті навіть межова ситуація видимої смерті постає як сфера етичного вибору, унаочнення *достотних* вартостей. Сенс існування в останньому листі Халепи не актуалізується, а нехтується. Розв'язка психологічного сюжету Винниченкового роману — зневіра у власній симпатії до Ніни — увиразнює ймовірну втрату ідеї культури — “пронизувати людяністю варварство буття, навіть коли жодна філософія історії нам не гарантує, що варварство не повернеться”¹⁸.

Як бачимо, аналіз творів Винниченка й Арцибашева засвідчує їх полемічність і взаємну сюжетну “дзеркальність”, увиразнює особливості трактування письменниками провідних концептів модерністського естетичного дискурсу — культури, тілесності, сексуальності, елітарної самопосвяти. Напрямок переосмислення Винниченком роману Арцибашева — інтеграція героя в систему життєвого досвіду, чужої заангажованості як чинника становлення й переосмислення власного екзистенційного проекту. Множина культурних значень і практик повсякдення як сугестивних моделей самовизначення і предметів оцінки впроваджується у психологічному сюжеті роману Винниченка на противагу абстрактному розмислові героя. Рефлексія Юрія постає як нехтування самоцінності вітальних спонук, як репресивна десоматизація індивіда; роздуми ж Халепи — продукт досвіду, засіб формування й розгортання кордоцентричної настанови, яка поєднує лібідозні спонуки й соціальну роль персонажа через *реальні* випробування. Винниченко робить відправними для психологічного сюжету топоси, лише ескізно окреслені в Арцибашева (хронотоп Батьківщини, дискурс української народної культури) і не заактуалізовані подальшою дією через свою маргінальність у свідомості *загальноросійського* письменника, і надає їм ідеологічного забарвлення.

Арцибашев висловлює *скепсис* щодо можливостей культурних наративів, демонструючи позірний драматизм зіткнення психологічних топосів. Винниченко зіставляє реальні культурні й політичні дискурси, увиразнюючи владу вкорінених стереотипів і практик, драматизм історичного процесу й індивідуального самоздійснення, який потребує саме *культурної* протидії — інтелектуальної й вольової активності персонажа.

Герой-ідеолог в Арцибашева поза власною волею демонструє зужитість позитивістсько-раціоналістичної ідеї виховання, яка підлягає ревізії вітальною практикою. Претензія на розрив детермінізму повсякденням обертається у Сварожича залежністю від культурних дискурсів. У Винниченка деміургізм, “саможертвоність” героя — профанація ідеї подвижницького олюднення світу, яка обертається адегуманізацією свідомості. Утопія — ознака недостатньої детермінованості автентичною культурою як вітальним чинником, полем боротьби за самоствердження.

Гендерні аспекти існування в обох авторів — мірило модерності героя, чинник розщеплення споглядально-раціоналістичних настанов елітарної самопосвяти. Якщо романний сюжет “Саніна” протистоїть темі поєднання “нашої індивідуальної досконалості” (у коханні) і “процесу всесвітнього об'єднання” (у суспільному житті)¹⁹, то в сюжеті роману “Хочу!” розгортання гендерних аспектів сексуальності сприяє подоланню крайнощів утопізму й гедонізму; водночас спілкування з Ніною — природне, психосоматичне вивершення-зняття етнокультурної закоріненості героя, можливе розв'язання конфліктів ціннісної свідомості. На противагу парадоксальній моделі дезінтеграції індивідуального духу, Винниченко подає модель драматичної реінтеграції особи й суспільства, динамічної взаємодії її онтопсихологічних чинників, складання новітнього антропологічного проекту у світлі модерного історичного й культурного поступу.

¹⁸ Левінас Е. Цит. праця. — С. 206.

¹⁹ Солов'єв В. Смысл любви // Сочинения: В 2 т. — Т. 2. — С. 538.

МОВНИЙ БУНТ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ

Прикметною особливістю поезії XIX ст. було опертя на міметичні традиції побудови художнього образу, при цьому здебільшого використовувалася сюжетна модель упорядкування історії, життя, подій, біографії між полюсами “початок” і “кінець”. Такий світ має свій центр, наприклад, в однойменній поемі Тараса Шевченка — це самогубство Катерини, яке виявляє конфлікт і поведінку героїв. Тут лінійність перетворюється на градацію та ієрархію, стає шкалою станів за прикметою “менш інтенсивний/більш інтенсивний”. Градація передбачає присутність однієї й тієї ж прикмети в усіх наступних “драматичних” станах світу.

В авангардних творах на передньому плані — реальність мови та її властивостей. Якщо світ тут і фігурує, то це світ фоно-морфо-граматичних і семантичних перетворень (“Автопортрет” М.Семенка). Культура XX ст. аналітична і, отже, дискретна. Мистецтво цій дискретності протиставляє полюс універсалій або полюс цілісного, нерозчленованого світу. Скажімо, у М.Цветаєвої та в інших поетів авангарду цифри, формули, інші символічні, ірраціональні одиниці-частини — це випадки “заумі”, які виражають сутність явища й можуть сприйматися як універсальні показники структури світобудови:

Минута: минушая: минешь!
Так мимо же, и страсть и друг!
[...]
Минута: мерящая! Малость
Обмеривающая, слышь:
Так никогда не начиналось,
Что кончилось. Так лги ж, так льсти ж

Другим, десятиричной кори
Подверженным еще, из дел
Не выросшим. Кто ты, чтоб море
Разменивать? Водораздел
Души живой? О, мель? О Мелочь!
[...] (“Минута”).

Таку ж роль відіграє й цифра “сім” у М.Семенка (вірш “Сім днів”). Отже, у поезії авангардистів цифри не вираховують-подрібноють, а виражають “закон” світу, подій і речей, тобто стоять на місці чистих “сем” (ментальних структур) і змістових рівнів (сутності, структури) цього світу (“заумі”). Тому порушення такої формули призводить до катастрофи світу. Числові показники авангарду не подрібноють, а навпаки входять до системи постульованих універсалій.

На противагу універсаліям символістів, узятим із трансцендентних сфер, універсалії авангарду постають на основі реальності. Одна з процедур художнього творення таких універсалій (сутностей) в авангардистів — подрібнення, трощення, розламування й перемелювання цілісного світу і його матеріальної варіантної оболонки. Усі дробильні машини, млини, турбіни, доменні печі, заводи на взірць “Заводу ім. Мих.Семенка” і аж до мотивів звичайної кухні (оповідання “Ми чистимо картоплю” Г.Шкурупія) від футуристів до оберіутів лише відіграють роль трансформувальних механізмів, що дають змогу зняти “поверхове” й виявити “глибинне”, “сутнісне”, “інваріант”.

На рівні мови та культури, який також підлягає подрібненню і руйнації у плані вираження, виявляються фактичні етимони (аж до найдавніших) і архесеми (архетипи) — майже до висхідних культуро- й семіогенних інстанцій (для прикладу — оповідання “Мірза Аббаз-Хан” М.Семенка, що містить чимало літературних алюзій). На рівні текстопобудови це обертається серією експлікацій, паліндромних зворотних прочитань тощо, на рівні сюжетному, мотивному або фабульному — усякими метаморфозами, перетвореннями (скажімо, Дона Хозе Перейри на Данька Перерву в повісті “Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію” М.Йогансена), алхімічними процесами (“Хімічна тривога” Г.Шкурупія) — аж до процесу міфонародного варіння, з одного боку, а з другого — майже до біологічних процесів бродіння і гниття (наприклад, мотиви змішання, бруду, ферментації в Б.Пастернака й метафоричних розкладань трупів у М.Заболоцького).

Негативний полюс авангардної поетики – це полюс розрізаних, закінчених варіантів, що не здатні до перетворень. Перетворення, метаморфози і трансформації сюжету, вимагаючи руйнації матеріального плану вираження, за своєю суттю безперервні, недискретні. Перервність, дискретність зупиняє трансформації, обертається для такого світу “смертю”, а точніше – втратою “сутності” і втратою зв’язку із сутністю всього макрокосму. Відособлене в цій системі постає як викинуте за межі світу, воно втрачає і статус об’єкта, і статус суб’єкта (хоча матеріально начебто й існує).

Післякризовий стан уже не тотожний станові передкризовому, чистої репродукції тут нема. Інколи формально передкризовий і післякризовий стани можуть бути тотожними, і тоді створюється враження абсурду або формалістичного прийому (контroversійний антироман “Голяндія” Д.Бузька). Водночас наступний стан семіотично вищий принаймні на один ранг від попереднього, стосовно якого грає роль “семи”, “сенсу, сутності” (в “Аполлесовой черте” Б.Пастернака). Тут метаморфоза або трансформація відбулася, дискретність виражена за допомогою відмови від першої форми (в інших рішеннях – це може бути руйнація, смерть тощо). Однак у Б.Пастернака дискретність не ділить на два об’єкти ні Рондольфіну, ні Енріко (їх не стає по двоє), вона – тільки умова переходу до іншого статусу буття.

Авангардна дискретність – трансформувальна; її протилежністю виступає дискретність мультиплікаційна, що перебуває в межах одного й того ж рівня і ділить ціле на частини. Ділення зі зміною рівня – ось позитивна авангардна дискретність або сегментація (як тексту, так і вибудованого в ньому світу). Цей механізм авангарду дуже близький до роботи ритмічного механізму. Тому ймовірно, що авангард тематизує й виводить на поверхню найфундаментальніший механізм художньої текстобудови, що він – мистецтво, яке демонструє власну таємницю. У вірші Б.Пастернака “Аполлесовая черта” “чужий текст” стає не тотожний самому собі семіотично в момент зміни його меж і введення в інший комунікативний акт. Унаслідок цієї операції мистецтво мислиться не як тема, зміст, мотивика або навіть текстове вираження, а як акт сюжетно-семіотичної трансформації. Звідси дуже близько до прикметного для ХХ ст. жанру колажу, з одного боку, а з другого – до суцільної інтертекстуальності.

Авангардні тексти у власних межах будуються саме за принципом “повтор повтору”¹ й утворюють ланцюг взаємотрансформації стосовно інших текстів, становлять їх “повтор”, варіації на взірєць “Повєми про те, як повстав світ і загинув Михайль Семенко”. Цей механізм пояснює композиційний принцип авангардних поем, циклів, збірників, “тему з варіаціями” (Б.Пастернак).

Основна жанрова ознака авангарду – трансформативність і варіантність (варіативність), яка породжує такі цикли або поеми, що наближаються до завершених книг (“Дев’ять поем” М.Семенка), або ж “поєми” й “романи”, що майже розсипаються, як роман (а фактично – сценарій) “Інтелігент” Л.Скрипника.

Мова й культура ділять світ по-своєму, але вони не нав’язують єдиного його розчленування. Хоча б тому, що, завдячуючи дискретності, допускають пропуски (у недискретній системі жодна ланка пропущеною бути не може). Будь-яке мовне розчленування світу в художньому тексті значуще, має свій зміст, виконує будь-яку функцію. Наприклад, демонстративно “вичерпний” портрет Шевченка, опертий на документальну основу та щоденникові записи Кобзаря, у незакінченій “Повісті про гірке кохання поета Тараса Шевченка” Г.Шкурупін видається надто побіжним і неадекватним. Справжній, істинний портрет, на думку автора, постає у сцені посвячення Шевченка у члени “товариства мочемордів”, яка прочитується як авангардний текст:

¹ Смирнов И. Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л.Пастернака) // Wiener Slawistischer Almanach. – 1985. – Sonderband 17. – С. 84.

шевченко ще досі пам'ятає веселий хор голосів, що ним починався ритуал пияцтва.
бас гудів
— ром, пунт, ром, пунш...
тенори підхоплювали:
— півпиво, півпиво, глітвейн, глітвейн...
а дисканти вигукували:
— солодка, біла, червона, горілка...

О.Ільницький пише: “У такий спосіб напівбога перетворено в людину й знято з п'єдесталу”². Автор виступає проти канонізованого псевдошевченківською традицією образу поета, обов'язково зображеного в “кожусі й шапці”, пройнятого національною романтикою.

Мова в літературі, розділяючи світ саме так, а не інакше, пропонує не тільки новий його образ, а й перетворює світ на явище, аналогічне їй. Тому сегментація світу в літературі й мистецтві — це аж ніяк не мета, навпаки, вона лише засіб, спосіб виявлення певної інформації. В одному випадку (вірш “Закоханий літній дощ”, написаний у дусі “фізіологічних” нарисів) детальність членування може розцінюватися як явище негативне, а в другому (“У листок загортаються двері”) — як позитивне (“ідентифікація”, “механізм проєкції авторських переживань на світ”).

Дискретність і недискретність за своїми формальними прикметами не абсолютні. Вони конституювані в межах твору, і тільки в цих межах деякі описи сприймаються як більш або менш докладні. Ця внутрішньотекстова шкала проєктується насамперед на дві інші, позатекстові: на загальнокультурну й на літературну сфери (наприклад, поезії М.Вінграновського на тлі тодішньої офіційної поезії шістдесятників “деталізовані”, а на тлі Стусових текстів — звичайні).

Дискретність або недискретність можуть моделювати й інші аспекти світу: скажімо, його впорядкованість, розумність, структурність або хаотичність, аморфність, безглуздість, а стосовно героїв — їхні психічні стани (у “Кам'яному паркові” Б.Бойчука світ фантастичний, фантазмагоричний, у його ж таки “Могилах” різко протиставлені одне одному хаотичність життя й абсурдна, вражаюча впорядкованість кладовища; вірш “Чорнобильська Богоматір” Віри Вовк починається хаосом, а закінчується організованістю і згуртованістю людей довкола імені Христа).

Цікаві в поезії авангардистів переходи на аутизми, тобто хворобливі стани психіки, як, скажімо, роздвоєння особистості (“Я” — “поет”) у творах М.Семенка, Г.Шкурулія, О.Слісаренка, Ю.Шпола. У цих аутизмах санкція, що конституює поета, не йде від Бога чи Муз (як у романтиків або символістів); вона радше наслідок аналізу успадкованої мови, культури, концептів (культурем) і пошуку інваріантів, універсалій. М.Семенко писав: “...Панфутуристична система, охоплюючи всі “ізми”, вважаючи їх частковими елементами одного організму, тому і є всезагальною теорією... Знайдено вичерпну формулу ідеології та фактури, при чому перша мислиться як момент свідомості, вольовий та індуктивно-організаційний, а друга — як момент змінний, як сума засобів матеріалізації”³.

Розрізненість сприймань і їх нерівномірність властиві і мистецтву взагалі, й окремим творам. Скажімо, одні партії літературного тексту вибудовують лише візуальний аспект світу, інші — його соносферу, а ще інші — це діалоги або міркування. Літературі ж (на противагу іншим видам мистецтва) не доводиться розщеплювати й вигадувати розрізненості; дискретність лежить в основі літературного матеріалу, у мові й мовленні. Літературі доводиться вишукувати інше — техніку симультанного, цілісного відображення світу.

² Ільницький О. Український футуризм. 1914–1930. — Л., 2003. — С. 330.

³ Семенко М. Панфутуризм // Futuryzm na Ukrainie: Manifesty i teksty literackie / Wstęp i wybór B.Nazaruk. — Warszawa, 1995. — С. 65.

Написане лишається

Надія Миронець

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

№8*

[Квітень 1911 р.]

Без конца перечитываю твои письма, мой дорогой! Такая безграничная грусть во мне, так безумно тянусь всем существом туда, где ты.

О, если бы можно было хоть говорить к[а]к следует. Я читаю слова, написанные тобой и сейчас же отвечаю тебе. Когда начинаю писать, ничего не могу. Слова сковывают меня, нет возможности справиться с ними и все выходит бесцветно и банально. Милый, слышишь ли ты меня? Мне кажется, что я кричу в пустоту. Если бы я могла хоть сколько-нибудь писать подобно тебе.

Тоска моя о тебе все так же остра и ничего не хочет знать. Мои холодные письма! Знаешь ли ты, что такое бессилие? Наверное нет, а я сейчас бессильна совершенно. Не могу никак объяснить тебе, к[а]к бесконечно люблю тебя, несмотря ни на что. Разве я знаю? М[ожет] б[ыть] никогда я не буду с тобой, может быть я не смогу или ты не захочешь, узнав меня ближе, но теперь-теперь это больше всего. Довольно впрочем. Так я рада, что приезжает Л[ева]¹, что прямо даже удивительно. Конечно, он поможет тебе меня забыть, но это ничего. Ты ведь будешь с ним говорить об случившемся эпизоде и о том, что возможны даже и к[а]кие-то его последствия? Спрошу у Веры, какой он. Да, ей я совсем не писала — не могу. Придумываю разные вещи вроде: университет закроют из-за беспорядков, и я уеду в Саві; я сломаю себе ногу, не смогу заниматься и — уеду в Саві.

Занимаюсь я очень скверно; целый день сижу над книгой, и м[ожет] б[ыть] часа 3 читаю к[а]к следует. К[а]к хорошо вам теперь будет, я уже чувствую большую симпатию к Л[еве], а он м[ожет] б[ыть] не влюбит меня.

Прости меня, если тебе неприятно то, что я говорю о вашей дружбе и вообще немножко хозяйничаю в твоей душе. Я знаю, что это м[ожет] б[ыть] неприятно. Погода здесь слишком хорошая и от этого только грустнее. Сейчас сумерки. У меня на столе умирают белые ромашки, без солнца, и мне хочется плакать и просить, чтобы не наказывали.

Сейчас загадала и вышло “не любит”, и сердце так боязко сжалось. Правда это? Никто не может ответить мне, даже ты. Сегодня не было письма. Конечно, я слишком разлакомилась, но все же так грустно от этого.

Если бы ты знал, к[а]к бесконечно ты дорог мне, к[а]к невыносимо я хочу видеть тебя и к[а]к все жестоко на свете.

Я ведь еще не писала тебе серьезно. Ты не сердисься? А м[ожет] б[ыть] я и не напишу.

Пиши мне, ради всего святого! Твоя Р[оза]. (Арк. 16 — 16 зв.)

* Продолження. Початок у №9.

¹ Ідеться про Левка Юркевича (1884–1918) — одного з найближчих друзів Винниченка, відомого соціал-демократичного діяча й публіциста.

Вчера не писала тебе и ничего от тебя не получила. Сегодня, наконец! Но какое усталое письмо. Милый, мне так хочется, чтобы ты был весел и счастлив, и тем более благодарна я тебе, что ты мне написал, несмотря на усталость. Только зачем ты разорвал свое первое письмо? Зачем? Ведь мы же условились, что ты будешь все говорить мне, что захочешь и к[а]к выйдет. Теперь разве можно будет восстановить то, что было написано? К[а]к жалко. Теперь мне важно знать, в каком настроении ты бываешь и к[а]к думаешь, когда зол, когда устал, когда голоден. Я смогу отобрать главное. Не надо бояться сделать мне больно, я хочу делить с тобой и дурное и тяжелое, а не одни только радости. А ты рвешь письма!! Это жестоко. Ну да уж бог с тобой. Только не надо больше так делать, хорошо? Чтобы не забыть: я конспирирую, и значит и ты должен тоже. Не очень занимайся техникой устройства нашей будущей жизни, все это пустяки и времени еще много. Л[еве] можешь, конечно, говорить все, что хочешь, я его уже люблю и только немножко боюсь, что он меня не одобрит. Он приехал вчера? Напиши мне немножко про него. Теперь тебе не будет много времени писать, так ты немножко, только не очень редко. А то я перестану верить, что все это было в действительности... и тогда мне очень уж плохо. Для меня так естественно и неизбежно любить тебя, что я забываю об этом тебе сказать и ты м[ожет] б[ыть] думаешь, что это и не так? Не думай тогда этого. Ты запомнил всю меня, отдельно от тебя ничего нет и от этого так страшно грустно и весело. Я всегда разговариваю с тобой, рассказываю разные вещи, все конечно пустяки, но больше никому не могла бы я их рассказать. Хотела сегодня ответить тебе на последнее письмо, но сейчас утро, и вероятно не смогу. Когда я просыпаюсь по утрам, у меня ужасно бьется сердце. Я иду к двери и смотрю, нет ли письма. Милый, благодарю тебя за то, что ты пишешь мне. Так хорошо, когда вижу свежий конверт и синюю марку.

Скоро мы увидимся. Я делаю все от меня зависящее. Кажется, что прошло много месяцев с тех пор, к[а]к я уехала. Не соображаю времени, но оно тянется, к[а]к в каторге. Но все-таки оно идет, и мы увидимся. Я себе уже все представила, к[а]к мы живем. Начинается это с утра: я прихожу из лесу, ты еще спишь, ведь ты долго спишь? Солнце горячее, но не высоко, и трещат кузнечики, и я стараюсь неслышно поставить цветы, чтобы не разбудить тебя. Потом я тебя бужу.. Кажется мне, что это ужасно интересное дело. Надо сделать так, чтобы тебе было не неприятно вернуться из “мира грез” на землю. Для этого я придумываю разные способы. Не думай, что всегда я воображаю разную чепуху.

Вот о чем я хочу еще спросить. Что ты теперь делаешь? Работаешь ли? У меня ощущение, что нет. Правда ли это? А если да, то почему? Мне жаль каждый твой день, если он пропадает зря. Милый, дорогой мой. Прощай пока. Будь здоров и весел. Целую тебя. Р[оза]. Чувствую в себе сил много-много для себя и для тебя, если нужно**. (Арк. 7 – 7 зв.)

№10

[Квітень 1911 р.]

О милый мой, великое испытание дано мне, и я не могу выдержать его. Я не приеду к тебе и не увижу тебя. Не презираю тебя, господи, за что же? Разве ты виноват что ты такой? Ни на сколько не уменьшилась моя любовь к тебе, и тоска по тебе теперь еще в тысячу раз сильнее. Но не приду к тебе, п[отому] ч[то] не могу помочь тебе, п[отому] ч[то] мне страшно думать, что стану новым мучением для тебя. Кажется мне, что помогу тебе, отниму тебя у этого ужаса. И не из жалости, а из великой любви моей к тебе. Но ты пишешь, что нет, что знаешь это. Думаю, что не смогу жить вдали от тебя, сознавая, что с тобой, но да это ведь и не важно. Теперь ты один, ты не думаешь о том, что я сижу и жду твоего

** Кінець листа зрізаний.

ласкового слова, а потом, когда бы мы жили вместе, ты возненавидел бы меня. Ужас сковывает мой мозг. Я не могу причинить тебе горе, не хочу быть темным насилием, давящим тебя, и если не могу дать тебе счастья — лучше уйду.

Прости и ты меня за те моменты горя, которые я причинила тебе, за беспокойство обо мне, за все тяжелое, что заставила тебя опять передумать.

Люблю тебя безумно и поэтому не могу. Люблю тебя за радость и страдание, что дал мне.

Не для себя, а для тебя ухожу от тебя. Прощай, любовь моя. Прощай.

Р[оза]. (Арк. 9 — 9 зв.)

№11

[Квітень 1911 р.]

Если бы ты знал, к[а]к ждала я твоего письма! Мне казалось, что его не будет, но я не могла этому поверить. Когда ты прислал мне то, еще до получения моего, написанное письмо, я сейчас же хотела ехать к тебе. А потом опять мысль о том, что я в тягость тебе, меня остановила. Мой ответ слишком поспешный и легкий. Если бы ты знал, чего мне стоило написать тебе так! Ведь я боялась, что ты не знаешь, к[а]к сказать мне, чтобы я ушла. Я видала, к[а]к деликатно ты просил меня об этом, и даже не просил, а показывал на возможность сделать иначе. В первый момент я не поверила себе, а потом, подумав, что это может быть так, я уже не смогла иначе думать. И теперь, со страхом и трепетом, беру я назад свои слова. Теперь, когда уже замучила тебя своим непониманием! Но что же мне делать, если я не знаю тебя. Я все мерюю по себе и, конечно, всегда ошибаюсь. Ты знаешь, ты не можешь не чувствовать, к[а]к я ищу тебя. К[а]к угодно жить, но вблизи тебя. Все, что ты говоришь, кажется мне, что я уже думала это и именно так. Каждое слово, которе ты пишешь — родное мне, и мысль, высказанная тобою, уже моя. И это не подражание, не желание подделаться к тебе, нет. Зачем мне это делать? Это слишком просто, и не стану я обманывать тебя. Когда я не писала тебе точно ответы на твои вопросы — это я делала от того, что мне казалось, что ты их уже знаешь, что лучше меня уже знаешь все, что могу сказать тебе. Я всегда говорю с тобой, к[а]к если бы ты был здесь, и тогда, когда простилась с тобой, ты был со мной.

Так мучительно все, что было, что нет сил, совершенно. Не знаю, хочешь ли ты еще, чтобы я писала (мне не стыдно, если ты и не хочешь), но может быть, что у тебя уже переболело и стало свободно на душе. И я рада была бы и тому, п[отому] ч[то] невыразимое горе у меня от твоих страданий. Тогда, когда я писала тебе, казалось мне, что будь я там, ничего бы этого не произошло. Было бы, конечно, тяжелое и страшное, испугало бы меня, но я бы поняла. Поняла м[ожет] б[ыть] от того, что видала бы твое лицо. Кажется мне, что ты больше уже мне не веришь. У меня нет слов, нет сил. Когда ты спрашивал меня, сильна ли я, я отвечала, что да. И казалось мне, что нет такого препятствия, такой силы, с которой я не справилась бы. Вот и теперь такая смертельная усталость, а все же думаю, что смогу хоть к[а]кую-нибудь радость дать тебе. О большем я тоже думала: М[ожет] б[ыть] я помогу тебе устроить жизнь совсем особенную (ты только не смейся); в которой нам обоим будет свободно. Я уже не думаю, что все будет прекрасно, к[а]к в пасторали. Я и раньше этого не думала. Но знаешь, если даже и все будет плохо, то для меня, всякое плохо с тобой будет в тысячи раз лучше, чем все без тебя. Для меня ясно это. Если бы ты промолчал на мое письмо, я ушла бы без упреков и слез, и так же сделаю, когда ты скажешь мне об этом. Но к[а]к же, если ты вдруг пожалеешь меня?

Сейчас принесли твое письмо. Да, я прииду к тебе, прииду, мое счастье. Не сомневайся во мне, верь моим словам, п[отому] ч[то] они и сотой доли не говорят того, что я чувствую. Так мучило меня сомнение в тебе, но больше не хочу его. Тысячи планов в моей голове. Мне так хорошо, что хочется всем сделать что-нибудь, и я люблю весь мир.

Если ты желаешь меня, и из-за меня хочешь расстаться с Л[евой], то не надо этого делать. Теперь вы строите план своей жизни без меня, и я опять помешаю вам. Нет, это все не то. Делай, к[а]к знаешь, помни только, что никто, кто не помешает тебе, не помешает и мне. И все, что доставит тебе радость, я люблю уже.

Напиши, к[а]к вы живете. К[а]к будто прошло много лет, и много событий, и все же все, что было, ясно, к[а]к случившееся вчера.

Целую твои глаза и благодарю тебя, твоя Р[оза].

P.S. Письма, которые ты просил, вышло завтра заказным. (Арк. 49 – 52. Підшивка в архівній справі переплутана)

№ 12

[Квітень 1911 р.]

Дорогой мой, я верю тебе абсолютно, пусть тебе не будет больно и грустно от того, что я писала тебе раньше; раньше я не знала тебя и всего боялась.

Теперь, всем страданием моим я купила тебя и больше не боюсь. Я не думаю, что все будет хорошо, одна радость, знаю, что так не бывает, но то, что связывает меня с тобой, мое чувство к тебе, сильнее страха горя. Я не знаю, как это все будет: может быть ты или я окажемся не способными к жизни вдвоем, мало-ли что может оказаться, но это уж там будет видно. Пока я стараюсь не придумывать ничего заранее, никаких программ. Я ведь никогда ни с кем не жила и опыта у меня нет, даже чужого. Мы не дадим друг другу клятв в вечной любви и верности, т.к. знаем, что это бесполезно, мы свободны.

Дети, об этом ты мне уже говорил. Вначале мне было непонятно и беспокоино от того, что ты не хочешь детей (это от того, что не привыкла слышать об этом так высказываемые мысли), а теперь я понимаю, согласна с тобой и благодарна тебе. Да, это слишком серьезно, это важнее всего и поэтому этого нельзя.

К[а]к странно просто становится все, когда думаешь, и это мне кажется знаком того, что мысль правильна.

Помнишь, мы шли с тобой из Sesfri и строили планы нашей жизни? И тогда мне показалось странно, к[а]к это можно так спокойно говорить о таких необычных вещах. Я сказала еще: вот если бы кто-нибудь нас послушал? Это все от буржуазных привычек, ведь это неприлично немножко, а главное непривычно. Не могу тебе сказать, к[а]к много во мне нежности к тебе! М[ожет] быть я очень плохая, или очень хорошая; я сама не знаю, к[а]кая я, но чувствую, что возле тебя я не могу быть плохой. Во мне много буржуазности, но это не главное и не неременная моя принадлежность. Это к[а]к некоторые выражения, которые режут ухо. Помню, к[а]к я не могла простить Борису Яков[левичу]² слово “учесть” не знаю отчего. Ты не сердись и не ставь мне в вину, если я пишу не то. Не умею я и не могу так последовательно думать, как бы следовало.

Когда-то я думала, что если у меня будет ребенок, он будет только мой. Я даже не скажу, что он может явиться, его отцу, и буду его воспитывать одна.

Это я думала, т[ак] к[ак] решила никогда не выходить замуж законным образом. Теперь я не хочу пока иметь детей.

Я боюсь нашей наследственности. И от тебя я не скрою, не могу скрыть, потому что ты не к[а]к все, и тебе есть до этого дело. Ты спрашиваешь, не боюсь ли я полного одиночества? Нет, не боюсь. Такая жизнь только вдвоем кажется мне прекрасной, и я бы ничего не хотела другого.

Но вот что, у меня нет опыта, м[ожет] б[ыть] это действительно плохо для тебя. Я привыкла почти никого не видеть, живя здесь. Всех моих знакомых человек 5, и из них только Надю я вижу часто. А ты не привык к такой жизни. И потом, м[ожет] б[ыть] ты вздумаешь мучиться тем, что лишил меня общества, развлечений, и угрызения совести тебя съедят?

Мы можем переехать после, если будет скучно. Или вот что. Поедем в место, где есть люди, но нет знакомых. Например, в Бретань. Можно найти нечто

² Імовірно, йдеться про Бориса Яковенка, чоловіка Розаліїної сестри Вері.

спокойное и не очень заброшенное. Правда, с кухаркой и в Бретани не очень-то разговоришься, да там найдется еще кто-нибудь. Не хочется мне, чтобы Надя (она одна только и есть моя подруга) жила с нами, да она и сама не захочет. Я ей немножко сказала, чуть-чуть, и она уже стала подозрительной и холодной. Есть во мне какое-то чувство, которое не позволяет мне выносить на показ мою любовь, даже близким мне. Сказала же я Н[аде], чтобы приготовить ее к моему отъезду. Ты, очевидно, не получил двух моих последних писем. Это очень грустно, значит ты мне опять не будешь писать? Это так грустно! Отчего ты ни слова не пишешь о Л[еве]?

Ты передо мной совсем к[а]к живой, и нет сил, так тянет к тебе. Люблю тебя, люблю. Хочу дать тебе счастье, хочу понять тебя, быть равной тебе. Неужели все это ничего не значит, и несмотря на мою любовь, ничего может не выйти из нашей жизни? Не может этого быть. Объявляю войну разочарованию, скуке, злобе и всему, что мешает жить. Стремлюсь к тебе всем существом моим. Твоя Роза.

P.S. Экзамены еще не сейчас, и даже еще нет приглашения. К началу июня надеюсь освободиться. Когда узнаю точно — напишу. Не ищи больше мест на Ривьере. Твои аргументы против нее не слишком убедительны (кроме уединения). Я выберу что-нибудь подходящее и напишу. Только в Бр[етани] труднее найти квартиру. Я жила там однажды, только в таком месте, где не знают даже разницы между англичанами и русскими. Туда я тебя не повезу, не бойся! В[ся] Т[воя] К[оха]. (Арк. 13 — 14)

№ 13

Paris 6 mai

Послала вчера телеграмму и вечером получила два письма от тебя!!! Если когда-нибудь в моей жизни будет еще такой день, то я вперед вознаграждена за все беды, несчастья и все зло.

Измученна я до последней степени, и теперь такое безсилие и блаженство, к[а]к бывало только в детстве. И кажется, что невозможное случилось, что можно надеяться на новые чудеса и весь мир прекрасен до безумия.

Никогда не чувствовала я такой сильной любви ко всему что живет. Шла по улицам и радовалась на все и любила все и всех. Бедные люди, они и не подозревают, что может быть такое счастье. Вот я не вижу тебя, но что же из того. Я так чувствую тебя, так нераздельно твоя, что мне все равно даже, что тебя нет здесь. Когда кончается день и я остаюсь совсем одна, я почти вижу тебя. Спасибо, милый, за карточку. Она очень напоминает тебя, к[а]ким ты бываешь иногда и был, когда я тебя увидела во второй раз. Она мне так дорога, к[а]к дорого все, что от тебя.

Напиши мне поподробнее о том, к[а]к вы живете, опиши один день. Это глупо, но мне нужно, чтобы было совсем ясно, чтобы и я могла ходить с вами по горам, и на море и открывать большим ключом дверь конюшни. Тысячи планов в моей голове. Купила путеводитель по Бретани и Нормандии, но к[а]к-то туда не тянет, очень еще здесь холодно. А у вас? Ты должно-быть совсем загорел? Я напишу тебе, что мне понравится из мест, куда можно будет поехать. Если тебе хочется остаться в Италии — сделаем так. Это для меня особой роли не играет; а если будет очень жарко — переедем. Мы ведь свободные люди. Только вот книги. Да, напиши, что тебе хочется из книг, некоторые. Я постараюсь достать. Боюсь как бы мы с тобой совсем не сделали кабинетными крысами. Представь себе, что мне вернули мое заказное письмо, котор[ое] я тебе послала, с твоими письмами! Оно не дошло, т.к. я не написала Генуэзская провинция. В том я увидела волю свыше и не посылаю эти письма пока.

Надо кончать и идти заниматься. О Господи! Целую тебя, единственный источник моей радости.

Пиши. Твоя Р[оза]. (Арк. 12 — 12 зб.)

[Травень 1911 р.]

Сегодня опять нет от тебя ни слова. Я уже вчера начала беспокоиться. Не нахожу себе места, не могу ничего делать и готова сломя голову скакать к тебе. Разные вещи могли произойти за это время, а я ничего не знаю.

Когда вот так, как сейчас я живу, какой-то призрачной жизнью, мне невозможно, невероятно, что ты любишь меня. Почему? Иногда кажется мне, что это так, что тебя ждала я долгие годы и ты должен был возвратиться мне и иначе не могло бы и быть. Тогда мне так безумно хорошо, все становится ясным чистым счастьем. Мне не страшна разлука, не боюсь ничего, ни того, что будет. Такое счастье и чувство такой невыразимой радости, что почти невыносимо. Милый, мне необходимо подробно знать, что ты думаешь, к[а]к ты живешь. А то я где-то заброшенная и так легко меня забыть. Вера писала мне, что ты и Л[ева] скоро уезжаете из Cavi. К[а]к это будет, куда вы поедете? Я бы хотела, чтоб пока я несвободна и не могу вырваться из Парижа, тебе было тепло и уютно.

Были и здесь 2 жарких дня, душные и грозные, но в моем погребке всегда холодно. Вероятно это лето будет жарким и в Италии жить будет нельзя. Я нашла в Бретани маленькое место, не далеко от Dinard (ou on trouve tousles plaisirs mondains!) Называется оно St. Lunaire. 7, 1/2 ч. от Парижа.

Ах, есть сколько угодных мест на свете, и всюду хорошо с одним условием.

Но ты не пишешь и все ненужно, и ни о чем нельзя думать и некуда двинуться.

Здоров ли ты? Если ты получил мое последнее письмо, я должна завтра получить ответ. Господи, хоть бы скорее завтра! Не могу писать. Жду. Прощай пока. Твоя Р[оза]. (Арк. 15 – 5 зв.)

[Травень 1911 р.]

Спасибо, дорогой мой, за такое решение. Это я внушила тебе, п[отому] ч[то] давно и настойчиво желала этого. Теперь же мне кажется, что иначе и не может быть! О милый, к[а]к я счастлива, что скоро увижу тебя!

Это опять оторвет тебя от работы, ну да уж это в последний раз. Потом мы нагоним потерянное. У меня даже дух захватывает от мысли, что скоро ты будешь здесь. Значит, Италия отпадает сама собой. Нельзя же возвращаться, а изменить решение приехать ты не можешь, т[ак] к[ак] это будет слишком жестоко. Если бы ты знал, к[а]к мне все равно, куда ни ехать. Я тоже хочу в Карпаты. Какого там нет комфорта и какой тебе нужен? В Швейцарию в глушь тоже хорошо, только я не знаю, существует ли она? В Бретани и Норм[андии] есть море и горы, но все не так, к[а]к в Ит[алии]. Море серо-зеленое, а горы низкие, скорее холмы. Дом там найти можно, это я напутала.

Не хочу, чтобы ты один устраивал все и говорил о всякой чепухе, когда тебе это скучно, но не знаю, к[а]к же сделать. Мне все кажется, что можно выбрать по [слово не разборливо. – Упоряд.], а потом прямо поехать и на месте уж найти, что надо. Да это все не важно. Важно, что меня еще не зовут на экзамен, что все затягивается, и я уж думала бросить это и ехать из П[арижа]. А теперь какое чудное счастье! Да, ты дай мне телеграмму о выезде. Самый удобный поезд express 1.2.3. Выходит из Генуи в 11ч. 20 м. дня, приходит в Париж в 6 ч. 45 м. утра. Через Турин и Модан и Женеву. Сколько пересадок, я не знаю, но не много. Неужели я так и не увижу Левушку? Так грустно. Что он будет делать летом? Gay-Lussac отделен от Censier только Claude-Bernard и еще кусочком Mongl. Это близко довольно. Почтовое бюро № 29 на rue Mongl. 2 м. ходьбы от меня.

Перед отъездом поцелуй за меня маленьких птенцов и поблагодари за заступничество. Боюсь, что не вытасу тебя из Парижа, когда ты уж попадешь в него.

Милый-милый. Хоть бы скорее это случилось и я увидела тебя. Начнется новое для тебя. Отдохнешь ли только ты в Париже и к[а]к опять станешь привыкать к

французам. Ты должно быть говоришь к[а]к итальянец теперь? Не пиши мне пока. Обнимаю тебя, мое счастье. Жду нетерпеливо.
Т[воя] Р[оза]. (Арк. 11 – 11 зб.)

№ 16

[Травень 1911 р.]

Случилось чудо, моя сестра³ здорова. Недавно еще она была совсем больна, когда я вернулась от тебя, она была в бреду. Вчера я поехала к ней и застала ее здоровой. Она еще возбуждена немного, слишком весела, но нет никаких следов бреда. Доктор говорит, что ее можно взять из санаториума. Теперь для меня вопрос, что же мне с ней сделать? Я одна могу и должна это решить, п[отому] ч[то] кроме меня никого нет. И вот я думаю, что же теперь будет? Ты знаешь, что после такой болезни ее нельзя оставить одну. Что ж будет с нами, к[а]к все устроится. Мне страшно, за то, что я к[а]к будто и не рада ее выздоровлению, потому что это должно связать меня. Это ужасно! Если бы ты мог представить себе мое состояние теперь. Я совсем растерялась. Сейчас я пишу Вере, м[ожет] б[ыть] она останется еще в Италии. Тогда я отвезу ее к ней. Ей хорошо будет там, а я ...я буду свободна. Но если Вера уедет из Cavi в июне – ее везти нельзя. Тогда м[ожет] б[ыть] я попрошу брата взять ее в деревню, в его семью, придется, в случае его согласия, отвезти ее в Россию. Если же и это не выйдет – я останусь с ней жить в к[а]кой-нибудь деревне в Швейцарии. Больше ничего нельзя придумать. У нее такая жажда жизни, такая тоска по родным, что никуда к чужим ее отдать нельзя, да она и не захочет. К[а]к же теперь? Тебе лучше не приезжать теперь сюда. Я ведь должна буду целый день быть около сестры, а это будет пытка для меня, знать, что ты здесь и не видеть тебя. Господи, что же это! Неужели же опять тебя отнимают у меня и опять все рушится. Я не могу: я умираю от тоски по тебе! Но что же мне делать. Ты умный, м[ожет] б[ыть] ты посоветуешь что-нибудь? Я так была счастлива эти дни. Я должна была скоро увидеть тебя и вот я сама прошу тебя не приезжать. Это похоже на самоубийство. Другого же исхода я не вижу.

Прости меня, что я опять тревожу тебя. Мне что-то чувствуется, что и тебе теперь не хорошо, и я готова все сделать, чтобы было лучше. О мой дорогой, мое счастье, жизнь. Я не могу жить без тебя! Не могу и не хочу. Я найду выход, пусть хоть все гибнет. Сейчас посылаю телегр[амму] в Москву, но кажется брата там нет. Придется еще ждать денег, что бы взять сестру. Голова идет кругом. Отвечай скорее, умоляю. Р[оза]. (Арк. 53)

№ 17

[Листівка, травень 1911 р.]

Получила письмо от четверга. Отвечу потом, сейчас надо устраивать дела сестры. Привыкла иметь известия часто и беспокоюсь из-за всякого пустяка. Получила еще 2 п[исьма] от Ш[имкевича], с советом пойти на 9-ю симфонию Бетховена в память и т.д. Жду еще весточки от Вас. Р[оза]. (Арк. 54)

№ 18

[Травень 1911 р.]

Ты сердисься на меня, милый. Может быть ты имеешь на то основания, может я обидела тебя своими лаконическими письмами. Все может быть. Но если бы ты мог заглянуть в мою душу – ты не стал бы на меня сердиться. Во мне нет ни одной мысли, ни одного желания, не связанных с тобой. Все ценно, имеет значение, и нужно только если в этом участвуешь ты. Я не могу говорить с людьми о тебе и поэтому я не могу совсем говорить с ними. М[ожет] б[ыть] это пройдет, но теперь я не могу чувствовать иначе. В тебе все, без тебя мрак и смерть. Разве могу я сказать, почему это и к[а]к случилось? Я не могу даже

³ Идет про старшу сестру Розаліі Яківни Раю.

определить, сильно или нет я люблю тебя. Я не знаю. Знаю, что ты для меня необходим к[а]к воздух.

Когда я пытаюсь писать тебе, слова так не соответствуют тому, что я чувствую, что мне становится невыносимо. Милый, если бы ты понял меня! Мне страшно. Где-то далеко, м[ожет] быть сейчас ты решаешь забыть меня. Ты смотришь на жалкие листки, которые получил от меня, и видишь, что ничего-то в них нет. Какие-то вымученные слова, нет ни чувства, ни остроумия. Ничего. Но что же мне делать, если я не умею. Неужели за это можно забыть меня. Кто знает, м[ожет] б[ыть] это и доказывает черствость души, равнодушие и еще что-нибудь. Но я не могу примириться с таким выводом. Если можешь, услышь меня. Я люблю тебя. Плачу от бессилия своего сказать так, чтобы ты поверил. Что-то враждебное и холодное чувствую я в тебе. Не знаю, что это и боюсь.

К[а]к хочется мне к тебе. Кажется, что все темное исчезнет навсегда, отойдет страх, станет светло и просторно.

Мне так хочется сделать тебя счастливым, хоть немножко. Целую твои милые руки.

Ты получил мое письмо о сестре и телегр[амму]. Приедешь ли ты?⁴ Кто знает. Сестры еще здесь нет, жду денег, чтобы взять ее. Если Вера останется в Саві (в чем я сомневаюсь), то я отвезу Раю к ней. Голова ходит кругом. Боюсь, если ты приедешь и сразу войдешь во все дела, то тебе очень будет тяжело. Если не хочешь ничего этого знать — не приезжай. Но у меня все-таки надежда, что ты приедешь. Холодно здесь вдруг стало. Второй день. Я все думаю, к[а]к ты узнаешь у Веры, что она решила? На всякий случай телеграфируй мне, если она остается. Я забыла попросить ее о этом. Если же в Россию придется везти сестру, то поеду не я, я не могу, а Надя. Я уж ей говорила об этом. Понемножку все разбирается.

Несчастные мои экзамены. Наверное провал.

P.S. Разве я могла просить тебя не писать пока! Милый, боюсь сказать до свиданья! Целую.

Т[воя] Р[оза]. (Арк. 17 — 17 зв.)***

Підготовка тексту і примітки Надії Миронець

⁴ Винниченко таки приїхав до Парижа, і вони з Розою в кінці травня або на початку червня 1911 р. поселилися в містечку Авон (Avon) коло Фонтельбу у Франції. У листі до Люсі Гольдмерштейн, датованому 9 червня, Винниченко дає таку адресу: N.Hirniak, 23, avenue des Carosses Avon (Seine et Marne). — (Кур'єр Кривбасу. — 2001. — № 141. — С. 112). Чотиримісячне спільне проживання було періодом їхнього “пробного шлюбу”, коли вони вирішували, чи будуть створювати сім'ю. Аналізуючи свої тогочасні роздуми й почуття до Рози, Винниченко записав у “Щоденнику” 27 червня 1911 р., що в нього інколи “з холодком пробігає думка: “Кінець захопленням, мріям, шуканням, ти знайшов уже”. І хоч я знаю, що ліпшої знайти не можу, все ж таки мені здається, що я від чогось одмовився, щось загубив, чогось не дійшов. Але поруч з цим я чую, як досвід мій говорить, що все незнайдене хвилює, а знайдене, те саме, що жагуче тягнуло, робиться звичним і не хвилює, а прив'язує, входить як вогкість в істоту і зростається з нею, зростається до того, що тільки з кров'ю оддирається” (Винниченко В. Щоденник. — Т. I. — С. 38-39). Спільне проживання переконало Винниченка, що він знайшов саме таку жінку, з якою хотів би мати дітей. Але він мріяв про родину українську і, щоб полегшити дружині вивчення української мови, вирішив якийсь час прожити з нею в Галичині й виїхав до Львова, щоб найняти там квартиру. Розалія залишилася в Парижі, щоб закінчити курс навчання. Наступний лист вона відправила Винниченкові 2 жовтня 1911 р. до Львова на адресу Левка Юркевича.

*** Продовження у наступних номерах.

Літературна критика

Микола Ільницький

МАРГІНАЛЬНІСТЬ ЧИ ЗМІНА ПАРАДИГМИ?

Поштовхом до цих роздумів стала поетична збірка Олени О'Лір "Прочанські пісні", випущена 2006 р. видавничим домом "Києво-Могилянська академія". Збірка, яка контрастує з основним потоком поетичної продукції в журналах та збірках поезій. Авторка веде свого читача на прощу, і проща ця сприймається символічно – як очищення від дріб'язку буденного життя, від тих миттєвостей, що проминають безслідно, бо не містять у собі зерен вічності... Але ця поезія може сприйматися й по-іншому – як ретро, як милий серцеві, та вже проминулий спомин давнини, чи навіть... анахронізм у наш знервований час. Чи не викликає така несподівана зміна тональності, така врівноваженість настрою враження, що ти після метушливого потоку міської вулиці опиняєшся в полі чи в лісі, де можна послухати шум потоку та голоси птахів?..

Поезія ж чує щось більше, вона викликає з минулого, здавалося б, давно забуті людством історичні ситуації, життєві колізії, випробування, відповідні образи та ритми:

Гейя! Гребім, веслярі, – хай луна відіб'є наше "гейя"!
Альбу лишивши позаду й гостинні затоки Ієрни,
В море виходьмо відкриті, узявши за приклад Піфея, –
Жде нас безчестя, якщо корабель наш додому поверне.
...Гейя! Гребім, веслярі, – хай луна відіб'є наше "гейя"!

Знаю, як далі на північ пливти, ніби далі в минуле, –
Там, де розгледіти годі, матерія це чи ідея,
Зблисне колись сніговою вершиною Ультіма Туле!

Заколисані магічною музикою цих ритмічних повторів, що відбивають ритм ударів весел, спершу не помічаємо, як начеб реальна картина морської плавби розширює семантичне поле тексту, бо плавба ця відбувається не лише у просторі, а й у часі, до того ж у напрямку не до майбутнього, а до минулого, і мета плавби – острів Туле – край землі (Ultima Thule), острів із поетичного арсеналу Вергілія і Сенеки. Про це дізнаємося не з тексту вірша, а з авторських коментарів, доповнених ще й вказівкою: рефрен – це переклад авторки анонімного латинського вірша, свого часу двічі – українською та російською мовами – перекладеного Миколою Зеровим. Але всі ці пояснення не руйнують враження од вірша як художнього тексту, водночас утверджують читача в думці, що неокласичне начало себе не вичерпало.

Олена О'Лір долучається до полеміки стосовно цього питання, відтворюючи процедуру захисту своєї дисертації:

Розсівся титулований синкліт:
Сивоголові метри і метреси,
Наслідувачі Перетца й Колесси,
Що досить і без мене в них клопіт.

І раптом хтось із блискавкою й громом
Оголосив мій ідеал фантомом, –
І хмарою всю залю затягло.

А я — не про Шевченків “Заповіт”,
А я — не про модерні літпроцеси!
Вже прочитали відгук із Одеси,
Вже й опонентів вислухали звіт...

І думка мозок опекла затята,
Що треба вивчитись мені було
Не на філолога — на адвоката.

Критика, навіть “критика поетичним словом” (за формулою Ю.Шереха), завжди тенденційна: критик обстоює свій символ віри, свій ідеал, заперечуючи ідеал опонента. То вже історикові літератури доводиться шукати баланс рівноваги — із часової перспективи.

Але що ж, власне, було ідеалом авторки, для оборони якого потрібний аж адвокат? Розгадати цю нехитру таємницю допомагає епіграф до сонета: “Український неокласицизм — це фантом, це ілюзія... Проф. Ю.К-в”. Отже, ось хто основний опонент дисертантки, а не той, хто складав “звіт”, й ідеал цього опонента, очевидно, протилежний до ідеалу авторки.

Якщо текст сонета “Захист” прямо не називає ідеалу поетеси, натомість він виразно окреслює, що ж не є її ідеалом: “наслідувачі Перетца й Колесси”, “модерні літпроцеси”. Тут явна тенденція неприйняття модерної естетики. Тенденція невиразна, розпливчата навіть як для віршованої форми вислову, бо поняття “модерні літпроцеси” не можна укласти в якусь одну парадигму.

Авторів цих міркувань випало бути одним із згаданих у сонеті опонентів, то ж можна розшифрувати натяки: Олена О’Лір пише про захист Оленою Бросаліною (її справжнє прізвище) дисертації на тему “Художньо-естетичні засади неокласицизму Михайла Ореста та Ігоря Качуровського”, а під “Проф. Ю.К-в”, очевидно, зашифровано професора Юрія Коваліва. Отже, маємо варіант вічної суперечки між традиціоналістами та новаторами, якої нікому не вдалося розв’язати, а опонентів — примирити. Як знаємо, Д.Чижевський свого часу сформулював теорію стильових “хвиль” простоти й ускладненості, строгої та “розірваної” форми, які постійно змінюють одна одну у процесі розвитку літератури.

Однак у рамках тенденції, яка домінує, завжди причаюються елементи протилежної, які її розхитують ізсередини. Їх вихід назовні — це вже не повторення попереднього стану (згадаймо концепцію Ігоря Костецького “неповернення назад”), а породження чогось нового, що водночас переймає чимало із заперечуваного. Так, літературознавець із Румунії Магдалена Ласло-Куцюк, аналізуючи сонетарій українського неокласика Миколи Зерова, побачила в ньому виразні ознаки модернізму. “Навіть цілі його сонети, — пише вона в статті «Дзвінка закінченість» сонета Зерова”, — побудовані на цілком новітніх поетичних експериментах, які дуже далекі від тієї лагідної послідовності і раціоналістичної ясності викладу, на яку б ми сподівались від цього шанувальника античної поезії, і його вислів про “ясну, дзвінку закінченість сонета” слід розуміти дуже відносно”¹. Як приклад дослідниця наводить сонет “Космос” — твір, на її думку, “багатозначний і дуже складний композиційно, де автор просто під час викладу міняє предмет, про який говориться, і зливання життя лотоса й життя людини перетворює цей твір на символічний, до того ж ця заміна відбувається непомітно, десь між першим і другим катреном.

Зринає він, дзвінкий і розмаїтий,
На шістдесят земних коротких літ
З грузького дна — латаття ніжний цвіт,
Щоб нам жагу безмежну напоїти...

Як тішать нас озера, гори, квіти,
Роса, і теплий грім, і шепіт віт —
І людська творчість підіймає міт
У саме небо, зорями розшите.

Та скоро попіл сутинних обслон
Спадає; глушить веселковий тон
Думок, жадань і щирого завзяття.

А дні летять як вітер; рвуть стерно
І топлять нас. І білий цвіт латаття
Вертають на мульке і чорне дно”².

¹ Ласло-Куцюк М. Шукання форми. — Бухарест, 1980. — С. 134.

² Див.: Там само. — С. 134-135.

За переконанням В.Базилевського (“Шлях до кастальських джерел”), не був “чистим” неокласиком і Михайло Драй-Хмара. Його якийсь “позараціональний залишок”, враження “невиясненого і невловного” зауважив І.Дзюба. Що ж, зайве підтвердження аксіоматичного: “поету тісні будь-які шори, й академічні зокрема”³.

А творчість Юрія Клена та Михайла Ореста — це хіба чиста неокласика? У першого — виразні риси неоромантизму: мотиви мандрівних вражень, сильних емоцій, у другого — таємничі знаки природи, ієрогліфи лісу, які не піддаються однозначному розшифруванню. Ігор Качуровський, здається, найменше піддався спокусам новітніх “ізмів”, але “за всього академізму особистісне, «крамольне» ба ні та й прорветься крізь шпарини строф, злегковаживши обрядовістю канону. Скільки теплоти й гіркоти у віршах поета про тварин «Коли нема дружини, ні родини», «Собаке щастя», «До нас на склад забіг чужий собака». І який же тяжкий особистий досвід вгадується за прикінцевими рядками цього останнього: «І я подумав, що якби людині — собачу душу»⁴.

У самої Олени О’Лір неокласична викінченість форми часом настільки контрастує з темою, що викликає пародійний ефект, як, приміром, у вірші “До білого гусака”: “Чиста кринична вода, золоті кукурудзяні зерна / В горлі твоєму лункому змішалися, наче у тиглі, / Шия твоя — наче флейта, зі срібла відлита майстерно, / Кольором лапки твої помаранчі нагадують стиглі”. В “Осінній пісні старого бабусиногу гусака” враження пародійованості викликає мотив мандрів — архетипний мотив класичної та романтичної поезії, постаючи, мовби зворотний бік бурлеску: урочисто про комічне. Така несумісність притаманна багатьом творам Олени О’Лір, у віршах “Жоржини”, “Світанок” авторка навіть знімає межу між високим і низьким чи, радше, урівнює у правах поважне й буденне, високе й низьке.

То там, то сям натрапляємо у “Прочанських піснях” на сліди інших поетів, виявлені то майже цитатно, то приховано. Приклад такої інтертекстуальності — “Не розкриваймо пристрасні обійми” із завершальним акордом: “Єдиними, мов погляд двох очей, / Нас Вічність у свої обійми прийме”, парафраза з вірша М.Рильського “Сікстинська мадонна”, в якому поет захищає сонет, переконаний, що ця форма “Не псевдокласика, а класика, — і їй ми / Повинні вдячні бути. Не іграшка пуста / Та форма, що віки розкрили їй обійми”.

Але якщо в Олени О’Лір шукаємо навмисних чи мимовільних відступів од неокласичного канону, то Анатолій Мойсієнко проводить ідею такого взаємопроникнення класичного й модерного як теоретично, так і поетично практикою. Так, уже сама назва збірки “Сонети і верлібри” сприймається в тому ж ключі, що і його дослідження “Традиції модерну і модерн традицій” (2001). Погодьмося: писати паліндромний сонет — якоюсь мірою кидати виклик і сонетові й паліндрому. Але поет убачає закономірність і навіть неминучість їх поєднання.

А.Мойсієнко (“Голосіївська осінь”) виразними штрихами фіксує розкол у душі сучасника між цивілізаційною розірваністю і прагненням їх якомось збалансувати:

І знову шукатиму — шлях-бо крутий! —
Сприймавши і Лади і Ози,
В густенному лісі словес — простоти,
Якої нам часто не досить,
Яку лише грози у травні приносять
Та ще — голосіївська осінь.

Якщо шукати в цих рядках архетипних кодів, можна виокремити два щільно пов’язані між собою образи-антитези: натурфілософське (*травневі грози, голосіївська осінь*) і урбаністичне начала, момент традиції й водночас її заперечення, що виявляється у формі алюзії. Бо ж голосіївська осінь у сприйнятті читача асоціюється не тільки й не так із Голосіївським лісом, як із поетичним

³ Базилевський В. Лук Одиссеїв. — К., 2005. — С. 278.

⁴ Там само.

світом та образом самого Максима Рильського, а Оза викликає в уяві — хай і дещо призабуту — атмосферу вознесенсько-драчівських гібридних метафор їхньої поетичної молодості (натяк на поему “Оза” А.Вознесенського).

Ці дві стихії ідуть поруч, супроводжуючи сучасну людину скрізь й у всьому, хіба що одна забігає наперед, але друга неодмінно прямує за нею:

Уситившись і гандлем і гротеском,
Сплативши внески із невинних чвар
За дріб'язковий і значний товар,
Душа живе одним-єдиним сплеском

...Мов на пательні, у пекеллі білім
Вогонь зміша форшмаки і книші...
Так, є вогонь ще, та нема душі.
 (“Уситившись і гандлем, і гротеском...”)

Десь поміж торжищ і буйних весіль,
Між хтивих ігрищ у житті і в слові,
Не зніси кпинів ситих і обмови,
Душа заб'ється в лячну голосінь...

Ігрище і слово постають у цій вірші А.Мойсієнка як взаємозамінні, і “форшмаки” та “книші” не сприймаються як поняття зі сфери кулінарії, а як категорії поетики. Процес “змішування” “форшмаків” і “книшів” сьогодні в поезії став радше правилом, аніж винятком, знявши з порядку денного питання про наслідування й епігонство.

Звісно, поет завжди може відштовхнутися від образу свого попередника й розширити семантичне поле його вірша. Стусове “Довкола мене цвинтар душ / На білім цвинтарі народу” нав'яне симоненківським “На цвинтарі розстріляних ілюзій / Уже немає місця для могил”, але це вже метафора Стусового часу, метафора духовного спустошення.

Діалог А.Мойсієнка з попередниками має інший характер. Його іноді важко вловити, але він відкриває несподівані обертони слова, висвітлює його нові семантичні грані. Безперечно, збіги на рівні образів можуть мати випадковий характер, але читацька пам'ять знайде їх витік. Мабуть, багато читачів пам'ятає вірш Миколи Вінграновського “Мати білять яблуні в саду...” Кожна строфа починається цим рядком, але кожна наступна на один рядок коротша: спершу з матір'ю були батько й сестри, потім тільки сестри, а далі лишилася сама мати, яка білить ті самі яблуні. Послідовне усічення строф збільшує драматичну напругу цієї мікробалади.

І от зустрічаємо в Мойсієнка таке знайоме “Білять хату яблуні в саду”. Ця пейзажна картина змістово зовсім не зв'язана з віршем Вінграновського: розквітлий яблуневий сад укриває своєю білизною сільську хату. Але зорова пам'ять не відпускає від читаного раніше й мовби зливається з ним якоюсь спільною настроєвою тональністю.

Зорова пам'ять веде за собою і пам'ять жанру, який, з одного боку, прямує у звичне річище, а з другого — руйнує його, несе елемент деструкції.

Поезія А.Мойсієнка потверджує думку, що поет перед тим, як писати верлібри, має опанувати традиційні віршові форми. Сам Мойсієнко до сонета, октави, рондо додає східні форми — рубаї, газелі, хоку, танка, досі в українській поезії мало культивовані. Характерно, що такий знавець східних літератур, як Агатангел Кримський, перекладаючи перських поетів, форму газелів та рубаїв передавав катреном, а газель в українській поезії чи не вперше знаходимо в оригінальній поезії І.Франка (“Чом зір мій, о пані, до тебе летить?”).

Однак чи відповідають у Мойсієнка традиційні форми усталеному канону? Відповідь на це питання дають вірші циклу “Сім струн”. Ось перші чотири рядки “Газелі”:

Сліпучо-срібна стрічка снігу...
Сорочий скрегіт сушить стріху,
Село селянські слуха сни.
Сніг сіється-снується стиха.

Обізнаний зі східною поезією помітить, що тут ліричний герой не веде розмову з коханою, цілком відсутні й такі атрибути перської та арабської лірики з її суфійсько-символічним підтекстом, як рожева щічка — божественна природа, чорний локон — таїнство Бога, вино — Господня любов, чашник — наставник, корчма — людський світ тощо, не знайде образів троянди й колючок, не кажучи вже про зашифрованість у тексті імені автора, у чому вгадується прообраз авторської маски. Подібне можна сказати й про хоку А.Мойсієнка: “Спитай себе суворо: / Сувої строф — / Сім струн серця?” (“Хоку”).

Якщо канонічна строфічна будова газелі все ж дотримана, то у формі хоку, яка передбачає по п’ять складів у першому та третьому рядках, сім у другому, уже допущено відступ. Крім цього, традиційне хоку — пейзажна картина, пов’язана з настроєвим станом, у даному ж випадку маємо радше філософську рефлексію.

Але ж чи поет має конче дотримуватися усталених канонів? Та й що сьогодні сприймати за канон? Сонет Петрарки? Але ж уже Шекспір реформував цю форму, згодом з’явилось таке поняття, як сонетоїд, а потім навіть білі сонети. Як ставитися до трансформації традиційних форм і жанрів? Пригадується зауваження М.Рильського до одного з віршів М.Вінграновського: “Сонет, хтозначому так названий”⁵. Невідомо, як автор сприйняв це зауваження, пізніше сонетами він свої вірші не називав, хоча цикл “Вінок на березі юності” й без жанрового окреслення має виразні ознаки сонета. Але ж кожна імпортована поетична форма чи жанр, приживаючись на кроні тієї літератури, до якої вони прищеплені, видозмінюються, як ті ж хоку, що їх деякі українські поети навіть перейменували на “трилисники” (В.Коломієць).

Сонети А.Мойсієнка теж не мають строгої сонетної структури (“бунту чуття”, коди), а відбивають логіку образної еволюції поезії: плін думки переводять у площину згущеної метафоричності, у драму на психологічному рівні. Вінок сонетів поета “Я полем йду. Торкаю сонця віть”, що виразно перегукується з настроями лірики М.Рильського, раптом переходить у “паліндромний сонет”. Можливо, помилкою українських футуристів було те, що вони відкинули сонет як атрибут зневажуваної традиції, а не зробили спробу реформувати його, і М.Бажан відійшов од футуристів, бо не хотів відходити від сонета.

“Паліндромний сонет” А.Мойсієнка можна вважати містком між модернізованим (постмодернізованим) сонетом і верлібром, тим пунктом, де “логіки залізна течія” переходить в алогізм ігрової конструкції, від “закону” до “ока зима”. Мойсієнко видав цілу книжку паліндромів під назвою “Віче мечів”. Для автора звернення до таких “штучок поетицких” могло мати різні мотиви: актуалізувати барокову поетику, виявляти у звукових ресурсах української мови приховані сенси, випробувати текст як поле інтелектуальної гри...

Поетові не раз вдається досягти у своїх паліндромних конструкціях не тільки природності, а й афористичності (“віче мечів”), настроєвості (“козакою у казок”), висловити певні сентенції (“Ерот і всесвіт оре”) та окреслити цілу ситуацію (приїзд додому космонавта Павла Поповича — “Узин унизу”):

Узин унизу.
Мати там.
Матиму думи там.

Тонке мовне чуття А.Мойсієнка виявляється, утім, не лише в паліндромних конструкціях, а й у звуковій оркестровці його вірша загалом. Йому щастить досягти такої евфонічності, що не деформує слово, а виявляє в ньому несподівані смислові зв’язки, як у цьому ось осінньому пейзажі:

Жовтень жовті жолуді
На базар несе,

Злотом люльку креше,
Золоті пожежі

⁵ Рильський М. Збір. тв.: У 12 т. — К., 1988. — Т. 18. — С. 563.

Пише осінь охрою	попасом пасе.
Золоте есе.	Сонце — обережне —
Листопадом, бабиним літом	Золотими клешнями
Набиває вітер	В золоту Радош.
золотий кисет,	Золотим пожежником
	Походжає дощ.
	(“Жовтень жовті жолуді...”)

Співзвучність слів являє тут гармонійність у світі. Вірш Мар'яни Савки “Маковій” у збірці “Квіти цмину” теж тримається на звукових опорах:

Іде Марія на Маковія,	Іде Марія полем та гаєм,
Чари ховає на чорних віях.	Маком дрібненьким шлях посипає.
Тиша не дише. Вітер не віє.	Поки той мачок ляже в землицю,
Іде, прегарна, ніяковіє.	Піде Марія за молодицю.

Повні маківки дрібного зерна.	Від Маковія до Маковія
Очі Марії — плесо озерне.	Вже й заколише сина Марія.
Коси шовкові, плетені тісно.	
Груди здіймають грубе намисто.	

Гармонія звуків являє гармонію стосунків, що сягають утвердженого давньою традицією обрядового дійства: на Маковія — а це свято припадає на 14 серпня — дівчата несуть святити достиглі голівки маку, який має в цей день магичні властивості, потім кладуть їх за ікони, а весною наступного року розсівають цей мак по городу, щоб добре родило. Отож у подієвому сюжеті — паралель, закорінена в етнічній пам'яті народу. Тут справді віриш, що поетові зневіритись у слові — “власну душу на ганьбу прийняти”, тобто сприймаєш слово на рівні сакральності.

Читаючи такі вірші, бачиш цілковиту відсутність у них карнавалізації, гри смислами, пародіювання, гротесковості — таких характерних для поетичної хвилі кінця ХХ — початку ХХІ ст., і мимоволі запитуєш себе, чи тенденція, про яку йдеться в цих міркуваннях, — то маргінальність, непомітне відгалуження від магістральної лінії чи, може, утверджуються інші пріоритети й постмодерна хвиля поступово вичерпує себе?

Не беруся давати відповіді на таке глобальне питання, завважу тільки, що його вже ставлять літературознавці і критики й фіксують різні вектори руху. Український літературознавець із США Іван Фізер у літературно-критичному нарисі “Американське літературознавство” стверджує, що постмодерна парадигма, яка домінувала в літературознавстві США від 1970-х рр. до кінця минулого століття, здає свої позиції, позаяк постмодернізм вибиває з-під ніг філософські та етичні підвалини, на які спиралося мистецтво, руйнує ієрархію вартостей, а отже, заперечує онтологічну цілісність особистості. У такій ситуації, зазначає учений, “чимало літераторів, митців, архітекторів, критиків, філософів ХХ століття, оголошуючи себе вільними від тиску минулого, піднесли свою суб'єктивну безпосередність до рангу єдиного адекватного критерію пізнання й поцінування явищ. Такий радикальний розрив із минулим ознаменував посилену децентралізацію культурологічного поля, релятивізацію всіх цінностей, стирання меж поміж інтелектуальною ерудицією та опінією, наукою і припущенням, зрештою, між елітарною і масовою культурами. У такому полі, як висловився Ліотар, “усе дозволено”, все переплавляється на невизначений сплав”⁶.

У площині української літературної реальності маємо різні позиції стосовно цієї проблеми. Постмодернізм в українській літературі чи не найґрунтовніше проаналізувала Тамара Гундорова. Вона маркує його чорнобильською катастрофою,

⁶ Фізер І. Американське літературознавство: Історико-літературний нарис. — К., 2006. — С. 76.

виводячи звідти образно-понятійну категорію чорнобильського тексту. Образ справді місткий до безбережності, як і сам постмодернізм, в якому знімається антиномічність значень. “Моя книжка про постмодернізм є після-чорнобильською бібліотекою, — пояснює свою позицію авторка. — В моєму розумінні, постчорнобильська бібліотека є метафоричним образом водночас загроженої і збереженої культури, що як ковчег, музей, бібліотека, храм, саркофаг, список існує на межі вигаданого й реального життя, між минулим і майбутнім, між своїм і чужим, між грою і апокаліпсисом, на межі між високою і масовою культурою. Я бачу Чорнобиль як початок українського постмодерну, а чорнобильську бібліотеку — як набір текстів, топосів, топограм, цитат, дискурсів, баїв, сюжетів, імен, канонів”⁷.

Виходячи з такої засади, початком чорнобильського тексту можна було б вважати гумор анекдотів, породжених вибухом атомних електростанцій. Але щось застерігає (може, якийсь селянський консерватизм) ставити поруч гру й апокаліпсис або ж Майдан і карнавал — як рівновартісні. Водночас апокаліптичність в українській літературі — дочорнобильського походження, її виразно засвідчила поезія 30-х рр. ХХ ст. та повоєнного часу (Б.-І.Антонич, О.Стефанович, В.Барка).

Іншу, аніж Т.Гундорова, інтерпретацію українського постмодернізму окреслює Ніла Зборовська в інтерв’ю Галині Тарасюк (під назвою “Психоісторія української літератури як теоретична та практична пропозиція Ніли Зборовської”), стверджуючи, зокрема, що “у рекреаційному (бубабістському) проекті талановито утверджувався процес зміни супроти тоталітаризму, а в масовій культурі, не без впливу літературного карнавалізму, відбувалася абсолютизація карнавальної площі. Хоча на тлі краху застійних часів карнавальний сміх провіщав епоху змін, але його носії не були спроможні витворити у собі такі героїчні суб’єкти, які могли б реально провести ці зміни”⁸. Для Н.Зборовської, авторки монографії “Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури” (К., 2006), постмодернізм — шкідлива дискурсна практика, позаяк вона відроджує культурний імперіалізм приборканням національного фактора та нівеляцією національної традиції на всіх її рівнях, починаючи з родової пам’яті.

Утвердження цієї пам’яті в поезії талановитого представника покоління 1990-х рр. Мар’яни Савки симптоматичне. Утвердження родової пам’яті здійснюється тут на різних рівнях — і тематичному, і побудовою збірки, в якій поетичні тексти перемежовані родинними фотографіями, що охоплюють родовід кількох поколінь родини. Особистісна пам’ять теж виходить за рамки біологічного тривання людини: лірична героїня поетеси “запам’ятала” дідуся на його похороні, будучи ще в лоні матері.

Екзистенційні миті, спалахи усвідомлень драми буття розкриваються у віршах Мар’яни Савки переважно через найбуденніші життєві ситуації, побутові реалії. Де межа між буттям і небуттям, де грань переходу від життя до смерті — цього не дано збагнути нікому, але Савка знаходить таку ланку зв’язку між цими екзистенційними станами, що смерть не видається безоднею страху. Стара жінка вийшла з хати просити в Бога дощу, забувши, що лишила вдома пса, і зайшла так далеко, що тепер “тільки зоряний пес коло баби йде” (“Зільники в головах...”). Людина відійшла, але її присутність ще відчувається, дух її ще тут, бо “...Ніхто не наважився / хвірточку причинити” (“Бабуні Стефі”). Архетипний характер цієї деталі засвідчений не тільки мотивом смерті, а взагалі ідеєю проминальності, відходом кожної пори людського життя, кожної його миті — згадаймо вірш “Юність” Василя Мисика:

Ти так у всесвіт поспішалася,
Що й не оглянулась назад,
І хвірточка, де ти проходила,
Так і лишилась неприхилена.

⁷ Гундорова Т. Український літературний постмодерн. — К., 2005. — С. 8.

⁸ Літературна Україна. — 2007. — 14 черв.

Мотив відходу вирішений у поетеси й у скорботно-елегійній тональності. Але зовнішній спокій тільки посилює внутрішню напругу: три сестри йдуть уже небесним гостинцем і збираються “висповідатися в митрополита Шептицького”, але найстарша з них знала з дитинства, “Що не знатиме чоловіка, / окрім того, / що всі наречені його / непорочні”. Та драматизм сягає апогею в наступній мініатюрі:

Діти ішли по небесному пругу
бог їх провадив
а що до нас не завернули —
то про щось забалакались з ним
та й минули

Тут відкривається ще один мотив сучасної поезії представників молодшого покоління — сакральний, в якому десь віддалено відлунюють і духовні пісні про те, як “ходив Господь по всій землі” і вчив людей жити по правді. Ідеться, певна річ, не про збіг сюжетів чи ситуацій, ідеться про ту позатекстову відкритість душі перед Богом і перед собою, точніше, перед собою, як перед Богом.

Чи має на кого спертися Мар’яна Савка у своїх духовних сум’яттях і тривогах у сучасній українській поезії? Відповідь дає сама поетеса віршем “Поетові-вісімдесятнику”. У ньому не названо імені адресата, але за текстовою фактурою та інтонаціями безпомилково вгадується Василь Герасим’юк:

Холодом обпікає чужа комета. Божої ночі барва темна й густа. Повітря для того, аби тримати поета, плечі — аби поету тримати хреста.	І про що тобі завтра розкаже тремка заграда, коли ступиш з порогу у студінь живої трави? На Покрову засвітить хрестами твоя Прокурава і насипле поетові яблук у рукави.
--	--

День заясніє, різкий, наче жало осине,
бачиш не місто, а сад — недоречність сама.
Поруч дві жінки. Муза і Слава. А сина...
Сина в саду поміж яблунь нема.

Тут навіть без згадки про Прокураву — родинне село Герасим’юка (родинне відносно, бо народився він на засланні) — вгадується відлуння його голосу, його поетичної тривоги, його “чорнобильського тексту” без карнавалу.

Код духовності через архетип саду як антиномії міста в сучасній поезії цікавий тим, що на сад, на природу загалом сучасна людина переважно дивиться через віконну раму багатопверхового будинку, дивиться очима людини “цивілізаційної”, міської за місцем проживання, і природної, сільської — за поривами духу.

У збірці Лесі Лисенко “Тінь тіней” (Харків, 2003), поезія якої з 1980 р. не мала доступу до читача, утрачена природна реальність повертається в ірраціональному, метафізичному світі. Хвилі містичних ясновидінь, “місячної доріжки до Бога” — найбільша розкіш ліричної героїні поетеси, але й найкоротша, бо закінчується поверненням у реальність:

Тепло в трамваї. Вечірній туман за вікнами. Місяць сходить. Місто зникає. Міста нема. Ліс заступає обрій.	Вийти торкнутись шорсткої кори. Почути, як вітер зітхає. В темряві ночі знайти кольори. Але — тут зупинки немає. (“Тепло в трамваї...”)
--	--

Залишається послухати голосу “тверезого розуму”: “моя прадавня звичка уявляти бозна-що”. А поза цим “тверезим розумом” кожна реалія цитованого вірша сприймається як проекція у вимір “другої дійсності”. На духовний топос націлюють назви розділів з акцентами на психологічній реальності, психологічних пейзажах

(цикли “Пейзажі зсередини”, “Писання зсередини”, “Сни зсередини”). Цю оніричність поезій Лесі Лисенко покійний Юрко Гудзь у передньому слові до збірки “Тінь тіней” назвав текстом “уречевленого сновидіння”⁹. Можна додати, що такі сновидіння долають межі відведеного людині земного часу — і вона відчуває зв’язок зі світом, що перебуває поза її індивідуальним досвідом: у кожному явищі, у кожній речі їй відкриваються “чисті струмки й стежки потаємні”, а постаті минулого “дивляться на нас через блакить”. “Через блакить” відчувається у віршах поетеси зв’язок не тільки з неокласиками (цитований рядок — з вірша “Неокласикам”), пейзажі збірки засвідчують співзвучність зі східною містичною лірикою, в якій за скупістю слів криється широкий простір недовомовленого та невимовного.

Ті, хто писав про збірку Лесі Лисенко “Тіні тіней”, по-своєму наголошували на основному — екзистенційному — її мотиві, пов’язаному з почуттям самотності й незахищеності людини, що тільки й народжує справжнє мистецтво, лаконізм її творчого почерку, як “японський сувій з рисунком чорною тушшю, де скупими, напрочуд точними штрихами передано таку повноту картини, до якої нічого додати, крім як власну душу”¹⁰. Пейзажі Лесі Лисенко можна б назвати натурфілософськими, але це особливий тип пейзажу, коли людська душа вимовляє себе вустами природи, перебуваючи поміж часом і позачассям, землею і позаземним простором.

Традиційність поезії Лесі Лисенко занурена у глибинних пластах культури; перегукуючись із Данте, хоч, за запевненням авторки, “з Аліг’єрі збіг є ненавмисний”, лірична героїня поетеси викликає в читачів образ Еврідіки, що “переходить межу світу видимого й невидимого”¹¹. Та чи не найпевніша й найповніша опора тут на цінності християнської духовності, опора не декларована, а органічна, бо постає з переконання, що “Милосердя Боже є для кожного, / усіх зболілих прийме під покров / у царство думки і чуття неложного. / Покров покари упокорить кров” (“Цвісти так боляче, із вірою і острахом...”).

Говорячи про традиційність віршів Лесі Лисенко як про світоглядно-естетичну доміную, хотілося б зазначити, що вона не сковує уяву авторки. Внутрішні спонуки викликають асоціативні зв’язки на рівні психологічних порухів, які породжують неконтрольовані асоціативні зрощення. Цитований уже Юрко Гудзь, наголошуючи на ірраціональному характері процесу творення поетеси, виокремив два його складники: “божественний світ релігійних переживань, поетичних образів, сакральних символів” і “руйнівні сили агресії, страху й відчаю”, породжені “цивілізаційною” розірваністю свідомості сучасної людини, яку намагається компенсувати колективне підсвідоме¹². Перший із цих типів ірраціонального Гудзь окреслює як “надсвідоме”.

Поезія Лесі Лисенко, як і Мар’яни Савки, і Анатолія Мойсієнка, і Олени О’Лір, про поезію яких ідеться в цих розмірковуваннях, та ще багатьох інших, що про них тут не було мови, зорієнтована саме на “надсвідоме”, на традицію духовності.

Зрозуміло, літературний процес — явище багатогранне, у ньому завжди співіснують, взаємодіють, борються різні тенденції. Усвідомлюючи всю відносність прогнозів на майбутнє, чи є підстави стверджувати, що тенденція творення, духовності, “аристократизму” утверджує в літературному процесі свої позиції на протигагу деструкції, пародійованості, карнавалізму, сигналізуючи зміну парадигми?

Так чи інак, українська література мусить пройти випробування постмодернізмом. Чи прищепиться він надовго в українському “саду поетичному”, а якщо прищепиться, то чи збережеться натуральність його плодів, а чи з’являться якісь гібриди, засвідчить, мабуть, нове покоління.

м. Львів

⁹ Гудзь Ю. Осінній меморандум // Лисенко Л. Тінь тіней. — Х., 2003. — С. 5.

¹⁰ Тафан А. Пейзажі душі // Вечірній Київ. — 2003. — 17 верес.

¹¹ Липша Р. Пробудження Еврідіки // Наша віра. — 2003. — №10.

¹² Див.: Гудзь Ю. Осінній меморандум. — С. 4-5.

НАД ПЕРЕДСМЕРТНИМ ЛОЖЕМ ІМПЕРІЇ (САТИРА В.ДАНИЛЕНКА В КОНТЕКСТІ ІДЕОЛОГІЇ ВІСІМДЕСЯТНИЦТВА)

Творчість вісімдесятників позначена руйнуванням основ радянської ідеології. Молоді українські літератори 80-х років минулого століття, підхопивши традиції дисидентів, основний пафос спрямували проти філософії тоталітарної системи. У своїх кращих літературних творах вони виступали проти пануючої класової моралі, віддаючи перевагу загальнолюдській та християнській, що стоять поза партіями, класами та ідеологіями держав.

Кожне покоління українських письменників у творчості своїх найбільших достойників розвивало антиколоніальні мотиви, але саме вісімдесятники стали першим поколінням, яке так відверто, масово й цинічно познувалося з колоніальною ідеологією, що її століттями плекала в душах мільйонів українців Російська імперія. Вони спалювали “священні основи” метрополії, на яких базувалася віковична васальна залежність України від Росії, і це нечуване раніше “святотатство” молоді української літератури припало на роки агонії радянської системи. Політичні мотиви лунали у творчості багатьох вісімдесятників, тому політично-соціальна сатира Володимира Даниленка постає як промовистий зразок і симптом усього покоління.

Ідеологія вісімдесятництва суттєво відрізняється від ідеології шістдесятників, які ще сподівалися на оновлення комуністичної системи. Сам Даниленко вісімдесятників називав “поколінням вмираючого тоталітаризму”, зараховуючи його до літератури перехідного періоду. У передмові до авторської антології сучасної української новели “Квіти в темній кімнаті” він так сформулював специфіку естетичної еволюції українського вісімдесятництва: “Пік формування естетики вісімдесятників припав на період девальвації радянських цінностей, національно-демократичного піднесення та розвалу СРСР. Хихикання вісімдесятників осквернило передсмертні корчі імперії та її урочисті похорони”¹. У цій антології Даниленко оприлюднив своє творче кредо, поставши одним з ідеологів вісімдесятництва. В основі естетики вісімдесятників письменник зауважує “превалювання “Я” над “Ми”, людини над суспільством; принцип поліфонії як багатоголосся світу, в якому мають свою правду і комашка, і нога, що її витоптує; іронічну відстороненість від світу”². У такому сенсі політично-соціальну сатиру Даниленка слід розглядати як творчий доробок одного із прозаїків-вісімдесятників.

Його оповідання “Тір-лір-лі” Інна Долженкова охарактеризувала як апокрифічний сюжет, “у якому звичайний хлопчик поступово виростає до надхмарних висот надлюдина”³. Основою цього твору став євангельський сюжет про народження й розп’яття Спасителя. Але в ролі Спасителя виступає не Ісус Христос, а кічевий образ ідеолога, який прийшов у світ, щоб змінити його основи. Ще дитиною майбутній месія замислювався над тим, як змінити форму сонця (сатирична алюзія на плани партії змінити течію рік). Розповідь у творі ведеться від імені Йосипа, батька святого сімейства, який викладає бачення історії революційного життя та розп’яття сина, що прийшов у світ як справжній комісар, із нагайкою під шкірянкою. А щоб бути більш об’єктивним, Йосип вкраплює у власну розповідь євангелія від Матвія, Марка, Луки та Івана. Отже, євангельські апостоли постають свідками українського месії, що ніби виріс із спародійованих поетичних рядків Б.-І.Антонича “Народився Бог на саях / В лемківським містечку Дукля”. Белетризована Даниленком євангельська історія

¹ Даниленко В. Історія одного ісходу // *Квіти в темній кімнаті*: Суч. укр. новела. – К., 1997. – С. 11-12.

² Там само. – С. 8-19.

³ Долженкова І. Притча про змізеріння людини // *Волинь-Житомирщина*. – 2005. – №13. – С. 52.

написана як бюрократичний протокол із параграфами, пунктами й підпунктами, ніби викладена пересічним конторським клерком.

Як зауважує В'ячеслав Шнайдер, "герой "Тір-лір-лі" в одній особі – бюрократ, борець за справедливість і маніяк у боротьбі зі злом. Його дух непереможний, але замість добра у нього чомусь знову виходить зло"⁴. Ніби потверджуючи цю думку, Даниленків пророк пояснює, чому добрі наміри комуністів побудувати рай на землі закінчилися ГУЛАГом і мільйонами знищених радянською репресивною системою людей, доходючи невтішного висновку: "Святе слово святе в серці, в голові вже напівсвяте, а дійде до рук, стає суцєю карою"⁵. Є в оповіданні й суто українське уявлення про рай, укладене в уста апостола Луки. Усе горе, на його думку, від людей із нестандартним мисленням, що змушують людство еволюціонувати. Апостол пропонує Йосипу знищувати людей, які випадають із загалу. "А я б, куме, – каже Лука, – заснував таку кумпанію, щоб їх стрибляла. Приміром, у нас по дві клепки, а тут народилося з трьома. Перевірили – і стрибляли" (141). А коли Йосип тактовно заперечив, що й індивіди з більшою кількістю клепок – теж люди, Лука достоту, як класичний радянський функціонер, пропонує, щоб обдаровані люди виявили свою непересічність із лопатою в руках, щиро вірячи, що рай на Землі настане тоді, коли маса посередностей почне експлуатувати обдарованих людей, змусивши їх копати черговий Біломорканал: "Ото б сиділи з вами в холодку, – каже апостол Лука, – світило б сонечко, рута б шелестіла, любисток пах, а на столі ковбас – скільки хочеш. Їж, запихайся! А верби шелестять, гукають спілі груші, а соловейко тьох-тьох, тьох-тьох. А вони копають, а вони копають, на той світ, куме, копають. Отоді, коли їх не стане, і настане правда людська. Немає, куме, сильніших, немає розумніших, немає працюватіших, немає кращих. Усі однакові, на один машлак. Поставили б тоді столи через гори й окіяни, посадили б за один стіл німців, китайців, отих, що голі бігають. Аякже, привчать до порядку. Невже б ви їм не вділили пару штанів? І – баль на весь світ! Щоб пили, гуляли, а біля стола щоб стояв хор негрів у вишитих, помінаєш, сорочках і басами ревів "Розпрягайте, хлопці, коні!" (141). У цій мрії, власне, і викладено спародійоване митцем уявлення українського люмпену про рівність, яке збігається з ідеєю класової ненависті, проголошеною в "Маніфесті Комуністичної партії", що гармонійно поєднується з однією з найгірших національних рис українців – заздрістю до успіху ближнього.

Найбільшого сатиричного напруження оповідання "Тір-лір-лі" сягає, коли сина Йосипа розпинають на дикій груші. Та коли його гнобителі приїхали вранці добити пророка, то побачили тільки розіп'яті на груші штани й голуба, що тріпотів над прірвою (алюзія, пов'язана з вознесінням Святого Духа). Ще химерніші події настали по тому, як син воскрес і прийшов до Йосипа з Марією, аби заявити, що відтепер буде "жити у людських серцях". Після цього серед прихильників месії знайшлися люди, які відкрили в банку рахунок, щоб збирати гроші на його музей, а насправді, як це традиційно роблять у таких випадках, безцеремонно їх украсти.

Залишається з'ясувати, кого зобразив Даниленко в образі Спасителя: українського революціонера? новітнього Ісуса Христа? Відповідь криється в загадковому народженні немовляти. Хлопчик "мав червоне личко, каламутні очиці і запах горілого сірника" (132). Як відомо з багатьох середньовічних і пізніших джерел, що описують появу диявола в людській подобі, новонароджений антихрист пахне сіркою. Отже, оповідання "Тір-лір-лі" – це твір про антихриста як збірний образ більшовицької революції, що в 1917–1919 роках перервала становлення української державності через пасивність та недалекоглядність вождів Центральної Ради.

Проблема якісного рівня еліти сатирично осмислюється і в інших творах. В оповіданні "Місто Тіровиван", де зустрічається два плани – драматичний і комічний, спародійовано брежньєвську "епоху". Драматичний план оповідання стосується арешту Цициповича, типового представника "покоління двірників і сторожів", а

⁴ Шнайдер В. Письменник, що сказав жорстоку правду // *Кур'єр* Кривбасу. – 2005. – №191. – С. 186.

⁵ Даниленко В. Тір-лір-лі // *Місто Тіровиван*. – Л., 2001. – С. 133. Далі зазначаємо сторінку в тексті.

комічний — стосунків між дорослим чоловіком і маленькою дівчинкою, історії дивного міста Тіровиван та системи його політичного устрою. Описуючи життя тіровиванців, Циципович розповідає, як щоп'ять років у Тіровивані відбуваються вибори найголовнішої людини в державі. Обираючи собі лідера, тіровиванці змушують кожного претендента пройти тоненькою кладкою, перекинутою через баюру. Мешканці Тіровивана освистали й того, що обійшов баюру, і того, хто за допомогою жердини перескочив через багнуку. А коли третій претендент пішов кладкою, що під його вагою зламалась, і він упав у яму з водою, тіровиванці радісно заплескали в долоні й вирішили: це і є їхній новий вождь. Ощасливленого витягли з баюри, дали в руки булаву і з радісним гуком понесли до палацу. “Оцей наш, оцей не підведе! — лунали радісні вигуки. — А то вумники! Обходять, перескакують. Та ти що — коза чи заєць? Ти — чоловік! То веди себе соответствующим образом” (10). Алогічний стиль мислення тіровиванців, які серед трьох претендентів на найвищу посаду обирають найдурнішого, дуже нагадує ментальність українців. В одному з інтерв'ю автор книжки “Велика шахівниця” Збігнєв Бжезінський, оцінюючи специфіку української ментальності, дійшов висновку: вибираючи між двома лідерами, поляки виберуть того, хто більше любить Польщу, а українці — того, хто менше любить Україну. І хоча вибори 2004 року показали, що ситуація в Україні дещо поліпшилась, Схід і Південь України все ще нагадує Даниленків Тіровиван, що навспак читається як місто *Навиборит*.

У передмові Петра Білоуса “Між першою та останньою чашкою кави” до найсвіжішої книжки Даниленка “Сон із дзьоба стрижа” оповідання “Смерть учителя” потрактоване як “художньо зашифрований, іронічно-розвінчувальний твір про “літературних батьків” нинішнього письменницького покоління”⁶. А в публікації Андрія Гарасима “Божевільні нотки, на яких грає українська душа” головний герой оповідання конкретизований ще більше: у суворому вчителеві “впізнається один із авторитетів-шістдесятників, твори якого вивчають зараз українські школярі”...⁷ Хто ж він, загадковий герой оповідання Даниленка?

Концептуально “Смерть учителя” — ще один євангельський апокриф, що перегукується з оповіданням “Тір-лір-лі”. І проблема тут порушується та ж сама — якісний рівень української еліти. Але водночас “Смерть учителя” І.Бондар-Терещенко назвав кращим оповіданням “Сну із дзьоба стрижа”⁸, а П.Білоус зазначив, що воно “осібно стоїть” у цій книжці Даниленка. Початок оповідання повторює саме ту частину євангельської історії, коли месія в’їжджає на ослі до Єрусалиму. І, як і в оповіданні “Тір-лір-лі”, євангельський сюжет накладається на українські реалії 1970—1980-х років минулого століття. В’їхавши до Києва, учитель і дванадцять апостолів наражаються на обурені вигуки киян, не готових прийняти вчителя і його вчення. В оповіданні змальовується Київ доби застою з безконечними пиятками київської богемі, яким віддається й учитель з апостолами. І разом з учителем п’ють відомі діячі української культури — композитор Олександр Білаш, актор Микола Яковенко, художник Веніамін Кушнір.

У часи правління Брежнєва найздоровіші сили української еліти, що не хотіли коритись тогочасному режимові, воліли ліпше марнувати час за чаркою, ніж на службі системі. У потрактуванні Даниленка ця ситуація охарактеризована як змізерніння людини, викладена в притчі учителя про зайшого чоловіка, що не зустрів у місті жодної людини, бо люди перетворилися на комах. І лише маленький ратай, що орав сонному чоловіку долоню маленьким плужком, допоміг йому прочитати за борозенками на долоні історію про змізерніння світу. Згодом ця інвектива учителя, звернена до киян і взагалі людей тої епохи, зачепила й самого вчителя, який упіймався в ресторані “Млин” на крадіжці мельхіорових виделок. Потрясіння від самогубства вчителя, що повісився у клозеті свого будинку, змусило двох його учнів, апостолів Петра й Павла, викреслити зі своєї пам’яті

⁶ Білоус П. Між першою та останньою чашкою кави // Даниленко В. Сон із дзьоба стрижа. — Л., 2006. — С. 15.

⁷ Гарасим А. Божевільні нотки, на яких грає українська душа // Кур’єр Кривбасу. — 2006. — №205. — С. 162.

⁸ Див.: Бондар-Терещенко І. Продовження бенкету // Книжник-reviev. — 2007. — №1. — С. 6.

жахливу правду про причину самогубства вчителя, який не витримав сорому перед своїми учнями. В оповіданні зображено атмосферу тотального страху людей перед спецслужбами та невидимою армією сексотів. В епізоді, пов'язаному з п'ятикою вчителя з апостолами в київській забігайлівці “Півник”, є епізод, коли до них підсів чоловік із томиком поезій Свідзинського та із замаскованим підслуховувальним пристроєм, якого виявив апостол Яків.

Характеризуючи ідеальну національну еліту, Дмитро Донцов уважав, що вона має поєднувати три визначальні риси — мудрість, мужність і благородство. Відштовхуючись від теорії еліт Донцова, можна твердити, що сатиричним персонажам Даниленка в оповіданні “Смерть учителя” бракує саме мудрості і благородства. І цей висновок підтверджується невтішною думкою Павла: “Світ так змалів, що кожен посланий нам пророк буде все жалюгіднішою пародією на того, якого розп’яли. Та мусимо дякувати долі й за такого, — каже Павло, — бо кожен наступний буде ще гіршим”⁹.

Смерть учителя викликала значний резонанс у суспільстві, яке в його самогубстві побачило розправу системи над визначною особистістю. Шукаючи прототип головного героя оповідання “Смерть учителя” серед відомих шістдесятників, наштовхуєшся на подібність деяких рис Даниленкового вчителя і Григора Тютюнника. Як і головний герой оповідання “Смерть учителя”, у роки брежнєвського застою Григир Тютюнник “водив козу” із молодшими прихильниками своєї творчості, серед яких були такі письменники, як В’ячеслав Медвідь, Василь Шкляр, Олексій Микитенко. Як і герой оповідання, Григир Тютюнник жив на Андріївському узвозі. У ті роки серед київської богеми Тютюнник уважався “ходячою совістю”. Його боялися письменники, яким він в очі казав усе, що думає про їхні слабкі й відверто конформістські твори. А епізод оповідання, коли вчитель гнівно кричить у телефонну трубку одному з літераторів: “Я прочитав книжку... у тебе немає жодного живого слова!”¹⁰ — перегукуються зі спогадами про Григора Тютюнника Євгена Гуцала, де він писав, як Тютюнник діставав його телефонними дзвінками, твердячи, що в його книжці є лише три “живі абзаци”¹¹. До речі, назва спогадів Є.Гуцала “Зі свічкою в руці” дешифрується як натяк на відому однойменну картину Веніаміна Кушніра, на якій в образі чоловіка, що серед білого дня освітлює шлях свічкою людям, які живуть у темряві, апостол Павло з оповідання “Смерть учителя” впізнає вчителя. До всього ж, це оповідання асоціюється з оповіданням Григора Тютюнника “Смерть кавалера”. Цих аргументів, мабуть, достатньо, аби стверджувати, що прототипом учителя з оповідання Даниленка став один із найяскравіших письменників-шістдесятників.

Тож нарешті звернімося до самого автора, який в інтерв’ю журналу “Книжковий клуб плюс” відверто пояснив об’єкт свого сатиричного спрямування: “Смерть учителя” — сатира на національну еліту, зокрема на українське шістдесятництво, яке займало угодовську позицію з владою, наївно вірячи в Комуністичну партію з людським обличчям”¹².

У соціально-політичній сатирі Володимир Даниленко послідовно продовжує естетичну опозиційність між шістдесятниками і вісімдесятниками, що в контексті традиційного для літературного процесу вікового антагонізму варто розглядати як одвічний конфлікт батьків і дітей.

м. Житомир

⁹ Даниленко В. Смерть учителя // Сон із дзьоба стрижа. — С. 268.

¹⁰ Там само. — С. 254.

¹¹ Гуцало Є. Зі свічкою в руці // Вічна загадка любові: Літературна спадщина Григора Тютюнника: Спогади про письменника. — К., 1988. — С. 231.

¹² Даниленко В. Українська література — це Ноїв ковчег європейської літератури // Книжковий клуб плюс. — 2007. — №1. — С. 17.

Автопортрет

Віктор Гуменюк

1. Оглядаючись на пройдене, чи задоволені Ви результативністю і, якщо хочете, резонансом Вашої творчості? У чому вони?

2. Роль вузівської підготовки у Вашому формуванні як науковця і критика?

3. Як Ви вважаєте, що таке літературознавчий професіоналізм? І під яким кутом зору розцінюєте свою роботу?

4. Перспективи розвитку української науки про літературу... Якими вони уявляються Вам?

5. (Індивідуальне запитання подається в тексті).

Для ліричного поета чи майстра пензля не дивина виступати в жанрі автопортрета, а от виступати в цьому жанрі в іпостасі літературознавця, який здебільшого пише про творчість інших, попри те що така рубрика в "СіЧ" існує не перший рік, не зовсім звично. Але спробую, тим паче, що є "наводящие вопросы", тож означений жанр набуває, так би мовити, певної поліфонічності – маємо домішку жанру інтерв'ю, а може, і ще дечого.

1. Не буду розводитися на вже звичну тему нарцисизму чи самокатування, тим більше що в кожній творчої людини завжди знайдеться причина й на те, і на інше. Коротко окреслю "результативність", що вже й буде якимсь резонансом. Це насамперед дві монографії: *"Шлях до "Одержимої": Творче становлення Лесі Українки-драматурга"*. – Сімферополь, 2002; *"Сила краси: Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка"*. – Сімферополь, 2001. Подаю їх тут не відповідно до появи, бо перша, хоч видана дещо пізніше, створена на основі кандидатської дисертації, захищеної у Львівському університеті імені Івана Франка, а друга – це власне докторська, захищена в Київському університеті імені Тараса Шевченка. Можу сказати: мені не соромно за ці праці, і вони виповнюють певні прогалини в літературознавстві. Про них схвально відгукнулися Микола Жулинський, Микола Ільницький, Лариса Мороз, Людмила Дем'янівська, Володимир Панченко, інші відомі літературознавці. У сімферопольському видавництві "Таврія" у 2006 році видав також *"Кримські мотиви в новій українській літературі (XIX ст.)"* – книжку, досить складну за жанром: це й літературознавче дослідження, і хрестоматія, і навчальний посібник, і певною мірою туристичний путівник. Сюди ж слід додати кілька збірників статей (як-от: *"Контрасти та нюанси: Статті про творчість Володимира Винниченка"*. – Сімферополь, 2001), а також низку статей, розміщених у часописах, зокрема й у "СіЧ"і, і присвячених насамперед драматургії, зокрема творчості В.Шекспіра, А.Міцкевича, Ю.Словацького, А.Стріндберга, А.Чехова, І.Кочерги, а також питанням художнього перекладу (напр.: *"Кримські сонети" А.Міцкевича в інтерпретації Бориса Тена* // *Slavia Orientalis* [Краків]. – 2000. – №1). Дуже вдячний часописам "Український театр", "Всесвіт", "Дзвін" за прихильне ставлення до моїх писань.

Щодо резонансу, то він, ясна річ, дуже відносний. Тішу себе думкою, що будь-хто, науково займаючись драматургією Винниченка, не зможе обійтися без моєї монографії, так само як і я не міг обійтися без попередніх праць про



драматургію письменника, починаючи з розвідок А.Крушельницького, М.Вороного, М.Сріблянського, Г.Хоткевича... Що ж до ширшого резонансу, то я, аж ніяк не претендуючи на порівняння з генієм, усе-таки мимоволі часом згадую його славнозвісну фразу: “Ніхто не гавкне й не лайне...” Принагідно скажу: коли Євген Баран таки раз “лайнув” мою поетичну збірку “Стежина” в “Березолі” (його вочевидь не так сама збірка роздратувала, як факт присудження за неї премії імені Василя Симоненка, і він урешті сказав мені при зустрічі, що то була з його боку “дитяча хвороба лівизни...”), то все-таки це було значно краще за цілковите безгоміння.

Але повернуся до справ літературознавчих і ще трішки “поплачусь у жилетку”, “коли вже зачепили сі питання”. Якби я, загалом рідко останнім часом буваючи в Києві, не зустрів там випадково на Львівській площі (неподалік від моєї alma mater – театрального інституту) давнього знайомого Леоніда Барабана й не подарував йому своєї винниченківської монографії, то й не було б його дещо піднесених відгуків на неї в часописі “Український театр” та газетах “Культура і життя” й “Літературна Україна”. А, скажімо, “Слово і Час”, окрім коротеньких презентацій (дякую й за це), ніяк не зреагувало на мої книжки. Самому ж “організувати” рецензії якось не хочеться. Коли ж вести мову про резонанс іще ширший, суспільний, не лише моєї скромної праці, а й загалом нинішньої української культури, то просто й не знаю, що тут казати... Спадає на думку, може, уже й банальна та багатьма згадувана дотепна Андруховичева *теорія багатогранно згасаючого одного відсотка*: мовляв, з того одного відсотка населення України, яке читає книжки, серйозною літературою цікавиться один відсоток, з якого знову ж таки лише один відсоток читає українською мовою, із нього лише один відсоток звертає увагу на поезію... Літературознавчі праці, мабуть, і цього відсотка відсотків не набирають. У нашому постколоніальному просторі, в якому доволі виразно проступають риси неоколоніального, що, скажімо, у Криму особливо відчутно, говорити про якийсь резонанс явищ національної культури буде перебільшенням. Але “нам своє робить”. Адже наші попередники були не в ліпших умовах, здебільшого не мали навіть формальної, бутафорської незалежності.

2. Мені загалом щастило на вчителів, на тих, які не повчали, а надихали власним прикладом. Було б неслухно тут обмежитися “вузівською підготовкою” й не згадати довузівської. У Житомирі, де я народився і зростаю, у 60-х роках, та й пізніше, було нечисленне, але дружнє і згуртоване відділення Спілки письменників, і чи не всі літератори-початківці тишилися його дбайливою увагою. Мої перші вірші впали в око самому Михайлові Клименку, який і досі, хоч і покинув цей світ, уважається в житомирських літературних колах особливим авторитетом. Він сприяв публікації моїх поетичних спроб у газеті “Радянська Житомирщина”, своїми порадами, ненав’язливим редагуванням, плюсами, галочками й мінусами в рукописах (над віршами чи біля окремих рядків) виховував мій літературний смак. Клименко належав до славної когорти шістдесятників, був визнаний ними, зокрема Дмитром Павличком, котрий написав ґрунтовну й водночас зачудовану передмову до його вибраного (Поезії. – К., 1969), але й випадав із цієї когорти, передусім нехиттю до поетичної публіцистики, до трибунності й, певно, пов’язаною з цим не те щоб цілковитою байдужістю до слави, розголосу, “резонансу” (чого як на масштаби своєї творчості ніколи й не мав), але якимсь особливо мудрим ставленням до всього того. У його лагідній поставі, задушевних інтонаціях, теплому гуморі, а при тому якомусь владному блиску очей учувався відгомін чогось вічного, непроминального, більшого за славу. Клименко, зокрема, цікавився східною поезією й перший прищепив на українському гіллі хоку й танку. На застороги з цього приводу посилався на приклад сонета, який набув статусу світової поетичної форми. До речі, Клименко, взоруючись насамперед на Пабло Неруду, перший широко практикував в українській поезії білий сонет. Нагадаю також, що, коли ще “СіЧ” відкривалася поетичними зачинами, одним з останніх уміщених там віршів був Клименків “Я не знав зими...”

Клименко — перша поетична величина Житомира. А поза всякими величинами, ніби над ними, височів Борис Тен (Микола Васильович Хомичевський), який за моєї пам'яті працював над перекладами спочатку “Одіссеї”, а потім “Іліади”. Моя мати була вчителькою його сина Василька, а я ще школярем брав у Миколи Васильовича уроки латини. Він прихильно поставився до моїх перших перекладів із польської та англійської і, зрештою, усіляко підтримував мої перекладацькі починання. Але найперший мій “довузівський” наставник — шкільний учитель української мови й літератури Нестор Тимофійович Думанський, який увів мене у світ ідей шістдесятників, дав, зокрема, прочитати фотокопію праці Івана Дзюби “Інтернаціоналізм чи русифікація?” Тож до омріяного вступу на українське відділення філфаку Київського університету я, можна сказати, був цілком готовий.

Але, не ставши одним із переможців другого туру організованої цим вузом олімпіади для вступників, я зрозумів: це неспроста. Комусь там вочевидь не сподобався мій твір на тему “Мужай, прекрасна наша мова, серед прекрасних братніх мов”. За порадою Володимира Яковича П'янова, ще одного мого наставника, котрий від Співки письменників опікувався семінарами літературів-початківців, у яких мені випало взяти участь, вступив на театрознавчий факультет Київського театрального інституту імені Івана Карпенка-Карого. Оскільки театр — мистецтво синтетичне, то програма цього вузу забезпечувала досить ґрунтовні знання з історії й теорії чи не всіх мистецтв аж до мистецтва костюма. Упам'ятку закриті перегляди кінофільмів, що не виходили на широкий екран, у малому залі тодішнього Жовтневого палацу культури (Антоніоні чи Куросави), екскурсії в музеї під час лекцій з образотворчого мистецтва чи й влаштована з ініціативи вже тоді відомого мистецтвознавця й нашого викладача Дмитра Омеляновича Горбачова подорож до Чернігова для знайомства з тамтешніми пам'ятками архітектури... Зимові вакації, а також усілякі практики нерідко проходили у значних театральних центрах — Москві, Ленінграді, Тарту, Паневежисі... Мій улюблений режиссер Анатолій Ефрос очолював у Москві Театр на Малій Бронній. Радянський та пострадянський загал знайомий із ним опосередковано, знає ефросівських акторів, серед яких Броневой, Волков, Грачов, Смирнитський... Менш відома, бо принципово не кіношна, а саме театральна актриса Ольга Яковлєва (у сорок вона блискуче й переконливо грала шістнадцятилітню Джульєтту). Мені здається, Ефросові вдалося дуже своєрідно поєднати принципи театру переживання й театру удавання — при відтворенні найтонших психологічних нюансів, образних деталей він умів надавати їм якоїсь особливої чіткості, виразності, сценічної укрупненості, яка вражала насамперед у манері гри ефросівських акторів. Попри таку яскравість, ця гра була не стільки експресіоністично нав'язлива, як імпресіоністично невимушена. “Ромео і Джульєтта”, “Одруження”, “Місяць на селі”, “Брат Альоша” — це все висока класика, що дарувала неповторні відчуття. До того ж класика аж ніяк не музейна. Ефрос дуже тонко відчував дух сучасності, про що, скажімо, свідчить ефектне використання рок-музики в “Ромео і Джульєтті”. Мій духовний світ не те щоб сформували, але суттєво збагатили бачені у студентські роки, передусім із навчальною метою (із подальшими рецензіями, рефератами, курсовими), вистави Юрія Любимова, Андрія Гончарова, Юозаса Мільтіниса, Каарела Ірда, Вольдемара Пансо, Роберта Стуруа та інших визначних режисерів. Київський театр імені Івана Франка, сказати б, флагман національного мистецтва, був тоді (70-і роки) у страшеному занепаді. Часом траплялися цікаві вистави, як-от “Ярослав Мудрий” І.Кочерги в постановці Броніслава Мешкіса з Аркадієм Гашинським у головній ролі й незрівнянним, психологічно витонченим Микитою у виконанні Степана Олексенка, але загалом після кожної вистави цього театру я був настільки пригнічений, мало не хворий, що довго не міг прийти до тями: коли кожне слово актора “на вагу золота” (а точніше — чавуну), коли все піднесене, патетичне, велемовне й нежиттєве, неприродне й водночас далеке від вигадки, грайливості, сценічної яскравості, це викликає нудоту, хоч би якими регаліями воно було пропечатане.

Певний час мені доводилося проходити театрознавчу практику у Львівському театрі імені Марії Заньковецької. У деяку картинність, зокрема пластичну й інтонаційну відточеність акторської гри, притаманну цьому колективу, режисерові Сергію Данченку певною мірою вдалося вдихнути живе життя. Пам'ятаю, навіть така “заїжджена” на той час п'еса, як “В степах України” О.Корнійчука, була тут поставлена досить вигадливо і пройнята невимушеним теплим гумором у поєднанні з лагідною життєствердністю, навіть певною філософічністю. Справжнім тодішнім успіхом Данченка стала постановка “Камінного господаря” — рідкісна вистава, суголосна драматургічній поетичці Лесі Українки, особливий художній лаконізм якої диктує нову якість сценічної видовищності. Данченко разом із блискучим сценографом Мироном Кипріяном, акторським тріумвіратом Кадирова—Ступка—Стригун та іншими непересічними майстрами суттєво вирізнявся на українському театральному обрії 70-х років. Тому коли навіть “вищим інстанціям” стало зрозуміло, що з Київським театром ім. І.Франка треба “щось робити”, Данченка було переведено до Києва.

На тлі театральних вражень минало моє студентське життя. Мій найперший вузівський педагог, умілий лоцман у тому вирі — викладачка майстерності актора, нині професор, заслужений діяч мистецтв України Нінель Антонівна Биченко, учениця знаного режисера Михайла Верхацького, учня Леся Курбаса. Хоч акторство не було й не стало моєю основною професією, моє відчуття й розуміння мистецтва, зокрема й літературного, значною мірою пов'язане з її уроками. Серед вузівських викладачів літератури найбільший вплив на мене справила Наталя Борисівна Кузякіна, неординарна людина й науковець, глибокий знавець і тонкий поціновувач драматургії. Це вона зародила в мені іскру зацікавленості Винниченком, трактуючи його у своїх лекціях як визначного письменника-новатора, а він тоді був з офіційної історії літератури брутально викреслений. Пам'ятаю її фразу: “Значення Винниченка в українській літературі не менше, ніж Горького в російській”. Це вона рішуче похитнула усталену ієрархію цінностей, давши зрозуміти, що в новітній українській літературі драматург №1 — це Микола Куліш, а не Олександр Корнійчук. Звичайно, у своїх висловлюваннях, надто писемних, вона не могла не зважати на цензуру, але жодна дипломатія не допомогла, і її, етнічну росіянку, було звинувачено в українському буржуазному націоналізмі. Принаймні ми, студенти, саме так розцінювали те, що вона раптово покинула Київ й опинилася в Ленінграді, де також стала професором театрального інституту. Буваючи в Ленінграді, я неодмінно відвідував її спершу на квартирі біля Ісааківського собору, а потім в Оранієнбаумі. Вона казала, що переїхала в Північну Пальміру задля сина, який став студентом тамтешньої Академії мистецтв. У підтекстах наших розмов, що стосувалися переважно питань театру і драматургії, учувалась її туга за Україною. Збірник своїх статей “Над сторінками Лесі Українки” (Сімферополь, 1999) я присвятив Наталі Борисівні.

3. Професіоналізм у будь-якій справі завжди викликає в мене особливу повагу. Навіть на те, як копачі зі знаннями справи копають могилу, дивитися втішно (хоч нехай нас Бог від такої втіхи боронить...). Проте справжній професіоналізм — це не лише ремісничі навички, а передусім майстерність як продовження спорідненої праці, у зростанні якої провідну роль, очевидно, відіграє інтуїція. Думаю, професіоналізм — насамперед уміння до цієї інтуїції дослухатися. Це особливо стосується художньої творчості, а відтак відіграє вельми суттєву роль і в мистецтвознавстві, і в літературознавстві. Літературознавство, як знаємо, — неточна наука. І з цим пов'язане поширення дилетантизму, який дається знаки не лише в українському літературознавстві. Дилетантизм часто вбирається в шати поверхового професіоналізму. У недавні часи важко було уявити собі літературознавчу працю без цитат класиків марксизму-ленінізму, нині рясніють посилання на інших класиків, скажімо, психоаналізу, а ще ліпше деконструкції. Та нерідко такі посилання, за влучним висловом Анатолія Ткаченка, не виходять за межі “термінологічного пурхання”. Усе ж, думається, ця “дитяча хвороба” поступово буде подолана. Ясна річ, у нас чимало вагомих праць, які засвідчують

глибоке оволодіння розмаїтим дослідницьким інструментарієм, прикметним для новітніх часів. Очевидно, у літературознавстві, неточній науці, не може бути єдино правильних підходів. Кожен із них (і марксизм зокрема) уловлює якусь більш чи менш суттєву грань мистецької таїни. Про це я думав, перекладаючи ґрунтовну працю польської дослідниці Зофії Мітосек “Теорії літературних досліджень”, яка вийшла в сімферопольському видавництві “Таврія” вже двома виданнями (2003, 2005).

Що ж до власного професіоналізму, звичайно, не буду його тут оцінювати. Скажу лише, що завжди прагну зважати на неповторність кожного твору, який, гадаю, у мистецтві становить основну одиницю (очевидно, у мові такою одиницею є речення). А вже конкретний твір диктує, що з існуючого дослідницького інструментарію доцільніше застосовувати при його розгляді. Скажімо, навряд чи вдасться належно осягти художню незглибимість таких Винниченкових п’єс, як “Між двох сил” чи “Гріх”, без урахування осягнень психоаналізу. Принагідно поділюся ще деякими моментами свого театрознавчого й літературознавчого досвіду. Розглядаючи твір саме як явище мистецтва, прагну передусім наблизитися до з’ясування його художньої концепції. Трапляється, що ця концепція може бути чітко сформульована як надзавдання у виставах Станіславського. Але здебільшого якось ухоплено лише відгомін її таємничості, непідвладний раціонально вичерпному трактуванню (“індивідуальна ідея” в Михайла Чехова). Цікаво стежити, як ця концепція розпросторується у творі, зумовлює його цілісність, виявляється на різних рівнях, передусім таких чи не найвагоміших, як жанр і стиль. Утім, можна починати з концепції, а можна — і з якогось мікроелементу поетики. Тут однозначних рецептів бути не може.

4. Певною мірою цього питання я вже торкнувся в попередніх відповідях. Загалом же говорити про перспективи, ставати в позу пророка — справа невдячна. Скажу лише, що необроблений у нашому літературознавстві обшир незорий. Навіть УЛЕ так досі й не перероблена й не доведена до кінця. Дуже мало, мізерно мало в нас літературознавчих словників, довідників, бібліографічних покажчиків та іншої продукції інформативного характеру, а також і підручників, над якими йде робота, — їх має бути значно більше — “хороших і різних”. Багато жанрів, стилів, персоналій, інших явищ літературного процесу від давнини до сучасності ще не набули адекватного літературознавчого трактування. Це стосується, скажімо, такого епохального явища, як драматургія театру корифеїв. Окремі вагомі праці Л.Дем’янівської, Л.Мороз, П.Киричка, інших дослідників — усе-таки лише крапля в морі того, що належить зробити. Не перекладено українською багатьох важливих праць зарубіжних літературознавців, скажімо, таких, як “Теорія літератури” Р.Веллека та О.Воренна (1956) чи “Енциклопедія сучасної літературної теорії: напрямки, школи, терміни” за редакцією Ірени Макарик (1993). Дуже багато в нас такої роботи, зокрема чорнової, копіткої, що потребує значних зусиль. І на цьому тлі, сказати б, розмови й розмірковування не про літературу, а радше з приводу літератури, згадані “термінологічні пурхання” часто видаються мені “непозволительною розкошью”. А ще хочу приєднатися до тих голосів, які слушно твердять: за нинішніх умов без належної державної політики тягти цього воза, м’яко кажучи, важкувато. Мені свого часу довелося два роки працювати в Польщі, викладати українську літературу в Люблінському університеті імені Марії Кюрі-Склодовської, і саме на зароблені там гроші я видав свої монографії. Без монографії доктором наук не станеш, а за які кошти видавати цю монографію — нікого не обходить. “Гасали доценти від вузу до вузу” — якось народилася в мене така парафраза рядка відомої пісні... Не завжди й не всякому за тим гасанням за копійкою вдається ще подумати і про розвиток науки. Отакі перспективи...

5. *Ви не лише літературознавець, а й театрознавець, поет, перекладач. Очевидно, Ваш автопортрет буде неповним, коли Ви не розповісте трішечки ширше про ці галузі своєї діяльності. І чи не заважає Вам така, якщо вжити нині модний термін, “багатовекторність”?*

Мені часто ставлять подібне запитання, допитуються: хто я насамперед, чому надаю перевагу. У мене існує на цей випадок, сказати б, інтегрований термін: кажу, що я літератор, а інше – то вже деталі. Так само відповів і своєму викладачеві майстерності актора Нінель Антонівні, коли вона свого часу запитала, чому не йду в актори: чи не тому, що боюся ворохоного акторського життя?.. Ні, відповів я, не боюся, просто знаю: я літератор. Колись мій житомирський колега Петро Білоус сказав, що я розпорошуюсь, а тому не можу сягнути особливих успіхів. Може, й так. Але я ніколи не ставив собі за мету “не розпорошуватись” чи навіть досягати успіхів. Між двома полюсами “якщо можеш, не пиши” та “ні дня без рядка” я схиляюсь до першого, але все одно чи не щодня доводиться щось писати. Отож як виходить – так і виходить. Може, це надто українська риса, але не думаю, що вона лише негативна. Тож видав тільки дві збірки віршів “Росянистик” (К.: Радянський письменник, 1986) та “Стежина” (К.: Український письменник, 1994), а третю тільки думаю компонувати. До речі, удачний “Слову і Часу”, що тоді, як він відкривався поезіями, тут було вміщено й мій вірш “Як страшно в Ніжині!” Працюючи свого часу завлітом у Житомирському театрі імені Івана Кочерги й редагуючи бездарні переклади п’єс, я узявся перекладати сам, переклав їх кілька десятків, зокрема й “Тіта Андроніка” В.Шекспіра. “Ви там у Житомирі добре знаєте Бориса Тена, – сказали мені в міністерській репертуарно-редакційній колегії з драматургії, яка відала перекладами, – то спитайте, чи не згодиться він перекласти для Запорізького театру “Тіта Андроніка”. Я спитав Миколу Васильовича.

– Та ні, – каже він і показує грубезну книжку, де на тонкому цупкому папері дрібнесеньким літерами вміщено “всього Шекспіра”, – я вже цих літер просто не вчитаю.

За деякий час телефоную до міністерства: Борис Тен згодився. Переклад незабаром буде.

І взявся до роботи. Десять місяців за чотири завершив переклад, консультуючись із Борисом Теном. Його книжка цінна, зокрема, тим, що там наприкінці вміщено англійсько-англійський словник, де перекладено архаїчні слова сучасною мовою. Так з’явився переклад, який ми підписали вдвох із метром. А потім сталася ціла історія, як ця п’єса та ще один наш спільний переклад (“Макбет”) потрапили до українського шеститомника Шекспіра, де також опубліковано низку інших п’єс у перекладі Бориса Тена, а в моєму – другу й третю частини трилогії “Генріх VI” (першу частину переклав Іван Драч). Згодом я здивувався відсутності в українській літературі перекладу Міцкевичевих “Дзядів” і взявся перекладати цю визначну річ. Переклав і видав власним коштом: *Міцкевич А. Дзяди: Поема.* – Ч. II, IV, I. – Сімферополь: Доля, 1999. – 80 с. ; *Міцкевич А. Дзяди: Поема.* – Ч. III. – Сімферополь: Таврія, 2003. – 196 с. Щиро вдячний Дмитрові Павличку за схвальний відгук на цей переклад і за листа, де зазначено, що про такий український переклад Міцкевичевої поеми мріяли Максим Рильський, Борис Тен і сам Дмитро Васильович. Нещодавно переклав поему класика кримськотатарської літератури Абібулли Одабаша “Золоте сяйво” (переклад уміщено в антології кримськотатарської поезії “Окрушина сонця”, упорядкованої Миколою Мірошниченком та Юнусом Кандимом). Нині працюю над перекладом кримськотатарських народних пісень.

Свої досить численні театрознавчі публікації, які з’являлися, зокрема, на сторінках часопису “Український театр”, частково зібрав у виданні “Театральна журналістика. – Вип. 1: Творчий портрет актора” (Сімферополь, 2005, 2 вид. – 2006). Нині готую другий випуск – рецензії на вистави. Працюючи завідувачем кафедри теорії та історії української літератури Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського, не пориваю стосунків і з театром – у Кримському українському театрі за сумісництвом обіймаю посаду літпрацівника. 26 жовтня 2006 р. тут відбувся також мій режисерський дебют – прем’єра вистави за п’єсою В.Винниченка “Брехня”, тепло сприйнята глядачами. Мрію поставити “Оргію” Лесі Українки, “Мазепу” Ю.Словацького... Хоч це й не у

традиціях сучасної “СіЧ”і (я, до речі, теж вважаю, що науковий журнал може обійтися без друкування віршів), хочу все-таки поставити в нинішній публікації поетичний пуант — подати свою ліричну мініатюру “Кримська елегія”:

Як шпарко хвиля в камінь ударя,
Мов іскри, бризки сиплються... О море!
Яви Нептуна, бур проводиря,
Хай буруни гірких тривог поборе!
Адже ж колись Енея не згубив,
Не допустив козацтва до загину,

Й вело воно крізь вир пекельних див
До обр'їв незнаних Україну.
Тут на краю коханої землі
Стою в полоні рвйної скорботи...
Чи таїні морській мої жалі
Хоч втишити, коли не побороти?

м. Сімферополь



ЛП

КОНФЕРЕНЦІЯ “ЯВИЩЕ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ”

10–11 травня ц. р. на філологічному факультеті Волинського державного університету імені Лесі Українки* відбулася I всеукраїнська науково-теоретична конференція “Явище синтезу мистецтв в українській літературі” пам’яті професора О.Рисака, організатором якої виступила кафедра української літератури. Проректор з наукової роботи Волинського державного університету *Р.Арцишевський* виступив із привітальним словом та спогадами про багатогранну діяльність проф. О.Рисака.

Теоретичне спрямування конференції визначила кафедра теорії літератури, зарубіжної літератури та журналістики ВДУ; із ґрунтовними доповідями виступили *М.Моклиця, Т.Левчук, С.Кравченко* та ін. Кафедра української літератури забезпечила цікаву естетичну оцінку літературних явищ. Так, *І.Констанкевич, Г.Яструбецька, О.Маланій, М.Хмелюк, Л.Семенюк, В.Сірук* продемонстрували глибоке розуміння художньої іманентної вартості творчості письменників. Викликали дискусію доповіді “Музичні знаки в оповіданні Лесі Українки “Голосні струни” (*В.Сірук, Луцьк*) та “Вагнерівська ідея синкретичної драми у драматичній практиці Лесі Українки” (*Р.Тхорук, Рівне*). Новаторським підходом в осмисленні форм синтезу мистецтв вирізнялися повідомлення аспірантів, пошукачів, працівників університету *В.Мартинюка, І.Атаманюк, С.Григоровської-Уманець, Л.Златогорської, Т.Данилюк-Терещук*.

У роботі конференції взяли участь літературознавці з багатьох міст України, які цікавляться даною проблемою: *М.Хороб* (Івано-Франківськ), *М.Гон* (Рівне), *Л.Зелінська* (Острог), *Р.Тхорук* (Рівне), *Л.Ісаєнко* (Одеса).

Секцію “Творча особистість О.Рисака” очолив член Національної спілки письменників України *І.Ольшевський*. Завдяки доценту кафедри української літератури ВДУ *Н.Сташенко* та працівникам бібліографічного відділу Науково-дослідного інституту Лесі Українки відбулася презентація збірника лесезнавчих праць О.Рисака “Високе світло імені та слова...”, виданого посмертно.

Усі матеріали конференції будуть опубліковані в науковому збірнику ВДУ “Волинь філологічна”.

м. Луцьк

Майя Хмелюк

* Згідно з Указом Президента України від 26 вересня 2007 р. Волинському державному університету імені Лесі Українки присвоєно статус *національний*. Віднині він – Волинський національний університет імені Лесі Українки.

Рецензії

ПАМ'ЯТКИ ДАВНЬОГРУЗИНСЬКОЇ АГІОГРАФІЇ УКРАЇНСЬКОЮ

Пам'ятки давньогрузинської літератури / Упорядкування, переклад, передмова та примітки Олександра Мушкудіані. — К.: Київський міжнародний університет, 2006. — 338 с.

Грузинська література, яка почала інтенсивно розвиватися після запровадження християнства у Грузії на початку IV ст., — одна з найдавніших літератур християнського світу. Уже впродовж перших століть її існування грузинською мовою було перекладено майже весь корпус ранньохристиянських письменників — отців Церкви, значну кількість грецьких агіографічних творів та багато різноманітних апокрифів. Прикметно, що деякі пам'ятки візантійської літератури, оригінали яких загублено, збереглися саме у грузинських перекладах. Майже одночасно з перекладною починає активно розвиватися й оригінальна література, поява якої була викликана духовними потребами тодішнього грузинського суспільства.

Культурний код давнього грузинського письменства загалом зрозумілий для українського освіченого читача, адже грузинська література разом із візантійською, а згодом і православнослов'янськими, сформувався як складова частина східнохристиянського культурного простору, основою якого служило православ'я.

Незважаючи на те, що грузинська духовна культура епохи Середньовіччя, як і українська, була традиційно орієнтована на еллінську та візантійську, уже в X ст. національно-релігійна думка Грузії витворила теорію, яка не лише проголосила грузинську і грецьку мови сестрами, такими, як були євангельські Марта й Марія (Лк. 10:38-42), а й поставила рідну мову вище еллінської, стверджуючи, що Ісус під час другого пришестя і Страшного суду саме цією мовою сповідатиме всіх людей. Цікаво, що набагато пізніше, у період першого українського відродження, Іван Вишенський називав “слов'янську” мову “найпліднішою з усіх мов і найулюбленішою в Бога”¹, “чеснішою від еллінської та латинської”².

¹ Вишенський І. Твори. — К., 1959. — С. 56.

² Там само. — С. 57.

“Пам'ятки давньогрузинської літератури” в перекладі О.Н.Мушкудіані — перше за багатомісячну історію українсько-грузинських культурних зв'язків видання, в якому наш читач може познайомитися з десятима найдосконалішими зразками ранньосередньовічної грузинської агіографії.

Рецензована книжка відкривається доволі розлогою передмовою перекладача, в якій О.Мушкудіані подає загальний огляд розвитку грузинської середньовічної літератури, починаючи від витоків, що, за його словами, “сховані за туманною завісою” (5), і закінчуючи X ст. У передмові вміщено стислі відомості про суспільно-політичне становище та культурне життя Грузії V—X ст., ширше розглянуто проблеми, порушені в життях та мартирологах, переклади яких надруковані у збірці.

Більшість писемних пам'яток ранньосередньовічного періоду грузинської літератури належить до різновиду агіографічного жанру — мартиролога.

Найдавніша пам'ятка оригінальної грузинської літератури, переклад якої вміщено першим у репрезентованій книжці, — “Мучеництво святої цариці Шушанік” Якоба Цуртавелі. У творі, написаному 476 р., розповідається про долю дружини картлійського пітахша (правителя) Варскена, що, перейшовши на бік перського шаха, зрікся християнства й вимагав цього від своєї родини. Шушанік різко відкинула вимоги чоловіка, за що той віддав її на жаливі тортури й мученицьку смерть. Написаний добірною літературною мовою, твір Якоба Цуртавелі довів, що грузинське письменство вже наприкінці V ст. увійшло в коло розвинених літератур світу.

До давніх мартирологів належать також подані у виданні “Мучеництво Євстафія Мцхетелі” невідомого автора та “Мучеництво Або Тбілелі” Іоана Сабанідзе (VIII ст.). Герої цих творів також

гинуть мученицькою смертю за віру, при цьому Іоан Сабанідзе завершує мартиролог урочисто-риторичним гімном на честь Або — заступника християнства, який загинув від рук арабського еміра.

Найдавнішою пам'яткою власне житійної літератури вважається “Житіє святої рівноапостольної Ніни” (“Навернення Грузії”), створене на межі VIII—IX ст. невідомим автором. Народжена в Кападокії, св. Ніна у дванадцятирічному віці потрапляє з батьками до Єрусалима. Одного разу їй у сні явилася Богородиця і звеліла йти в Іверську країну (тобто у Грузію), щоб ширити там учення Ісуса Христа. Св. Ніна виконує наказ Божої Матері — і Грузія стає християнською країною. Прикметно, що анонімний автор життя виводить витоки грузинської церкви безпосередньо від єрусалимської. Принагідно зауважмо, що “найбільший ерудит”³ України першої половини XVII ст. Захарія Копистенський у “Похвалі Єрусалиму”⁴ стверджував, що Київ — другий Єрусалим християнського Сходу, виводячи витоки української церкви з міста, де страждав і воскрес Христос. Згадані факти сакралізації відповідно грузинської та української

православних церков, хоча й здійснені в різний час, мали спільну мету — утвердження історичної пам'яті, адже лише вона могла стати і стала фактором утвердження Грузії і, відповідно, України як національно-релігійних організмів.

До рецензованої збірки ввійшли також “Житіє Грігола Хандзтелі” Георгія Мерчуле (951 р.), яке вважається класичним зразком грузинської агіографічної прози, а також “Житіє Серапіона Зармзелі” Василя Зармзелі, “Житіє преподобного Іоана Задазнелі”, “Житіє Шіо Мгвімелі”, “Житіє Давида Гареджелі” та “Житіє Абібоса Некреселі”.

Усі твори, уміщені у збірці й перекладені О.Мушкудіані, засвідчують високий рівень давньогрузинської агіографічної літератури.

Незважаючи на специфіку агіографічного жанру, у мартирологах і житіях висвітлено також чимало проблем культурного, соціального, політичного характеру, з якими Грузія зіткнулася в епоху раннього Середньовіччя, коли вела нелегку боротьбу з перськими та арабськими загарбниками за християнську віру й національну незалежність. Отже, завдяки перекладам О.Мушкудіані український читач отримав змогу познайомитися не лише з ранньосередньовічною грузинською літературою, а й з історією цієї країни V—X ст.

Юрій Пелешенко

ОТЖЕ, ПРО “ТЯЖІННЯ ДО МОДЕРНІЗМУ”

Наєнко М.К. Іван Франко: Тяжіння до модернізму. — К.: “Академвидав”, 2006. — 96 с.

Скажу одразу: апіорно ніщо не спонукало Івана Франка *тяжїти до модернізму*. Та й навіщо було йому щось “модерне”, коли вже існували, по-перше, щойно осмислений романтизм, по-друге ж (а історично насправді “по-перше”), добрий і життєво випробуваний реалізм.

Ні, зі здорового глузду такого не надумаєш. Коли ж усе-таки “надумали”, тобто відчули “тяжіння до модернізму”, то — хто раніше, хто пізніше — збагнули, що *людські* можливості криються в самій людині, в її натурі. З розлогим колом покликань на імена сучасників Великого Каменяра — від Лесі Українки, авторки знаменитого паризького листа “Голос однієї російської ув'язненої” і до М.Коцюбинського, від О.Луцького до С.Єфремова й Д.Чижевського, а далі й до Фрейда!

У вступному розділі рецензованої монографії прописані “Творчі дискомфорти перехідної доби”.

Перший розділ — “Проза: “реальний” натуралізм і неоромантизм як передмодернізм” — традиційно охоплює весь прозовий доробок І.Франка, проакцентовуючи ранню “малу прозу”, драматичну “любов-нелюбов”, осмислену у статті “Дещо про самого себе” (1897), аж до повісті (а чи роману?) “Перехресні стежки” та оповідання-роману “Сойчине крило” (1905). У самих жанрових визначеннях літературознавців щодо творчого доробку І.Франка одразу відчувається певна симбіотична напруга, тяжіння до поєднання, приєднання, синтезу (скажімо, відкриття в “новелі” потуги романного жанру).

Так само й у невтомній поведінці І.Франка-лірика спостерігалось постійне його бажання урізноманітнювати жанрове окрилля. Особливо наочно це виявилось в жанропоетиці “Зів'ялого листа” — “ліричної драми”, яка розкрила давню любов письменника до драматичного жанру, точніше *роду*. Про Франкові здобутки на

суміжжі поетичних творів М.Наєнко повідомляє в розділі “Поезія: модернізація форми, поліфонія філософських символів”.

Прикінцевим розділом монографії стала “Драматургія: фрейдівська психоаналітика, романтично-барокові візії як вияви творчого модернізму”. У ній уже у другому абзаці літературознавець якось полегшено заявляє: “Драматургія – Третя художня любов І.Франка” (77). Хоч сам письменник давно зізнався про свою давню любов до драматургії. У цьому контексті М.Наєнко й констатує “синтетичне (модерністське) уявлення про світ і модерну його інтерпретацію” (86). Далі автор пише, що І.Франко у статті “Старе й нове...” торкався поетичного синтезу, і цитує: “Це синтез у найвищому розумінні цього слова... Письменники нової генерації ... виводять свої

постаті перед наші очі вже готові...” Різномпланова й різнооказійна розмова в тексті ведеться про твори К.Гамсуна й Г.Гауптмана, про драматичні твори самого І.Франка, найперше про “Украдене щастя”.

Завершує монографію розділ “Свідоме й інтуїтивне: єдність протистоянь”, де вчений починає надто обширну (як для кінцівки) розмову про літературу після “упадку південної Русі” та оглядові екскурси про “Третє, “нове”, літературне відродження”.

Сенс рецензованої монографії полягає насамперед у синтезуючій ідеї, що й побачено автором у поетичному розвитку різних літературних родів (епічного, ліричного, драматичного), різних літературних жанрів уже у творчості Івана Франка.

Микола Кодак

НА СЛАВІСТИЧНИХ ОРБИТАХ УКРАЇНИ

Болгарський щорічник – Т. IV. – К.: Київський славістичний університет, 2006. – 266 с.

Назустріч XIV Міжнародному з’їзду славістів (Македонія, Охрид, 2008 р.) наприкінці 2006 року вийшов із друку черговий, VI випуск наукового славістичного видання Українського державного славістичного центру НАН України і Міністерства освіти та науки України і Київського славістичного університету трьома мовами – українською, болгарською й російською. До Днів слов’янської писемності й культури в Україні відбулась його презентація на науковій конференції “Динаміка славістичної думки в Україні” (Київський славістичний університет, 30 травня ц. р.), а також у Болгарії Українсько-болгарським товариством “Мати-Болгарія” (голова І.Сардарева) разом з Українською недільною школою (орг. А.Якімова).



“Болгарський щорічник” – науковий періодичний орган КСУ – об’єднує творчу думку славістів-болгаристів України, Болгарії, Росії й Польщі. VI випуск видання присвячений актуальним проблемам болгаристики – міждисциплінарної науки – славістики (літературознавства, мовознавства, фольклористики, історії культури), пов’язаним із джерелами розвитку науки (“Ю.Венелін і Болгарське

національне Відродження” – матеріали Міжнародної наукової конференції в КСУ до 200-річчя від дня народження Ю.І.Венеліна), наукової діяльності акад. М.Державіна в Україні, українського вченого М.Попруженка – будівничого болгарської науки, фольклориста С.Цветка та інших учених-славістів. Досліджуються також динаміка розвитку літератури, мови, мистецтва, фольклору Болгарії XIX–XX ст., традиції і новаторство, українсько-болгарські, російсько-болгарські історичні й культурні взаємини, що сприятиме подальшому розвитку славістичної думки й вихованню молодшої генерації болгаристів.

Невипадково у статті “Кубрат – володар Великої Булгарії” історик В.Жук згадує Перший Собор болгар України (у серпні 2001 р. на Полтавщині), в якому взяли участь як учені України і студенти-болгаристи КСУ, так і представники Болгарії, Молдови, Російської федерації. У ці дні на могилі Кубрата, поблизу Малої Перещепини, встановлено пам’ятний знак володареві Великої Булгарії, а неподалік, на околиці села, встановлено хрест і закладено символічний камінь та капсулу на місці, де буде споруджено церкву святих Кирила і Мефодія.

Відкривають збірник статті, що досліджують діяльність Ю.Венеліна – видатного ученого-славіста України: “Біля джерел болгаристики і славістики” (І.Стоянов), “Юрій Венелін в загальнославістичному європейському контексті”

(В.Захаржевська), “Недосліджена ділянка фольклористичної діяльності Юрія Венеліна” (Н.Шумада), “Від Ю.Венеліна до О.Кронштейнера: славістика або політика” (Е.Стоянова); привертають увагу до ролі в розвитку культури, бібліотечної справи, просвітництва: “Бібліотека Ярослава Мудрого в історії літератури” (Н.Солонська), “Венелінська бібліотека як основа пловдивської національної бібліотеки” (А.Якимова), “Вплив праць Ю.І.Венеліна на розвиток етнопедогогіки Болгарії у 30–40 р.р. XIX ст.” (С.Вятчаніна), “Роль болгарських вчителів, що здобули освіту в Росії та Україні у розвитку шкільної освіти в Болгарії (40–50-ті роки XIX ст.)” (К.Потапенко) та ін.

У розділі “Література. Культура. Мистецтво” розглядаються “Особистість і творчість Тараса Шевченка в інтерпретації болгарського літературознавства” (Г.Димов, Софія), “Творча рецепція А.Блока в болгарському культурному контексті 20-х років XX ст.” (Е.Даскалова, Софія) і “Дуалістичні архетипи в поезії П.К.Яворова” (В.Панайотов, Шумен), “Творча особистість в художньому світі слов’ян другої половини XX ст.” (В.Захаржевська, Київ) і “Відображення справи Святих Кирила і Мефодія в болгарському кіномистецтві і

телебаченні” (І.Садовська, Санкт-Петербург). Серед матеріалів розділу “Наукове й культурне життя” привертають увагу спогади болгарського дипломата-письменника К.Химирського “Зустрічі з Джоном Атанасовим – батьком комп’ютера”.

“На болгарсько-українських культурних орбітах” постають ювілейні фрески до 70-річчя з дня народження відомого болгарського поета – “володаря Зірок” Л.Левчева, 80-річчя з дня народження І.Давидкова, лауреата премії ім. Івана Франка, співця українсько-болгарських творчих взаємин, змальовано яскраву постать письменниці-перекладачки-болгаристки України Лідії Горячко та ін.

Розділ “In memoriam” присвячений пам’яті М.Дихана (1925–2006) – патріарха болгар в Україні, відомого вченого-славіста, а також пам’яті О.Міланова (1933–2006) – відомого болгарського письменника, перекладача поезії І.Драча, Д.Павличка, Д.Білоуса та ін.

На завершення “Болгарський щорічник” знайомить із проектом тематики XIV Міжнародного з’їзду славістів, підготовкою якого займається й Український комітет славістів.

Вікторія Захаржевська

Наші презентації

Київська Русь. – Кн. 4 (XIII). Схід.

Починається словом головного редактора часопису “Протяг Сходу”. Номер будується на романі Любові Голоти “Епізодична пам’ять” (“про високу любов, нерозмінну на секс та ненависть” – Д.Стус “Смерть? Зрада? Втеча?”), добірці поезій Павла Вольвача “Тривання подорожі” та дослідженні О.Шокала “Феномени традиційного українського світу в культурному контексті Сходу”. У “Забороненій зоні” – уривок з роману Тетяни Каплунової, у рубриці “Проза” – новели Сергія Грабаря. Уміщено низку рецензій (“Критикарка”, “Переоблік”): І.Лисого на “Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність” Олі Гнатюк, Альони Артюх на “Слугу добромилля” Г.Пагутяк, Олесі Дзири на “Сакрал” Ірини Хомин, Лери Лауди на “Перший гріх Ізабелли: історія одного інцесту” та на “Хтивню” Міхала Вітковського, Наталі Литвинової на Генрі Лайона Олді “Де батько твій, Адаме?” та “Діалоги з янголом” Гіти Маляс, Дмитра Шульги на роман “Ты посмотри на нее” Єлени Стяжкіної, Олеся Ульяновка на поезії Сергія Грабаря “Твоє ім’я”. Ганна Улюра розмірковує над особливостями літературного преміювання 2006 року в Росії на матеріалі антиутопії лауреатки російського (і “Студентського”) Букера за 2006 р. уральської письменниці для снобів Ольги Славникової – “2017”. Уміщено оголошення про літературний конкурс “Витоки” (м. Острог) та літературну премію ім. Юрія Долгорукого.



В.Л.

ПИТАННЯ, ЩО ПОТРЕБУЄ ДОСЛІДЖЕННЯ

У №7 журналу “СіЧ” опубліковано статтю Л.Тарнашинської “Правочинність Франкового імперативу літературної “моди” в дискурсі українського шістдесятництва”. У ній, зокрема, стверджується, що я у Франкових текстах не вичитую “глибшого смислу, вкладеного письменником у визначальне для нього поняття таланту [...] і певної літературної моди” (с. 13). Ідеться про мою інтерпретацію Франкових поглядів із цього приводу (див.: *Шумило Н.* Під знаком національної самобутності. — К., 2003). Натомість, витворюючи власну гіпотетичну концепцію, Л.Тарнашинська проектує її на літературний процес 60-х років ХХ ст. Вольному, як кажуть, воля... Але я не погоджуюся зі згаданим твердженням.

З огляду на тему дослідження мене цікавила не власне теорія питання літературної моди, а конкретно-історична ситуація: ставлення І.Франка до моди на західноєвропейський модернізм як наслідок кризових явищ у Європі, а також мотивація його прагнень застерегти молодих українських письменників не так від учнівства (що не заперечує позитивних результатів), як від мавпування, копіювання бездієно-проминальних художніх творів, тим паче на початку ХХ ст. — у важливий період вибору нового шляху літературного розвитку. Історико-літературна проблема зумовила розгляд існуючої думки про моду періоду діяльності І.Франка (Лесь Українка, М.Євшан), яка здебільшого ототожнювалася з негативним ставленням до моди як до наслідування (вторинності), до того ж не органічних для українського літературного процесу художніх явищ. Наприклад, у рецензії на поему Й.Махара “Magdalena” І.Франко зазначив, що її автор не стільки поводитир чеських “модерністів”, скільки “модна етикетка”. Декадентство як нова літературна школа, що вирізняється, за твердженням Франка, нервовим роздрозненням, невдоволенням “з оточуючих обставин і почуттям власної безсилності та безцільності існування, слабо якимось приймається на чеській ґрунті: чеський темперамент, сангвінічний, повнокровний та енергійний, схильний розвиватися радше вшир, ніж вглибину, нерадо забирає в темні лабіринти психологічних тонкостей, не любить ритися у власнім внутрі та філософувати над “вічними” та нерозрешимими загадками буття, коли довкола кипить голосне, рухливе національне життя... Оттим-то поняття “чеський декадент” являється нам якоюсь *contradictio in adjectivo*”¹. Щось подібне, з огляду на національний характер, міг сказати І.Франко і про українську літературну ситуацію. Саме тому його бентежила мода на декадентство в українській літературі.

Тримаючи в колі інтересів усю світову культуру, учений цікавився як літературами Заходу, так і Сходу. Ця обставина і вберегла його від “європоцентризму”. Невипадково світоглядна перспектива дальшого розвитку української літератури стала приводом для полеміки вченого з О.Луцьким, який у “Маніфесті” молодомузівців зорієнтував молоде творче покоління на західноєвропейський “тип людини, що втратила віру і надію”. Настрій зневіри в новітній українській літературі не влаштували і критиків “Української хати”, що не обмежувалися культом естетичної краси, а всіляко стимулювали вольовий імпульс творчого розвитку, не в останню чергу зумовлений національною ідеєю. М.Євшана як “хатянина”, що вбачав дальший поступ української літератури в національно іманентному розвитку (у світовому міжлітературному контексті, звісно), насторожував той факт, що українські письменники, мандруючи Європою, почасти виносили звідти, з огляду на недостатню обізнаність із кращими зразками іноземної літератури (а натомість підпадаючи під вплив моди), сумнівний художній досвід².

Непорозуміння з колегою стосовно міркувань І.Франка про “моду” засвідчує необхідність дослідження проблеми “просторових перетинів” теорії та історії літератури. Маю на увазі хоча б принцип ситуативності у критиці М.Драгоманова (теорія зростання української літератури “знизу вгору”) та І.Франка як організатора літературного процесу (неприйняття засадничих принципів “молодомузівців”). Цієї репліки можна було не писати, якби стаття Л.Тарнашинської не з’явилася в рубриці “Питання франкознавства”, що зобов’язує.

Наталія Шумило

¹ Франко І. З нової чеської літератури // Збір. тв.: У 50 т. — К., 1981. — Т. 29. — С. 476.

² Див.: Євшан М. Сучасна польська література і її вплив на нашу // Критика. Літературознавство. Естетика. — К., 1998. — С. 311.



Агатангел Кримський. Нариси життя і творчості / Ін-т сходознавства ім. А.Кримського НАН України. — К.: Видавничий дім “Стилос”, 2006. — 564 с.

Зібрані в цій книжці публікації стали першим кроком до створення ґрунтовної наукової біографії засновника українського сходознавства, корифея науки А.Кримського (1871–1942), який володів усіма європейськими мовами та більшістю мов народів Близького Сходу, автора численних досліджень з історії й філології східних народів та україністики. Він поєднав у собі арабіста, іраніста, тюрколога, семітолога, ісламознавця, славіста, але багато матеріалів з його творчості, як і з його життя, досі маловідомі для широкого загалу. Автори прагнули показати, якою видатною постаттю в історії української науки й літератури був А.Кримський та який міжнародний резонанс мала його наукова діяльність. Матеріали подаються у двох розділах за хронологією їх появи у друкованих виданнях.

Ольга Слоньовська. Слід невлomorphic Протея: Монографія.
— Івано-Франківськ: Плай; Коломия: Вік, 2006. — 688 с.

Базою для дослідження національного міфу України стали в основному твори провідних письменників діаспори 20–50 рр. ХХ ст., зокрема Є.Маланюка, О.Теліги, О.Ольжича, У.Самчука, Т.Осьмачки, І.Багряного, частково прози В.Барки. Робиться спроба всебічно дослідити як макро-, так і мікроструктуру витвореного письменниками діаспори позитивістського консолідуючого міфу та окреслити його метафізичні параметри. “Наукова інтерпретація позитивістського національного міфу, проявленого в художніх текстах літератури української діаспори, здійснена при відповідному ракурсі бачення й за допомогою міфологічного літературознавчого інструментарію, наочно доводить, що в той час, коли раціоналізм і похідні від нього раціональні літературознавчі форми пізнання художнього світу в ХХ столітті стали неспроможними дати відповідь на десятки гострих актуальних запитань, які серйозно хвилюють сучасне людство, [...] можна віднайти в іншому, власне, міфологічному, горизонті, — позитивістський консолідуючий національний міф України, витворений у ХХ столітті насамперед письменниками нашої діаспори”, — зазначає у вступі авторка.



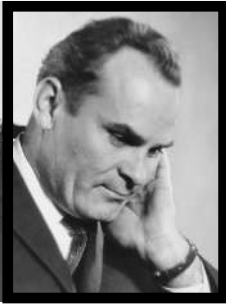
С.С.



Всесвіт. — 2007. — №7-8.

У рубриці “Література ХХ століття” вміщено роман Г.Стайн “Меланкта: Кожній своє”, оповідання В.Борхерта “Квітка кульбаби”, “У травні, в травні кувала зозуля”, А.Б.Касареса “Справа перелітних старців”, “Обличчя жінки”, “Незвичайний приятель”, Д.Веддінгтона-Фезера “Дівчина на ім’я Ен”, “Шибайголова”, “Айра і лев”, “Белль”, “Золотий вододаз”, повість Р.Стаута “Отрута в меню”, поезії Л.Хадада. Статті Н.Богині “Післямова перекладача”, Г.Белля “Голос Вольфганга Борхерта”, Е.Згамбаті “Італія Михайла Коцюбинського та Лесі Українки: два обличчя одного міфу”, Т.Ассопарді “Не женіться за грандіозним, життя починається з маленьких справ”, Д.Дроздовського “Notre Dame d’Ukraine, або Собор і шпиль у конфлікті міражів” надруковані в рубриці “Письменник. Література. Життя”. У “Дискусійній трибуні” виступають Я.Поліщук та Д.Дроздовський; І.Мойсеєв рецензує збірку поетів Іспанії та Латинської Америки.

І.Х.



Обірвалася земна дорога відомого літературознавця, текстолога, викладача й педагога, музейного працівника Григорія Герасимовича Аврахова. Він із когорти шістдесятників, що відчайдушно виборювали незалежність нашої України. За те, що передав до Чехословаччини фотокопії праці І.Дзюби “Інтернаціоналізм чи русифікація?”, був звільнений з посади із забороною працювати у вищих навчальних закладах, друкуватися. Було відхилено вже рекомендовану до захисту його докторську дисертацію про творчість Лесі Українки.

Працював до останньої хвилини свого життя, наснажений ідеєю світлої будучини України, твердо й непохитно вірячи в силу слова, думки, життєвої мудрості й розважливості. Боляче переживав будь-яке відступництво від Правди, свято ніс негасимий племін наукових пошуків і устремлень. Вступав у полемічні дискусії з науковцями, дошукуючись текстуальної автентичності, скрупульозно звіряючи різні нашарування авторського письма.

Народився Г.Г.Аврахов 5 лютого 1922 року в с. Попельнасте на Єлисаветградщині у хліборобській родині, яка під час насильницької колективізації зазнала репресій. Щойно скінчивши школу, потрапляє у вир війни, де в одному з боїв був тяжко поранений. Повернувшись із війська, наполегливо торує шлях до освіти, навчання у Криворізькому педінституті поєднує з учительською працею. Аспірантура в київському Науково-дослідному інституті педагогіки позначена самостійними пошуками, як писав пізніше, “важким зусиллям виборював собі концептуальні засади, світоглядні підоснови наукового поступування”. Працював у Черкаському педагогічному інституті (1956–1964), останні два роки деканом філологічного факультету. У 1965–1969-их рр.— завідувач кафедри української літератури, декан філологічного факультету Ніжинського педагогічного інституту. У 1971–1973-их рр. — проректор Київського інституту культури; від 1992 року — викладач літератури в Київському інституті удосконалення вчителів.

Перу вченого належать одні з перших розвідок-оцінок значним літературним явищам: книжці Григора Тютюнника “Зав’язь”, І.Чендея “Птахи полишають гнізда”, пізній ліриці Любові Забашти; він досліджував творчість М.Старицького, М.Коцюбинського, І.Нечуя-Левицького, О.Гончара, М.Шумила, Олега Ольжича, Яра Славутича. Ось хоч би публікації останніх років: “Український феномен Леоніда Кисельова”, “Поезія “Досвітні огні”: правда реального тексту”, “Як підіймались бої за вбереження третього меморіального будинку Косачів у Новограді-Волинському”, “Лист Григора Тютюнника до редактора видавництва “Молодь”, а ще коментарі до заблокованих цензурою віршів Лесі Українки, що не ввійшли до її Зібрання творів у дванадцяти томах. Григорій Аврахов — редактор і автор коментарів двотомного видання “Леся Українка. Твори” (К., 1970, вступну статтю вилучено цензурою), книжки “Леся Українка. Семінарій” (К., 1971). А як тут не згадати наукову студію “Штрихи до політичного портрета Олени Пчілки: без ретуш та помстливих розправ”, уміщену у збірнику матеріалів науково-практичної конференції “Олена Пчілка і Волинь”, 1999 р. Окремі праці друкують в Чехії, Словаччині, Великій Британії. Нещодавно видана монографія “Леся Українка: проблеми текстології та історії друку” йшла до читача двох 32 роки й одразу ж стала раритетом.

Чекає на видання збірник наукових студій Г.Г.Аврахова — результат довголітніх занурень у неосяжну глибину літературного процесу. Але він уже не побачить омріяне. І тепер від нас залежить майбутнє його спадщини, яка має бути донесена до найширшого кола зацікавлених.

Світла пам’ять про Григорія Герасимовича Аврахова назавжди залишиться в серцях тих, хто його знав, з ким він був поруч і кому він підставляв своє незрадливе плече допомоги та підтримки.

Іван Дзюба, Микола Жулинський, Михайлина Коцюбинська, Микола Сулима, Григорій Сивокінь, Наталя Шумило, Сергій Гальченко, Віктор Дудко, Лукаш Скупейко, Алла Діба, Любов Дрофань, Сергій Болтівець, Олександра Глазова, Валентина Іскорко-Гнатенко, Анатолій Силук, Наталія Пушкар, Наталя Теренова, Надія Сташенко