

Слово *i* Час

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

№10(550) ЖОВТЕНЬ
2006

Зміст

ДАТИ

- Соловей Елеонора.* Єфремов і Франко (До 130-х роковин Сергія Єфремова).....3
- Свербілова Тетяна.* П'єси Івана Кочерги та проблема визначення соцреалізму як масової культури.....8
- Луцій Світлана.* Романи Івана Багряного “Тигролови” та “Сад Гетсиманський”: за архівними матеріалами Юрія Лавріненка.....21

ЧАС ТЕПЕРІШНІЙ

- Жулинський Микола.* Осінній Драч з вогненним жалом
весняної кропиви.....32

XX СТОЛІТТЯ

- Хархун Валентина.* “Митець у каноні”: соцреалістична поезія
Павла Тичини 1930 — 1960-х років.....38
- Захарчук Ірина.* Мілітарна стратегія соцреалізму.....51

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА

- Шилъова Наталія.* Портрет американського письменника
в інтер'єрі постмодернізму.....61

<i>Маценка Світлана.</i> Автобіографічність як проблема ідентифікації у творчості Крісти Вольф.....	68
<i>Гаврилів Тимофій.</i> Феноменологія ідентичності ліричного “я” в сучасній австрійській поезії.....	76

ЛІТОПИС ПОДІЙ

<i>Поліщук Олена.</i> По-новому про “Лісову пісню” Лесі Українки.....	81
<i>Дубініна Олена.</i> “Просвітницька традиція в літературі США”.....	85

РЕЦЕНЗІЇ

<i>Шумило Наталія.</i> [Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки. — Одеса: Астропринт, 2006. — 351с.].....	90
<i>Астаф’єв Олександр.</i> <i>Перша праця з біблійної герменевтики.</i> [Зоряна Лановик. <i>Hermeneutica Sacra.</i> — Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, 2006. — 587 с.]	92

НАШІ ПРЕЗЕНТАЦІЇ

<i>Листи Леоніда Жебуньова</i> до Євгена Чикаленка. 1907–1919 роки; <i>Шевчук Валерій.</i> Просвічений володар: Іван Мазепа як будівничий Козацької держави і як літературний герой; <i>Ярослава Вільна.</i> Історико-літературний феномен критичної інтерпретації творчості І.Квітки-Основ’яненка: Монографія; <i>Володимир Денисюк.</i> Зоря тернистої долі; <i>Микола Варварцев.</i> Джузеппе Мадзіні і Україна: Монографія; <i>Кур’єр Кривбасу.</i> — 2006 — №200 (липень); Критика. 2006. — Число 7-8.	60, 89, 94-95
--	---------------

Надія Олексіївна Світлична	96
---	----

КНИЖКОВА ГРАФІКА.

Малюнки Івана Багряного.....	3-тя сторінка обкладинки
------------------------------	--------------------------

Елеонора Соловей

ЄФРЕМОВІ ФРАНКО

(До 130-х роковин Сергія Єфремова)



Почати варто розлогою цитатою з єфремовських “Щоденників” — записом від 13 травня 1926 року: “Засновано офіційний Комітет для святкування 10-х роковин од смерти Франка. До комітета запрохано Грушевського та Кримського. Що мене не запрохано, Кримський перший звернув увагу і спочатку витолковував, що це ознака “немилості”, аж потім запитав про це Любченка (голова виконкому). Любченко одповів, що просто забули про мене. Забудькуватість дуже характерна, бо про Франка у нас ніхто стільки не писав, як я, — отже, наші українські правителі, виходить, нічого не читають, навіть на цікаві їм нібито теми. Але я дуже радий, що мене забули. Адже офіційний Комітет, напевне, зробить спробу пошити й Франка в большевики, то нехай робить це без мене. Все одно довелось б з такого комітету тікати”¹.

Франко в житті Єфремова відіграв надзвичайно велику роль. Нарівні із Шевченком та Драгомановим був кумиром, взірцем і мірилом цінностей. Був, проте, на відміну від них, і сучасником, співрозмовником, співучасником суспільного та літературного процесу. Виняткову суспільно-літературну роль Франка усе покоління Єфремова могло особливо виразно усвідомити, коли 1898 року українська громада, поділена між двома імперіями, відзначала 25-річчя літературної діяльності письменника. Минуть десятиліття, і з неохололим почуттям висловить Єфремов саме тодішнє своє й однолітків сприйняття Франка: “...Молодь, у якої в руках спочиває майбутня доля рідного краю, на його творах виховується, глибоко до серця приймає думки, що він обстоював, переймається ними і їх кладе за підвалину до своєї праці”². І хоч безпосередні взаємини розпочалися либонь від знаної полеміки довкола сакраментальної статті Єфремова “В поисках новой красоты” — вельми прикметно, що та полеміка їх не “посварила” і не порізнила, а стала, навпаки, початком стосунків, позначених обопільним розумінням спільності засадничих позицій. Певна річ, вікова різниця у двадцять років наперед визначила деякі акценти, хоч у тій-таки полеміці ролі розподілилися дещо парадоксально: старший Франко виступив тут “прогресистом”, а молодший Єфремов “консерватором” і навіть “ретроградом”. У будь-якому разі Франко, як і Леся Українка, на відміну від інших опонентів, добачав попри все й “надзавдання” єфремовського демаршу: розворушити млявий перебіг модернізаційних процесів, означити слабкі місця та небезпеки, застерегти від крайнощів естетства, стимулювати вихід на нові рівні. У той час, як у

¹ Єфремов С. Щоденники 1923 — 1929. — К., 1997. — С. 374-375.

² Єфремов С. Іван Франко / 2 вид. — К., 1926. — С. 88. Далі сторінку зазначаємо в тексті.

загальному сприйнятті все надовго й надто характерним чином заступили особисті амбіції та порахунки. І чи не на це мимохіть натякнув Єфремов через багато років у підсумковій своїй монографії про Франка: “Всяка критика чогось свого здається на обивательський аршин злочинним “калянням” (80)?..

1903 року Єфремов якраз дістав можливість здійснити омріяну поїздку до Галичини, причому головною метою був саме збір матеріалу для праці про Франка: “...Звідати ту сторону обітовану, якою нам тоді здавалося Галичина, щоб там на місці до самого щирого серця добратися, перечитати все, що написав Франко, і вже весь матеріал посівши, взятися до такої відповідальної роботи...”³. І того ж року в “Киевской Старине” вийшла друком студія Єфремова про Франка, що мала назву “Певець боротьби и контрастов”; згодом її зараховано “до найкращих праць, що вийшли тоді з-під пера молодого Єфремова”, незаперечно зробивши автора “піонером на полі франкознавства”⁴. Через десять років, до 40-річчя літературно-громадської діяльності Франка, Єфремов випускає у світ оновлений, цим разом український варіант означеної праці з вимовним підзаголовком “Спроба літературної біографії й характеристики Івана Франка”⁵.

Він справді багато писав про Франка; проте вплив останнього виразно позначився й на самому характері діяльності Єфремова, в якій з літературно-критичною поєднується широка громадська та політико-просвітницька робота. Досить показовий приклад у цьому сенсі становить серія популярних брошур Єфремова, виданих у Львові: “Національне питання в Норвегії” (1902), “Як люде прав собі добувають”, “Як визволитись з бідності робочим людем”, “Як цар людей дурить” (1905). Цікаво відзначити, що в 1917 р. перші дві з тих брошур 1905-го перевидавалися: новітні події їх актуалізували.

Так само можна добачати вплив Франка в дописах Єфремова 1906 року в журналі “Нова Громада” (рубрика “Відгуки з життя та письменства”); сама проблематика тут надто промовиста: “Про українську пресу”, “Національність як фактор поступу”, “Політична спадщина Драгоманова” тощо. Аналогічне коло проблем переносить Єфремов і в газету “Рада”, котра була багато в чому його дітищем, втіленням саможертвної боротьби саме за українську пресу; відбитком цього свідомого наступництва була, зокрема, рубрика “З нашого життя”. Як і Франко, Єфремов прагне привернути до українських проблем увагу не самих лише українців, відкрити драму імперського тиску на українство ширшим верствам людності; з цією метою, вже маючи “Раду”, але не заспокоюючись на цьому, активно співпрацює у виданнях “Przegląd Krajowy” та “Ukrainische Rundschau”. Відповідно до цього ще давніше вирішив для себе і питання щодо виступів у російській пресі: “Я поклав був собі — по-українському писати на всякі теми, що мене як людину цікавили; по-російському ж — тільки на українські...”⁶.

Слідом за Франком Єфремов сприйняв драгоманівську версію соціалізму та демократизму, відкинувши як аполітичне українофільство, так і марксизм. Дивно, що попри цей виразно артикульований ідейний ґрунт, зазнав такого перебільшення вплив на молодого Єфремова російського народника М. Михайловського, який на певний час став “володарем дум” семінарської громади. Втім спогади Єфремова “Про дні минулі”, нещодавно вперше опубліковані, вносять у це стійке непорозуміння необхідний коректив: опозиція до того ж таки марксизму — тут він одностайний з Михайловським, як і в багатьох інших моментах його “прекрасної, глибоко-людяної і широко-привабливої концепції”, проте далекий від некритичного сприйняття або механічного перенесення на український ґрунт: надто різниться-бо ґрунт колонії від метрополії. І якщо, приміром, Михайловський у “Записках профана” вже віддає перевагу особистості, індивідуальності перед громадою, то Єфремов, “прийнявши загально цю теорію”, робить для себе

³ Єфремов С. Спогадів про Ів. Франка та з його листування // *Література*: Зб. перший. — К., 1928. — С. 159.

⁴ Обчаренко М. Сергій Єфремов як літературознавець // *Збірник на пошану українських учених, знищених большевицькою Москвою*. ЗНТШ. — Т. CLXXIII. — Париж; Чикаго, 1962. — С. 143.

⁵ Єфремов С. Співець боротьби і контрастів. Спроба літературної біографії й характеристики Івана Франка. — К., 1913.

⁶ Єфремов С. Про дні минулі // *Молода нація*. — 2003. — № 3 (28). — С. 199.

знаменну поправку, “добачаючи в національній боротьбі пригнічених націй також свого роду боротьбу за індивідуальність — національну”⁷. Водночас і соціалізм його — “не той партійний соціалізм, що на перше становить місце суху догму і їй в угоду нагинає і живе життя, і живих людей”. Цілком очевидно, що це справді соціалізм Драгоманова — Франка в його принциповій відмінності від тогочасних і наступних adeptів “партійного соціалізму”. І саме галицькі “радикалісти” Франкового кола, як зазначав згодом один із його перших біографів, “привчили громадянство ставитися до соціалізму не як до “злочинної утопії”, тільки як до поважної суспільної проблеми”⁸. Цей досвід успадкувало й поцінувало насамперед покоління Єфремова, надто ж саме його найближче товариство доби зламу століть.

Листування Єфремова з Франком варте окремого докладного студіювання; назагал воно засвідчує ділові товариські стосунки, втішні для Єфремова відчуття спільної справи, відданості їй та одностайності попри можливі розходження в частковостях. Характер стосунків виразно (саме завдяки опосередкованості) ілюструє лист Єфремова до М. Коцюбинського від 21 червня 1903 р.: “...Писав мені недавно Франко, щоб я послав Вам свій примірник його оповідань, де надруковано “В тюремному шпиталі”. Се оповідання він рекомендує Вам до збірника узяти⁹. Сими днями вишлю Вам аркуші книжки з сим оповіданням і прохатиму дуже, переписавши, вернуть їх мені, бо, може, не пощастить вдруге дістать їх з Галичини”¹⁰.

Водночас, як свідчать численні студії, статті та замітки Єфремова, Франкові присвячені, останній і далі залишався для свого молодого колеги унікальною постаттю, гідною захоплення й шанобливого схиляння, “невсипуща праця” Франкова й далі була йому взірцем для наслідування. Єфремов намагається відгукуватися не лише на твори Франка, а й на критичні рефлексії з приводу тих творів. 1910 року він рецензує в “Раді” щойно видану у Львові книжку Франка “Молода Україна”, 1912-го нагадує громадськості про наближення 40-ліття літературної та громадської діяльності Франка статтю “За невсипущу працю”, нарешті впродовж усього ювілейного 1913 року пише про Франка дуже багато в “Раді”, а також двічі у журналі “Украинская жизнь”. Наступного року в газеті “Киевская мысль” Єфремов підсумовує відзначення знаменного ювілею, в “Украинской жизни” відгукується на аналогічну за темою книжку Н. Садовського, видруковану в Жовкві. І ось 1916-й рік: “Пролог к будущему. Памяти Ивана Франко” (“Украинская жизнь”, кн. VI); у виданні петроградського “Благотворительного Общества” виходить книжка Єфремова “Иван Франко. Про життя його та діла”, якою автор ніби підводить певну риску, — наступні його статті, рецензії, згадки писані вже з іншої дистанції: Франка не стало. Це втрата величезна й невідшкодована, серед плеяди “орачів запущених перелогів” Франко для Єфремова найяскравіший, найзначніший і достоту незамінний.

У новій, радянській реальності (якої рішуче не приймав, а тому чувся чужим і “рокованим”) Єфремов теж не розлучався з Франком. Гірко-саркастичні свої щоденникові зауваги 1924 року про утиски Саксаганського, що нагадали дореволюційні гоніння на український театр, він завершує покликанням на Франка: “Екстремі ся стикають”... Того ж року для Держвидаву уклав збірку Франкових сатир і написав до неї передмову. Чудував із видавничих звичаїв: “Рух” і Держвидав затіяли тяжбу за право “монопольно” видавати Франка. На цьому тлі дістав навесні 1926 року пропозицію видавництва “Слово” перевидати “давню працю про Франка” до 10-х роковин смерті поета. “Якщо, — занотовує в щоденнику 20 квітня 1926 р., — цензура гріхам потерпить. Мусив для цензури навести подекуди політуру, повикидав майже скрізь слово “жид”, навіть з “еволюцією” обережно поводжуся, бо і цеє слово не до шмиги. Ох, гріхи наші тяжкі! Коли то вже від цієї казні єгипетської визволимося?”.

З одного боку, він радий був цій можливості знову зануритися у світ Франка,

⁷ Там само. — № 1(26). — С. 156.

⁸ Лозинський М. Значіння Ів. Франка // Вістник Союзу Визволення України. — 1917. — Ч. 26. — С. 419. Цит. за: Єфремов С. Іван Франко / 2 вид. — С. 73.

⁹ Йдеться про альманах “З потоку життя”, укладений М. Коцюбинським та М. Чернявським і виданий 1905 р. в Херсоні.

¹⁰ Листи до Михайла Коцюбинського. — Т. 1. — К., 2002. — С. 294.

підсумувати свої багатолітні роздуми й спостереження, з другого — прозоро натякав ще на початку, що ту працю “обмежено певними рямцями, поза які не можу виступити, хоч би як сам того бажав” (10). Даючи в першому з чотирьох розділів найґрунтовніший на той час життєпис Франка з акцентом на суспільні обставини й духовне становлення, водночас був свідомий, що й тепер на такий життєпис “не прийшов ще час”: ще неможливо достатньо дистанціюватися, і не все можна сказати. Свідомий він і надзвичайної складності завдання “охопити величезне літературне надбання Франкове, до того ж розкидане й розпорошене по всяких давніх виданнях”. Залишається подивляти з того, що за таких обставин Єфремов створює першу вагому монографію про творчість Франка, книжку, що не втратила наукової ваги й понині: до неї незмінно звертаються й автори найновіших досліджень, солідаризуючись із багатьма тезами автора¹¹. Ніби передбачивши ті труднощі, з якими ще стикатимуться майбутні франкознавці, надто поки з’являться перші більш-менш повні видання Франкової спадщини, Єфремов дбав, аби це була книжка культурна: її довідковий апарат складають бібліографії “Важніші твори Ів. Франка” (з жанровою рубрикацією) та “Важніша література про Ів. Франка”. В останній показовим став добір авторів, уже невдовзі після виходу книжки він звучатиме визивно: М.Грушевський, В.Дорошенко, М.Драгоманов, М.Зеров, П.Филипович, В.Щурат і навіть С.Петлюра. Тут, між іншим, відбувся певний містичний перегук, яких насправді не бракує в житті, якщо їх зауважувати: саме у дні, коли відзначалися десяти роковини смерті Франка і книжка Єфремова вже вийшла, прийшла звістка про вбивство Петлюри, і радянська преса відповідно на неї zareагувала, виявивши, на думку Єфремова, своїм “сичанням” не лише ненависть, а й страх свій перед цим ворогом, навіть мертвим¹². Натомість Єфремов пошанував і пом’янув Петлюру і утривалив пам’ять про нього оцим посиланням, допоки ще його власні праці не залягли на полиці “спецхранів” і саме його ім’я ще не викликало такого самого “сичання”.

Життєпис Франка, за переконанням Єфремова, з усією необхідністю має бути водночас “історією духового розвитку Галичини за останні перед війною десятиліття”. Тож він і подає цей начерк, виявляючи якнайкращу обізнаність і стаючи таким чином знову “фрондером” та “порушником спокою”, нагадуючи тодішню поділеність України в її подібності до поділеності на час написання монографії. Коли ж говорити про те, як тісно й неподільно сплелось особисте життя Франка з громадським рухом у його рідному краї, і про величезний вплив Франка на той рух — для сьогоденського читача (либонь і для декого з перших читачів також) мимохіть виникає аналогія з тим, хто ті рядки писав, хоч Єфремов, людина шляхетно-скромна, безперечно, не мав цього на увазі. Таких мимовільних “прироцень змісту”, а іноді щемливих ліричних ноток, глибоко захованих, але виразнених самим часом і його “наповненням”, тут виникає чимало. Наприклад, “роздмухувати найневинніші справи в страшні змови” (55), як покаже невдовзі вже радянська дійсність, і Єфремов чи не найбільше зазнає того на собі, — це виявився універсальний засіб імперської політики, унітарної держави, тоталітарного режиму. Гірко читати це сьогодні: автор добре вже тоді це розумів, але те розуміння не зарадило. “Тайнопис” цієї праці певною мірою перенесено у виноски, у посилання на джерела, на малоприступні та малознані документи. Але, пишучи проникливо і співчутливо про “жорстокий і кривий осуд”, якого зазнав Єфремов від обивателів на додачу до розгрому редакції “Друга”, до арешту й суду, перетвореного на гучний політичний процес — автор промовляє щось невловно “пророче” — або це знову-таки час свавільно надає його словам такого “аранжування”: “...Один із тих безглуздих процесів, коли в основу всього обвинувачення кладуться не конкретні якісь учинки, а просто думки й переконання людини; коли до одного “товариства” зводяться люди, що навіть у віці один одного не видали й не чували про своїх “спільників”, коли обвинувачені не тямлять, за що саме посаджено їх на лаву підсудних, а прокурори й судді, дарма що теж цього не знають, проте усіма способами намагаються підвести всякі казуїстичні карлючки, щоб довести небувале злочинство” (51).

З усією очевидністю дослідницька проникливість Єфремова щодо Франка підважена

¹¹ Див. напр.: *Тихолоз Б.* Психодрама Івана Франка в дзеркалі рефлексійної поезії (студії). — Л., 2005.

¹² *Єфремов С.* Щоденники 1923 — 1929. — С. 378-383.

суголосністю провідних життєвих принципів: він також чувся завжди довічним боржником того народу, чиїм “хлібом, працею і потом” вихований та вигодований. І йому так само боліло “сервілістичне, без краю залякане”, “невироблене” громадянство, серед якого чувся так само “без краю” самотнім, а тому глибоко осягав і Франкову самотність, і його той чи той екзистенційний вибір, і його творчі рефлексії, і його драми. Залишається тепер уявляти собі, з яким-то відчуттям читав і цитував Єфремов Франкові рядки з “Niесо o sobie samum”: “...Можу клясти долю за те, що ярмо те на мої плечі поклала, але скинути його і іншої батьківщини шукати — я не можу, бо падлюкою зробився б перед власним сумлінням моїм”.

Якщо перші два розділи монографії мали за мету окреслити загальний характер Франкової особистості і творчості, то наступні два й особливо третій присвячено “деяким деталям”, котрі до тієї характеристики “нових додають рис і роблять її виразнішою” (178), засвідчивши зрілість дослідницької методи автора, що вповні сягнув тут пошукованого *синтезу*. Це й оскарження позірнього песимізму деяких творів Франка, і обстоювання високого гуманізму його творчості, його ідеалу гармонійної, справжньої, “цілої” людини, і проникливе відчитування в різних (за часом, жанром, художньою здійсненістю) творах “найлюбішої”, на думку дослідника, теми Франка: “пробудження людини в таких істотах людського образу, які, здавалося б, цілком цей образ і подібє людини втратили” (187) — теми морального переродження у висліді колосальної внутрішньої “боротьби людини з собою, з власною натурою” (194). Знаменно, що, аналізуючи прозові твори Франка, Єфремов постійно й невимушено підважує свої міркування цитатами з поезій, засвідчуючи власне цілісне, неподільне сприйняття як спадщини, так і особистості письменника. Зачарований поетичністю “Зів’ялого листя”, цього “зразка невмирущої лірики”, він переконано ставить цей твір “на почесне місце в світовому письменстві, поряд “Книги пісень” Гайне та інших таких високопоетичних творів” (176). Слід додати, що компаративні спостереження в цій монографії (зокрема, звернення до творчого досвіду Достоєвського, Горького, Мамина-Сибіряка, Золя, Дж.Лондона, Брет-Гарта та ін.) є чи не першими спробами осмислення Франка як письменника світового масштабу. Так само першим Єфремов вирізняє, зокрема, з-поміж тематичного багатства творчості Франка тему дитини, дитинства в її особливій значимості і в її стосунку до етичної філософії письменника. Небезсторонній свідок практично майже всієї творчої біографії Франка в контексті літературного процесу, Єфремов часом звертається до творів та епізодів літературного життя, що згодом залишалися поза увагою дослідників, як-от повість М. Павлика “Тетяна Ребенщуківа”, зумовлений нею скандал і однойменний вірш Франка як “репліка” в тій суперечці. Не раз виникає в сьогоднішнього читача і щемне відчуття, що в титанічній постаті Франка Єфремов, пишучи про нього в обставинах двадцятих років двадцятого століття, віднаходить насагу й надію перед лицем нового лихоліття...

Шкода, що до нинішніх ювілеїв і Франка, і Єфремова не перевидано монографію Єфремова “Іван Франко”. Схоже на те, що і в цьому факті теж захований якийсь “месидж”, а чи натяк: такі ювілеї вже треба відзначати не так бучно й помпезно, як дбайливо і вдумливо-ретьельно.

Тетяна Свербілова

П'ЕСИ ІВАНА КОЧЕРГИ ТА ПРОБЛЕМА ВИЗНАЧЕННЯ
СОЦРЕАЛІЗМУ ЯК МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ

Український драматург-неоромантик 10 — 40-х рр. ХХст., Іван Антонович Кочерга (1881—1952), якому 6 жовтня ц.р. виповняється 125, належить до авторів, які довго прагнули визнання за життя, ніколи не були улюбленими долі, а в сучасному розбурханому світі, здається, назавжди пішли з ужитку нових поколінь читачів та глядачів, як і більшість авторів-творців літератури радянської доби. Утім, факт, що драматургові не пощастило двічі, ще не свідчить про те, що вирок його творчості час виніс остаточно. Навпаки, те, що здавалося дивним ще за життя драматурга, — його фантастичні гривуазні мелодрами й водевілі, генерування сюжетів та мотивів під впливом німецького класичного романтизму, а також потужний струмінь мелодраматизму від французької мелодрами, яким пройняті його навіть прийняті офіційною

критикою й нагороджені державними преміями п'єси, — усе це сьогодні вочевидь сприймається цілком органічно в загальноєвропейському дискурсі масової культури 1-ої пол. ХХ ст. Саме цей дискурс соціалістична культура так само, як і позасоціалістична, протиставляла серйозному мистецтву. Коли К.Грінберг у 1930-ті рр. писав, що авангарду протистоїть не класичне мистецтво, а кітч, то ця альтернатива принципово не відрізнялася від соцреалістичної радянської критики тих часів.

П'єси І.Кочерги водночас були схожими, за прагненням драматурга увійти в сучасну йому радянську літературу, на соцреалістичний канон, що саме вироблявся у 30-ті рр., і якимось дивно не збігалися з ним, попри всі намагання автора. Справа в тому, що письменник в силу віддаленості протягом значної частини життя від новостворених центрів радянської культури, а також через інтравертивність характеру, орієнтувався не на новітній канон масової культури соцреалізму, до якого прагнув, а на модифікацію традиційних драматургічних жанрів та введення їх у контекст сучасної йому масової культури. Парадоксально: його пошуки були ближчими до пошуків європейської добре зробленої п'єси, ніж до драматургічної діяльності сучасників. Національна модель драматургії, що належала до феномену масової культури, створювалася не тільки О.Корнійчуком, І.Микитенком, а й І.Кочергою.

Інтерес до масової культури з боку сьогоднішньої міждисциплінарної антропології й сучасних цивілізаційних підходів у пошуках витоків та аналогій закономірно звертає увагу дослідників на культуру тоталітарного типу, зокрема на сталінську, яка формувалася в 30-і рр. Культурна антропологія першою поставила питання про перегляд негативного ставлення до т. зв. методу, або — сучасною мовою — стилю, соцреалізму. Зі зміною вектора славістичних досліджень щодо феномену соцреалізму, запровадженням цивілізаційних методик в описах тоталітарної культури, закріпленням за нею твердого статусу наукового артефакту змінилося й колишнє заперечення будь-якого її культурного значення, і, відповідно, відокремлення соцреалізму від світового культурного процесу. Сьогодні визнання за соцреалізмом 30-х рр. статусу масової культури в європейському сенсі стало загальноприйнятим¹. Після блискучого визначення Б.Гройсом соцреалізму як полуторного стилю між модернізмом та

¹ Добренко Е. О репрезентологии (К культурной истории сталинизма) (Обзор)// НЛО. — 2005. — №71.

постмодернізмом² література радянського періоду здобула невід'ємне місце в авангардній парадигмі ХХ ст. Сталінський соцреалізм дійсно може вважатися специфічним варіантом глобальної модерністської культури свого часу. І ключем до розуміння цього типу культури міг би стати розгляд її в контексті масової культури Європи та Америки 30-50-х рр. минулого століття, від якої вітчизняна масова культура різнилася хіба що замовником, який сплачував гроші авторам, — він був не середньостатистичний споживач, а сама держава з відповідними владними структурами³. Сутність від цього не змінюється.

Водночас, загальний інтерес до проблем масової та комерційної культури і, зокрема, до такого культурного феномену, як кітч, корегує класичну модерністську критику взірця К.Грінберга та Т.Адорно, а згодом, у 60-і рр., критику масмедіа У.Еко, де кітч взагалі виносився за межі культури у своєму протиставленні авангарду та модернізму як мистецтву. Втім, сучасні культурні студії роблять принципово важливий висновок: кітч — не якась альтернатива справжньому мистецтву, а один із варіантів новітнього мистецтва. Сучасний критик Р.Скратон, полемізуючи із засновником теорії кітчу в культурі ХХ ст. К.Грінбергом, стверджує, що і справжнє мистецтво може бути кітчевим⁴. Висновок цей дозволяє поставити проблему соцреалізму в новий контекст — контекст масової культури, що по-особливому функціонує в ХХ ст.

Дивно, але найбільш візуальний із родів літератури — драматургія — поки що майже не описувався в термінах культури кітчу — найвізуальнішого з феноменів масової культури. Водночас більшість сьогодні забутих, а колись популярних п'єс соцреалізму несе в собі добре знайомі коди масової культури 30-х рр. І без урахування цього досвіду навіть картина сьогодні буде неповною. Значною мірою це стосується таких популярних у масовій культурі жанрів, як мелодрама та водевіль. При цьому відбувається постійний жанровий діалог високої та масової культур, започаткований у літературі радянського періоду, в тому числі вітчизняній, яка сьогодні мислиться не штучно нав'язаною іншою національною культурою — “сов'єтською”, а органічною, що має власні національні особливості й тому має бути відокремленою від історично подібних явищ, передусім російського соцреалізму.

Російська русистика, як материкова, так і діаспорна, давно вже цим питанням цікавиться⁵. І теоретично визнає, що поняття “радянська література”, або ж “література радянського періоду” — значно ширше за поняття “російська література”. Проте насправді інтерес до масової культури сталінізму обмежується винятково російською дійсністю. Проблеми радянського кітчу у вітчизняному літературознавстві тільки починають привертати увагу дослідників, це передусім праці Т.Гундорової, присвячені соцреалізму та масовій культурі⁶. Утім, історія українського соціалістичного кітчу ще не написана. Як здається, І.Кочерга міг би тут допомогти не менше за його сучасників — уславлених кітчмейкерів на ниві драматургії О.Корнійчука та І.Микитенка.

Драматург І.Кочерга розробляв переважно жанри романтичної казки у поєднанні з мелодрамою та водевілем, що з погляду високої культури неприпустимо в жанровому плані. Саме цей синтез, на перший погляд неспіввідносних, жанрів і становить специфіку його творчості. У попередні роки склався еталон оцінки драматурга лише за його найкращими творами — “Свіччине весілля”, “Майстри часу” (“Годинникар та курка”), “Ярослав Мудрий”, “Пророк”, і водночас визнання решти його спадщини значною

² Гройс Б. Подуторный стиль: социалистический реализм между модернизмом и постмодернизмом // НЛО. — 1996. — № 15. — С.44-53.

³ Энгельштейн Л. Повсюду «Культура»: о новейших интерпретациях русской истории XIX-XX веков // Новая Русская Книга. — 2001. — № 3-4.

⁴ Див.: Scritton R. Kitsch and the Modern Predicament // City Journal Home. — Winter, 1999. — 1.

⁵ Див.: Козлова Н. Горизонты повседневности советской эпохи (голоса из хора). — М., 1996; Її ж. Социалистический реализм как феномен массовой культуры // Знакомый незнакомец: соцреализм как историко-культурная проблема. — М., 1995; Кларк К. Советский роман: история как ритуал. — Екатеринбург, 2002; Боймс С. Китч и социалистический реализм // НЛО. — 1995. — № 15; Її ж. Конец ностальгии? // НЛО. — 1999. — № 39.

⁶ Див.: Гундорова Т. Соцреализм як масова культура // Сучасність. — 2004. — № 6.

мірою вторинною, якщо не сказати невдалою, старомодною, провінційною⁷. Насмілимося стверджувати, що така оцінка свідчила радше про моножанровий напрямок критики, ніж про значення творчості драматурга в пошуках модерної стилістики в умовах репресивного існування. Сьогодні старомодні твори І.Кочерги сприймаються дещо інакше, і сміливе поєднання несумісного, жанрова поліфонія виглядає як ледь не поодинокий експеримент на тлі моножанрової уніфікації в добу “построзстріляного відродження”. Орієнтація драматурга на мистецьку штучність, нежиттєподібність у несподіваних карколомних сюжетах, перевага дії над характером, легка театральна гра із глядачем, стандарти “добре зробленої п’єси”, модернізація жанрів водевілю та мелодрами сприймалися на території Російської, а потім Радянської імперії не так, як вони сприймалися б у Європі або Америці. Оцінка драматургії як обов’язково ідейної, серйозної, що відповідає духовним пошукам часу, походить від російського національно-історичного типу літератури, який склався у XIX ст. Це був унікальний національний експеримент поєднання мистецтва з іншими сферами духу, заміни та підміни суто естетичного етичним, ідеологічним, релігійним тощо. Твори І.Кочерги, вихованого водночас на російській та європейській класиці, значною мірою не відповідали цим нормам ідейної драматургії. Так само не відповідало дійсності штучне намагання радянської критики бачити І.Кочергу на шляху до реалізму, тим більше соціалістичного. Якщо ж позбутися цих обов’язкових для минулих років критичних стандартів і розширити контекст творчості драматурга за межі національної російської літератури, можна не лише побачити певну близькість до традиції європейської культури, а й дещо вище оцінити доробок драматурга. Його твори орієнтовані значною мірою на стилістику тієї масової культури, з якою сьогодні вже неможливо не рахуватися і яка абсолютно не сприймалася в попередні роки. А той факт, що ця стилістика поєднується з вишуканістю неоромантичної форми, яку автор самотужки розробляв у драматургії, не маючи змоги співвіднести свої пошуки із загальноєвропейськими тенденціями XX ст., робить його твори унікальними. Старомодність мелодрами та водевілю, які в сучасній драмі переживають чергове народження, парадоксально виявляється співзвучною сьогоднішній культурі масмедіа. Тобто твори драматурга мають не виключно історичне значення. Проте побачити це можливо лише у плині часу, філософської категорії, що її так любив І.Кочерга.

Народився він 24 вересня (6 жовтня) 1881 р. у містечку Носівка під Ніжином на Чернігівщині в родині чиновника залізничного контролю, персонального дворянина Чернігівської губернії, який після роботи в різних містах оселився в Чернігові. Мати майбутнього письменника походила з хуторянських дворян Ніжинського повіту. Дитинство І.Кочерги пройшло в переїздах. По закінченні Чернігівської гімназії (1899) та юридичного факультету Київського університету (1903) служив ревізором контрольної палати в Чернігові, а з 1914 р. — чиновником у Житомирі, поєднуючи службу з драматургічною творчістю. З 1904 р. друкує на шпальтах чернігівських газет театральні рецензії, підписані ініціалами “І.А.К.”. Як чиновник він дослужився до чину колезького асесора, був нагороджений орденом, виставлявся кандидатом у члени міської думи. Але не це було його справжнім життям. Після 1917 р. стає радянським службовцем, продовжуючи писати п’єси. Під впливом процесів русифікації у провінційному Житомирі намагається ввійти в російську літературу під псевдонімом Кочергін, але вже з 1923 р. робить спробу писати українською мовою. Тільки значно пізніше, після перемоги на всесоюзному конкурсі (1933) його п’єси “Майстри часу” (“Годинникар та курка”), йому вдається переїхати до Києва та стати професійним драматургом. Усамітненість І.Кочерги в середовищі провінційного чиновництва й необхідність зважати на смаки пересічного інтелігента створили те барокове поєднання романтичної зануреності у світ мрій, що безпосередньо походить від читання Гофмана та естетичної невибагливості масової культури. Балансування на межі естетичного смаку й подалі закидали критики вже відомому драматургові, який, здавалося, з цієї провінційності й не виходив, навіть перебуваючи в Києві.

Але можна подивитися й під іншим кутом зору. Як на сьогодні бачиться, творча доля

⁷ Див.: *Адельгейм В.* Два драматурги. — Х., 1930; *Сторчак К.* Творчий шлях І.А.Кочерги // *Кочерга І.* Твори: У 3 т. — К., 1956. — С.5-36; *Голубєва З.* Іван Кочерга. — К., 1981.

І.Кочерги немовби відзеркалювала загальну ситуацію з українською драмою ХХ ст.: синтез романтичної мелодрами й намагання вийти на рівень європейської культури. Це позначилося на виборі як жанрів, так і напрямів. Неоромантична стилістика І.Кочерги протягом майже всієї творчості існувала в шатах масової культури, спочатку породженої провінційністю, потім — радянським типом свідомості, до якого треба було пристосовуватися. Закиди в невібагливості та невисокій художній майстерності значної кількості творчого доробку майстра можна обернути на з'ясування тих унікальних національних особливостей, що їх набула вітчизняна культура у ХХ ст., входячи із своїм досвідом у європейську цивілізацію. Н.Кузякіна⁸ наводить низку постатей німецьких і французьких романтиків та неоромантиків, що безпосередньо вплинули на першу неоромантичну драму І.Кочерги “Песня в бокале” (рос., 1910 — 1911, пізніший пер. 1926 р. П.Тичини). Це Г.Гейне, Л.Тік, Новаліс, Е.Гофман, А.Мюссе, Е.Ростан. І чільне місце, безперечно, належить Гофманові. Слід зазначити, що поетика неоромантизму виявляється на подив стійкою для драматурга. Не лише перша драматична спроба, а й остання п'єса “Пророк” (присвячена останнім рокам життя Т.Шевченка) позначені цими рисами. Тобто драматург, якого сьогодні можна значною мірою звинуватити в пристосуванні до умов радянської дійсності у 20 — 40-і рр, насправді лишився вірним обраному неоромантичному напрямку до кінця, навіть тоді, коли в Європі він уже вичерпав себе.

“Песня в бокале” — історія романтичних пошуків втраченої музичної мелодії в середньовічній Німеччині. Невипадково вже в першій драмі створюються певні сюжетні, мотивні та характерологічні стереотипи, які потім повторюються, а це — одна із жанрових ознак масової культури. Так зароджується поєднання неоромантичної та салонної стилістики, властиве творчості драматурга. По-перше, мотив пошуків втраченої речі. У метафоричному плані — це завжди пошуки краси, як у київській поемі на історичному матеріалі “Свічине весілля” (1930), або пошуки втраченого часу, як у “Майстрах часу” (“Годинникар і курка”, 1933). По-друге, наскрізні характери, насамперед жіночі, що повторюються з незначною варіативністю. По-третє, побудова сюжету несе на собі ознаки мелодрами і в історичних п'єсах, й у п'єсах на сучасному матеріалі, насамперед у потрактуванні теми смерті як засобу вирішення драматичного конфлікту. Трагедійність не властива драматургові. Він завжди переводить жанровий вказівник на неоромантичну мелодраму, жанр, який він послідовно розвивав протягом багатьох років поєднуючи вимоги не сповна прийнятої сучасності із проекцією на масовий театр. Сьогодні дедалі переконливішим здається необхідність оцінювати творчість драматурга за його жанровими канонами, а не вимагати неможливої уніфікації.

Почавши з романтичної драми “Песня в бокале”, автор створив собі сценічне ім'я за допомогою гривуазної п'єси на основі цієї романтичної казки “Девушка с мышкой” (1913), що мала неабиякий успіх у театрах легкого жанру та стала сценічним дебютом письменника як російського драматурга Івана Кочергіна. Дослідники минулих років, закономірно низько оцінюючи цей опус, називають його балансуванням на грані порнографії з явним ухилом убік останньої (Н.Кузякіна). Сьогодні, коли планка порно в мистецтві значно знизилася, ставлення до колись популярного твору І.Кочерги повинно бути зміненим. Шкала оцінок явищ масової культури не дорівнює шкалі високого мистецтва, але має рівне право на існування. Пошуки героєм п'єси родимки у вигляді мишки в дівчат виглядають достатньо невинно на тлі сучасної театральної, кіно- та теле- драматургії. Твір І.Кочерги користувався попитом у досить широкого кола глядачів, і не тільки провінційних, а з цим неможливо не рахуватися, попри його вкрай низьку естетичну оцінку. Подалі еротичу грубого фарсу в поєднанні з атмосферою романтичної легенди та салонної драми можна знайти в п'єсі 1915 р. “Охота на єдинорога”, що мала неабияку популярність на петербурзькій сцені, у “кривавій” символічній мелодрамі “Женщина без лица”(1917). Драматург пише низку творів, випробовуючи можливості поєднання салонної драми з поетичною легендою, де діє романтичний герой у побутовому оточенні (“Цитата из книги Сираха”, 1914). Це була спроба протистояння провінційному етнографічно-побутовому театрові.

⁸ Кузякіна Н. Драматург Іван Кочерга. — К., 1968. — С. 24.

Найхарактернішою п'єсою поч. 20-х рр. з погляду жанрового синтезу слід вважати російськомовну драму “Выкуп” (“Свадебная поездка Маруси”, 1924), де ледь не вперше з'являється улюблена тема драматурга — романтичні пошуки щастя в химерному світі теорії фатальних випадковостей, де кожен крок людини веде до непередбачуваних наслідків, які можна інтуїтивно вгадати, але запобігти їм неможливо. Старовинне поняття долі, фатуму розвивається в п'єсах драматурга на ґрунті не трагедії, як у класичному варіанті, і не трагікомедії, як в європейській та американській драматургії ХХ ст., а мелодрами. За десять років у “Майстрах часу” автор повторить свою концепцію випадковостей, створивши художню модель дискретного часу і тих загадкових процесів, що відбуваються з історією людини у вибухові, кризові моменти загальної історії. Отже, маловідому п'єсу “Выкуп” можна розглядати як своєрідний пролог до твору, що зробив І.Кочергу українським радянським письменником. Є в цьому й ще один нюанс. Російськомовна творчість І.Кочергіна входить органічно до української літератури, й не лише тому, що дія тут відбувається, як можна зрозуміти, у лівобережному українському містечку, звідки потяги прямують на Київ, Ковель та Варшаву. Унікальна для Кочерги ідея дискретного часу, залізнична станція як промовисте місце дії, залізничні непорозуміння та катастрофи як символ часу, пошуки вічної жіночості в очікуванні на безупинний рух потягів за розкладом і поза розкладом, героїчні жіночі образи тощо — риси багатьох п'єс драматурга. Жанрова і стильова єдність російсько- та україномовних творів І.Кочерги робить мовну різницю несуттєвою. На відміну від “Майстрів часу” 1933р., п'єси, значною мірою зіпсованою радянською героїкою, необхідною для перемоги твору на всесоюзному конкурсі, — “Выкуп” репрезентує типову неоромантичну мелодраму, за сюжетом якої покинутий наречений стріляється й відкликає своєю смертю колишню наречену з весільної поїздки в потягу, що волею випадковостей, несподівано для всіх, сходить із рейок після того, як героїня покидає вагон на попередній станції. Смерть Любушина стає викупом за життя Марусі. Якби сюжет цей належав жанру мильної опери, ми б сказали, що він зовсім непоганий. Але чомусь твори І.Кочерги традиційно оцінюються з погляду обов'язкової серйозності, в якій немає місця для “легких” жанрів... П'єсу було свого часу відхилено реперткомом, бо вона не відповідала соціальному замовленню часу. Здається, прийшов час подивитися на спадщину письменника неупереджено.

Існує також і більш вагома причина перегляду усталеного ставлення до творчості драматурга. Це — відповідність його концепції дискретного часу сучасним теоріям закономірностей і випадковостей у природі, історії та мистецтві. Згідно з модерною теорією випадкових процесів І.Пригожина — А.Стенгерс — Ю.Лотмана, детермінованими, передбачуваними можуть уважатися лише процеси повільних, сталих періодів часу — “урівноважених систем”. При наближенні подій до моментів біфуркації, вибуху, різкої зміни часу закони детермінізму перестають діяти. Система стає неурівноваженою. Посилюються флуктуації, і розвиток подій, вибір подальшого шляху стає непередбачуваним. Здійснюється, нарешті, один із випадкових шляхів, інші залишаються нереалізованими. Пізніше істориками минуле усвідомлюється як єдиний закономірний шлях, хоча в момент “істини”, у момент вибуху він був цілком випадковим⁹. Художня концепція часу І.Кочерги наближається до цього розуміння вибухових процесів. У мелодрамі “Выкуп” передбачуваним може вважатися розвиток подій відносно сталого сюжетного часу. Ця передбачуваність базується на традиційній психологічній достовірності характерів старої драми: несумісність характерів педантичного Любушина та погано вихованої наївної Марусі змушує очікувати на конфлікт, що призведе до розриву. Але “залізнична ситуація”, яка в І.Кочерги стає знаком наближення до точок біфуркації, змінює плин часу, й останній обертається на непередбачуваний. Штучність мелодраматичної ситуації, випадковість вибору, відсутність звичного психологічного детермінізму характерів, неумотивована поведінка — усе властиве жанрові мелодрами — може бути описаним у термінах теорії випадкових процесів недетермінованого, дискретного часу. Варіативність сюжету стає

⁹ Див.: Лотман Ю. Изъявление Господне или азартная игра? (Закономерное и случайное в историческом процессе) // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. — М., 1994. — С. 353-363.

принциповою: так, загибель Мальванова в потягу не обов'язкова. Головним є те, що вже в цій п'єсі автором формулюється той “закон тісного часу”, який випадкові процеси й випадкові шляхи зводить у ранг закономірних у пізніших оцінках. Так, у “Майстрах часу” годинникар Карфункель зовсім не має езотеричного знання про майбутнє, як здається спочатку вчителю Юркевичу, він просто обирає один із вірогідних, але можливих шляхів розвитку подій і випадково вгадує їхній напрям. Самого Карфункеля губить позитивна віра в закономірність та передбачуваність історії в її вибухові моменти. Проте від російськомовного аналога “Майстрів часу” самого автора віддаляє відстань у 10 років, коли непередбачуваними, біфуркативними, вибуховими стали не лише процеси його особистого життя, а й історія країни.

Утім, спершу російський драматург І.Кочергін перетворився на українського письменника І.Кочергу. Перехід уже не дуже молодого провінційного драматурга під впливом українізації 20-х рр. на українську мову був так само принциповим, як і перехід на українську росіянина Волобуєва-Хвильового та українця Куліша. І ті, для кого мова була рідною, й ті, хто народився “російськомовним”, вважали за свій обов'язок принаймні писати українською, як І.Кочерга. Житомирський інтелектуал у вітальнях місцевої житомирської інтелігенції справляв дивне враження серед винятково російськомовного середовища, хоча авторитет його серед родин, де приймали Скорульських і де слухали концерти органіста Теофіля Ріхтера, батька уславленого музиканта, напередодні його від'їзду до Одеси, був уже тоді традиційно високим. Дітям показували на сумну мовчазну постать немов би справжнього німецького романтика й майже залякували: “Дивіться, он там у кутку сидить відомий український драматург Іван Кочерга. Запам'ятайте його. Потім будете своїм дітям переказувати, що бачили живого Івана Кочергу”. Так воно й вийшло насправді, адже ланцюг культури безперервний (Записи з особистого архіву моєї покійної матері К.О.Шкабара). Цей житомирський авторитет підтримувався й у наступний київський період. За спогадами латвійсько-української письменниці та мистецтвознавця Інги-Галини Карклінь, у 30-ті рр. батько привів її, ще дівчинку, якій не дозволяли писати вірші, бо це “розвиває хворобливу уяву”, до відомого тоді вже драматурга. І.Кочерга не тільки підтримав дівчинку, а й сприяв її вступу до Літературного інституту. Пізніше, коли її студенткою було репресовано й заслано в табори, І.Кочерга не боявся листуватися з нею через рідних і допомагав, чим міг. Його смерть була сприйнята авторкою спогадів як подія не менш трагічна, ніж її власна доля.

Перша українська п'єса І.Кочерги “Фея гіркою мигдалю” (1925) стала національним варіантом сюжету про ніжнисяку Попелюшку, як і попередній російськомовний “Выкуп”, була відверто орієнтованою на цей мандрівний сюжет. Пошуки молодим графом Бжостовським, багатим землевласником, рецепта українського печива, яким у дитинстві його годувала мати-українка, стають таким самим пошуком абсолюту, як і пошуки мелодії в бокалі в першій — російськомовній — п'єсі. Тільки середньовічну Німеччину змінено на Україну поч. XIX ст. Як і ведеться в пасторалі, таємниче печиво виявляється простими селянськими булками з варенням, якими частує графа бідна сирота Леся, що належить до старосвітського малоросійського роду. Саме цій попелюшці вдається й заміж за графа вийти, і селян сусіднього села від продажу в Сибір урятувати. Нескладний сюжет побудовано за каноном добре зробленої п'єси, що, поміж іншим, засвідчує хорошу драматургічну школу.

Самим зверненням до теми України І.Кочерга виступав попередником М.Куліша. Він іде до розуміння сучасності через історію. У критиці минулих років висловлювалися сумніви стосовно віднесення цих творів І.Кочерги до історичного жанру, адже його цікавить не історичний процес як такий, а казковий сюжет. Проте драматург і тут вірний самотужки відкритій ним теорії випадкових процесів в історії. Сучасна французька школа нового історизму, на відміну від політичної історії позитивістського типу, створює описи процесів т. зв. великої тягlosti — “тривалого дихання”, де надмірну увагу приділено побутові, дрібницям старовини, тобто “тлу”. Саме це старовинне тло — традиційне побутове життя стародавнього Ніжина — становить найбільший інтерес у граціозному водевілі І.Кочерги. Тому сьогодні цілком природним було б віднесення казково-комедійних сюжетів драматурга до історичного жанру. Якщо визначати

точніше, то це історична стилізація, грайлива, легка й театральна. Цікаво, що п'єса стала приводом для звинувачень з боку соціологічної критики в шовінізмі поряд із п'єсами зовсім протилежного напрямку й зовсім іншого автора — М.Куліша. У російській драматургії ті ж звинувачення висувалися на адресу драматургії В.Маяковського. Здається, такий ряд письменників лише підкреслює значущість драматургії І.Кочерги.

Історична мелодрама “Алмазне жорно” (1927) звертається до часів Коліївщини — повстання гайдамаків на Правобережжі України у XVIII ст. Тема пошуків відданою Стесею алмаза, що було умовою врятування від смертного покарання її нареченого-гайдамаки, якого мали стратити в Кодні, накладається на низку романтичних баладних сцен у стилістиці історичної казки, легенди. На думку сучасного дослідника, в українській історичній драмі ХХ ст. відбувається рух у напрямку мелодрами, “в якій все помітніше артикулюється художня умовність, відхід від міметичного відтворення дійсності, через що драматична дія набуває легендарно-казкового характеру”¹⁰. Дія мелодрами І.Кочерги відбувається у старовинному Житомирі та його околицях. Національна драматургія створювала свій місцевий химеричний топос. Якщо герой “Народного Малахія” М.Куліша блукав вулицями та околицями Харкова, то провінціал на той час І.Кочерга волів описувати рідні повітові містечка, хай в історичному забарвленні. Сам автор писав: “...для драми історичні події правлять тільки за грізний фон, а вся фабула належить авторові”¹¹. Пафос п'єси відкривався не в ненависті до гнобителів, як в аналогічних творах інших авторів, а в ідеї самопожертви, жертвовності, приреченої на загибель, але твердої у своєму чині. Історія Стесі та її кохання, а зовсім не історія гайдамаччини в її найтрагічніший період розправи в Кодні постає у творі І.Кочерги. Така надкласова історія не влаштувала тогочасну критику.

У жанрі феєрії було написано наступну п'єсу “Марко в пеклі” (1928), створену на ґрунті української комедії-переробки 20-х рр., яка модернізувала легкі розважальні жанри оперети, ревію, комедійного огляду. Пошуки червоним командиром Марком зниклих за вини шахраїв на станціях Плутанина та Чортів Тупик вагонів із військовим майном заводять його до пекла, де, за традицією Данте та Котляревського, він зустрічає знайомі постаті. У пародійному висвітленні в пекельних сценах виникає також тема сучасних театрів, близька авторові. Але Марко — герой романтичного плану, і сюжет, в якому він діє, інколи набуває рис трагізму. Та й мотив пошуків втраченого, присутній у кожній п'єсі І.Кочерги, перетворює традиційне ревію на сучасну трагікомедію. І.Кочерга розробляє жанр т. зв. наївної п'єси, старомодної, далекої від класових принципів мистецтва доби соціалістичного реалізму.

З 1928 р. він працює літературним редактором житомирських газет, виступає як театральний критик і рецензент. У пошуках заробітку створює агітки для кооперації, працює в жанрі міського водевілю на українському ґрунті (“Ліза чекає погоди...”, 1931). Автор пише про свій намір “сполучити побут і своєрідну фантастику, навіть романтику з сатирою в одному гротескному, гострому плані [...] Та я навіть орієнтуюсь на оперетку, але не на віденську, а на стару, де була й сатира, й романтика [...] Гротескно-романтичний водевіль з куплетами, арієтками, балетом” (100-101). Граціозна синкретична форма XVIII ст., пов'язана із стилем рококо, традицію якої було забуто в радянські часи, відроджується лише наприкінці ХХ ст. під впливом жанрів масової культури, що засвоюються як зарубіжний досвід. Драматург І.Кочерга був на правильному шляху у своєму зацікавленні синкретичною оперетковою формою, яка надає можливість глядачам відпочити, ставлячи на перший план універсальну легку й вишукану гру, професійну сценічність, театральну ефектність, більш характерних для драми європейського типу. Проте завдання сполучити сучасність із легкою та грайливою формою було надто складним, і автора переслідували творчі невдачі.

Гармонії нарешті вдалося досягти в київській драматичній поемі “Свіччине весілля” (1930) — найзначнішому творі цього періоду, де розробляється традиційний для письменника мотив пошуків краси, мрії-казки на історичному матеріалі. Це один із найпоетичніших творів драматургії радянських часів узагалі. Поклавши в основу сюжету

¹⁰ Малуїтіна Н. Українська драматургія кінця ХІХ — початку ХХ століття: аспекти родо-жанрової динаміки. — Одеса, 2006. — С.111.

¹¹ Кузякіна Н. Цит. вид. — С. 67. Далі подаємо сторінку в тексті.

історичний факт — заборону світла в хатах ремісників у середньовічному Києві, драматург створив п'єсу про незалежність та неповторність культури наших предків. Нашарування інонаціональних культур, зокрема литовської, у генеалогії володарів Києва не обходить родовід тих простих ремісників-киян, які в п'єсі складають контраст можновладцям і за можливістю користування світлом, і за національним типом культури. Здається, цей аспект п'єси не був поміченим у захопленні бачити протистояння класів навіть у середньовіччі. Хоча обов'язковим для п'єс на подібну тематику завжди було фінальне повстання трудівників і І.Кочерга не уникнув цього, його яскраве театральне обдарування допомогло створити ефектний сюжет із старанно продуманою київською — подільською — топографією. Сценографію твору побудовано так, що дві частини міста — Замкова гора та Нижній город у напрямку Житнього торгу і Копирів Кінець між ними зв'язуються мотивом шляху — вулиці, Кожум'яцької дороги, крутих стежок та стежинок із гори, що ними простують як герої “гори”, так і “низу”. Небезпечний цей шлях для обох сторін. Дві зовсім різні жінки з трагічною долею долають цей шлях — нещаслива дружина Київського Воєводи Гільда та наречена київського ремісника Меланка. Чешка Гільда репрезентує чужий тип культури, вищий не тільки за київський, а й за литовський, до якого належить її чоловік. Йй тяжко в темному, вбогому й занедбаному середньовічному Києві Нижнього городу, так не схожому на ошатний та блискучий моравський Кутногорськ — її батьківщину. Важко їй і в Замку, де панує культура варварів-лицарів. Київ здається їй сумним містом, що навіює лише нудьгу. Вона єдина здогадується, що володарі киянам — чужі люди. І саме Гільда допомагає киянину Свічці вкрасти грамоту про дозвіл на світло — київський привілей за Магдебурзьким правом. Гільда єдина вимагає від чоловіка скасування смертного вироку зброяру Свічці за порушення заборони на світло й запалення свічок на власному весіллі. Так чужа культура стає своєю як вища за типом. Можливо, автором у цей мотив вкладений задум про єдність слов'янства як запоруку протистояння чужинцям-варварам.

Меланка — це вже певний національний тип, де лагідність поєднується з активною вдачею, здатністю до рішучого вибору. І ця рішучість зовсім іншого плану, ніж, скажімо, некрасівський стандарт російської жінки — “коня на скаку остановит”. За драматургом, Меланка — істота досить тендітна, і її вибір стосується не лише подолання шляху смерті із запаленою свічкою в руці, а й рішення купити життя нареченого ціною власної честі. “Свіччине весілля” все ж таки за жанром романтична народна мелодрама з усіма її ознаками. Національний тип втілюється у національних жанрових формах. І те, і друге на час створення п'єси миягало певної сміливості від драматурга, який вважав образ Меланки “поетичним символом України”, дівчиною, що “пронесла незгаслим живий вогник своєї волі й культури”¹². Лагідність, жіночість та самопожертва в ім'я кохання як риси театральної героїні — улюбленого образу І.Кочерги — були в 30-ті рр. зовсім не популярними в радянській свідомості і справді могли вважатися старомодними. Адже саме тоді виникає не тільки суспільний гендерний тип сильної незалежної жінки, яка змагається з чоловіком у всьому, не виключаючи воєнізованого фізичного спортивного змагання, а й відповідний театральний тип. Створення театрального амплуа жінки-підлітка, яка виходить із життєвих випробувань сильною, загартованою, професійно впевненою особистістю, але без т. зв. особистого життя належить російському драматургові О.Арбузову. Популярність його п'єси “Таня” з талановитою М.Бабановою в головній ролі перевершувала всі можливі межі. Важко й неможливо було українському драматургові конкурувати з цим стандартом. Героїні його мелодрам традиційно гинуть, зіткнувшись з агресивним чоловічим гендерним типом.

“Свіччине весілля” мало ще одну знаменну рису. У п'єсі відтворено старовинний київський весільний ритуал, який, за авторською передмовою, спостерігався ще наприкінці XIX ст. і мав назву “Женити свічку”. І ось, боячись розгубити напругу драматизму в етнографічній ритуальності, Кочерга вдається до символізації цього ритуалу, узагальнюючи дію рамками цехових мотивів. Це засвідчує добре знайомство автора з головною хворобою тогочасного українського кону — побутовим

¹² Кочерга І. Свіччине весілля: Драматична поема.—Твори: У 3 т. — Т.3. — К., 1956. — С.436.

етнографізмом і намагання цю хворобу подолати засобами сучасного театру. Отже, не відмова від етнографізму, як вважали деякі критики українського театру, а перетворення етнографізму на умовну символічну дію. Не реконструкція напівпоганського, напівхристиянського світу поч. XVI ст., а його символізація з погляду сучасного мистецтва, — здається, так розумів своє завдання автор. І це відповідало пошукам європейського театру XX століття. Можливо, це й був вихід із традиційної кризи українського театру.

1932 року з'являється незвична, складна, не прояснена й досі, “Фаустіна”, двомовний текст якої в архіві письменника зберігся не повністю (129). “Фауст” Й.Гете був книгою, яку І.Кочерга читав протягом усього життя — від юності до смерті. Інтертекстуальні зв'язки з цим славетним твором безперечні, починаючи від назви та місця дії і до фаустівського мотиву умови з Мефістофелем. Приреченість ідеї добра у світі ненависті та відмова від емоційних чинників на користь наукового керування життям суспільства в майбутньому складають зміст цієї незавершеної антиутопії І.Кочерги. Це водночас і продовження “Фауста”, і полеміка з цим твором, як зазначав сам драматург, “спроба подати фаустівські мотиви у сучасних обставинах” (134). А тим часом збірку п'єс, запропонованих видавництву “ЛІМ” у 1933 р., було відхилено “через неактуальність”...

Популярність до драматурга приходить із визнанням у 1933 р. його філософського драматургічного твору “Майстри часу” (“Годинникар і курка”) на Всесоюзному конкурсі в Москві, для якого автор переклав російською мовою п'єсу, невдовзі перед тим заборонену реперткомом у Харкові. Автор кладе в основу сюжету категорію часу: “Щоб показати драматично час, треба його взяти в дуже напружених, дуже загострених обставинах. Попробую поставити якусь людину в таку ситуацію, коли в її розпорядженні є лише півгодини”. Драматург називає своє відкриття *законом тісного часу*.

Провінційний вчитель Юркевич, прагнучи здійснити давню мрію і поїхати до Парижа, на залізничній станції свого містечка потрапляє в такі карколомні ситуації, що 24 хвилини до прибуття потяга здаються цілим життям. Наступні дії мають довести, що ідею оволодіння часом здійснили більшовики. А Юркевич втрачає все, що міг би мати. П'єса може вважатися філософською ілюстрацією популярних у 30-ті рр. ідей нової фізики, пов'язаних із теорією релятивності часу. Цими ідеями І.Кочерга дуже захоплювався, загалом пісочний годинник був його біографічною деталлю — на театралізованій фотографії своєї молодості він позує в інтер'єрі черепа, старовинних книжок, паперів та пісочного годинника.

П'єса здалася критикам та читацькому й глядацькому загалу цілком несподіваною, проте мотиви цього твору сягають ще в чернігівський період, коли автор записував можливі сюжети для водевіля чи фарсу, де химерично поєднуються пісочний годинник як символ часу та курка. Друга назва п'єси “Годинникар і курка” немовби зваблює до традиційної опозиції: “світ міщанства — світ революційних перетворень”. Адже серед персонажів п'єси справді, кури, живі і смажені, як і в першій дії “Народного Малахія” М.Куліша, де смертю улюбленої курки намагаються затримати новоявленого месію вдома. Але цей наскрізний персонаж, або ж повторювана деталь, — не суто українські. Справді, наявне щось містичне в появі курячої деталізації у драмах поряд із традиційним образом Часу — Вічності — Безсмертя. Справа, здається, ось у чому.

У 20-х — поч. 30-х рр. XX ст. в українській драмі й театрі з деяким запізненням розвиваються тенденції експресіонізму — напряму, який генетично виходить із пізніх п'єс А.Стриндберга із німецької “драми крику” 10-х — початку 20-х рр., передусім Г.Кайзера, Е.Толера, В.Газенклевера, Ф.Верфеля, режисури М.Рейнгардта і класичних творів кіномистецтва (“Кабінет доктора Калігарі”) та ін. Розвиток пізнього експресіонізму, або постекспресіонізму, у вітчизняній драмі зазвичай пов'язують з іменами Леся Курбаса та Миколи Куліша. Як здається, небезпідставним було б вказати на елементи експресіоністичної стилістики в І.Кочерги, і не тільки у феєрії “Марко в пеклі”, а й у найбільш відомому його творі 30-х рр. “Майстрах часу”. І головна риса, що цілком відповідає поетиці експресіонізму, — це філософія часу, вкрай суб'єктивне, дискретне сприйняття часу героями драми, епізодична побудова композиції — членування дії на низку розірваних між собою сцен, між якими проходить багато років, неврастенічний герой, що не здатен досягнути ідею часу, випадковість життєвих

миттєвостей, іраціональність життя, яку немовби були спроможні, за п'есою І.Кочерги, опанувати “нові люди”. Останнє виглядає штучним привнесенням і руйнує експресіоністичну цілісність світосприйняття.

Дія у драмі постекспресіонізму завжди ілюзорно побутова, псевдопобутова, sham reality. Вона, з одного боку, повинна бути історично маркованою, пізнаваною, а з другого, вона несподівано розвалюється при зіткненні з абсолютно ірраціональним світом справжньої екзистенції. Це стає наочним при зіставленні подвійності побуту в п'есах із використанням мотивів їжі (курка, ковбаса, котлети). Однією з характерних ознак експресіоністичної драми стає антиномічна деталізація, в якій побут протиставляється вічності. Так, у п'есі Г.Кайзера “З ранку до півночі” літня жінка помирає тільки тому, що її дорослий син відмовився одного разу обідати та їсти котлети. Експресіоністична деталізація виникає як протест проти реалістичної-натуралістичної деталі, з одного боку, і символічної-імпресіоністичної — із другого. Курка та котлети не просто епатують глядача-читача. Поставлені в один ряд із Вічністю, вони переводять мовби реальний план дії у псевдореальний, підказують оману побуту й повсякдення, претворюючи їх на візії та фантазми. Зрозуміле намагання прискорити час — утопічна ідеологема більшовизму. Типова назва роману В.Катаєва 30-х рр. “Время, вперед” узятя з поеми В.Маяковського “Хорошо”. Ідея панування над часом, ігнорування його закономірностей, так само, як і його ірраціонального походження, химерично позначилися й на творі І.Кочерги. Це тим більше прикро, що тема випадковостей часу для письменника завжди була традиційною.

Утім, модерна поетика п'еси була помічена постановниками. Режисер МХАТу 2-го І.Берсенєв писав: “П'еса не може бути поставленою у натуралістичних тонах [...] Експериментальність п'еси вимагає, щоб ми подали цю виставу в дуже гострій, дуже театральній формі...” (145).

Друга, крім експресіонізму, стилістична традиція відчутна в творі драматурга, — традиція добре зробленої п'еси, традиція школи Скріба та французького водевілю, який українська драма не сприймала, тому талановите наслідування І.Кочерги значною мірою не було зрозумілим сучасникам. Зведення сюжету до низки ефектних ситуацій, легкість вигадки, ексцентризм, блискучі діалоги, на жаль, під впливом російської традиції ідейної п'еси вважалися надто легковажними і в українській народницькій культурній рецепції. Недарма у 30-ті рр. І.Кочерга багато займається перекладами оперет поряд із перекладом, наприклад, “Синього птаха” М.Метерлінка.

Другою з трилогії філософських драм на тему “Час — простір — рух” стала п'еса “Підеш — не вернешся” (1935), в якій дещо абстрактно осмислюється категорія простору. У ній використовуються сюжетні мотиви з ранньої п'еси “Выкуп” — повернення героїні з дороги ціною смерті її колишнього коханого. Філософія соціальної активності змушує героїв, передусім комуніста Мальванова, безконечно долати простір на зразок традиційних романтичних конквістадорів. Резонерство з приводу визначень простору всіх персонажів мимоволі нагадує маніакальну *idée fixe*. Люди, котрі так настирливо тягнуться до подолання зовнішніх просторових перешкод, встановлення рівноваги в чужих далеких краях, можливо, мають якусь психічну ваду. Так і хочеться погодитися з опонентом Мальванова Шалімовим, що для щастя людині достатньо обмеженого простору власної кімнати, тиші та спокою душі. Вловивши тягу російської людини до подолання чужих просторів, І.Кочерга немовби передбачає розвиток сюжету авантюрного фільму 70-х рр. “Біле сонце пустелі”, де втручання більшовиків у загадковий світ східних азійських пустель веде не лише до власної їхньої загибелі, а й до порушення рівноваги чужої культури, що складалась тисячоліттями. Простір, за І.Кочергою, як і час, — речі небезпечні, хоча він і намагається осягнути їх філософськи, абстрактно. Звісна річ, подібна рецепція в 30-ті рр. ще не могла з'явитися в суспільстві. П'еси драматурга, писані під впливом теорії релятивності, змінюються в часі, як змінюється й сама ця теорія.

Письменникові належать також численні критичні виступи і промови про театр і драматургію, переважно романтичного плану. Його тема — необхідність удосконалення художньої майстерності. З цієї ж темою він виступає на Першому з'їзді радянських письменників 1934 р. у Москві. Продовжує він свою діяльність і як

театральний рецензент. Його оригінальна творчість перестає потрапляти до глядача й читача. Драматург переходить на російську мову, але й це не допомагає. З'являються радянський водевіль “Сусанна” (1936), що так і не вийшов друком, філософська п'єса “Істина” (1936) — спроба переробити ранню “Женщину без лица”. У добу царювання догматичних уявлень у філософії, абсолютизації матеріалізму як провідного питання філософії й підміна ним справжньої мети філософії — з'ясування сенсу життя, проблем смерті та безсмертя тощо — потрібна була неабияка сміливість, щоб поставити у драмі класичне питання Понтія Пілата, яке залишилося без відповіді: “Що є істина?”.

30-ті рр. створили специфічне міжжанрове утворення, для якого немає повних аналогів у попередній та наступній літературі. Це — твір про шпигунів. Він не має нічого спільного із сучасним детективом і шпигунським фільмом, де діяльність людей певної професії позбавлена ідеологічної та політичної маркованості. Радянський твір про шкідників та шпигунів, який відтворював тяжку психологічну атмосферу загальної підозри в суспільстві, де арештованим інкримінувалися саме шпигунські дії проти держави, був спершопочатку ангажованим політично. Легкий і приємний жанр масової культури перетворювався на примітивне і психологічно важке утворення “партійної літератури”.

Сам І.Кочерга описав структуру подібного типу радянського мистецтва в лекції з теорії та практики драматургії (1939) так: “З десятих п'єс про радянську дійсність, вісім напевно змальовують боротьбу з різними шкідниками й ворогами народу, з обов'язковою участю якогось винаходу, який ворог намагається украсти чи знищити. Це “засилля” ворогів набуло такого епідемічного характеру, що у Всесоюзному реперткомі просто стали благодати — не пишуть п'єс з перевагою негативних героїв” (169). Проте і сам І.Кочерга не був вільним від подібного роду стилістики й у попередній “Істині”, й особливо в п'єсі 1937 р. “Ім'я”. П'єси з життя творчої інтелігенції немовби були приречені на існування в межах того мелодраматичного жанру, якого вимагала шпигунська масова література. Ця п'єса цікава ще й тим, що в ній відбилася соціопсихологія людини колективістського типу культури, якою є первісні й ранньохристиянські культури, а також масова ідеологізована культура тоталітарного соціалізму. Принципова позиція дочки загиблого вченого Гречухіна Жури, яка вважає, що ім'я людини має розчинитися в колективній праці, історично пов'язана не лише з теорією “людини-гвинтика” в державній машині, а й з усіма колективістськими типами культури, що протистоять індивідуалістському.

Цей самий жанр мелодрами розробляє автор й у наступній п'єсі, де постає атмосфера 1937 року з тотальним почуттям зневіри й підозри до всіх, — “Вибір” (1938). П'єсу вважають не вільною від моральної аберації. Чому саме цей жанр? Справа в тому, що традиційне мистецтво, до якого тяжів І.Кочерга, ґрунтувалося на дуже стійких моральних засадах, згідно з якими історично материнське право (закон родини) переважало у свідомості героїв над батьківським правом (законом держави). Антична міфологія і література, приміром, давали багато прикладів суперечностей між двома цими законами. Класичний взірець — Антігона, яка, всупереч наказу, ховає вбитого брата — “ворога народу”, як сказали б у 30-ті. Радянський тип культури, створивши монстра Павліка Морозова, не вказав, як узгодити новий орієнтир із традиційним мистецтвом і жанром нової трагедії. У цьому традиційному мистецтві неможливим був би сюжет “Вибору” про те, як дружина, підозрюючи державну зраду, відсилає довірені їй чоловіком таємні папери до парткому (вважаймо — до прокуратури). При цьому автор переконує нас у тому, що його героїня трагічно сумнівається, переживає велику душевну травму, навіть потрапляє до автокатастрофи. Трагедія була неможливою не лише з політичних причин, а й за законами жанрів. Вищезгаданий сюжет цілком відповідає канонам мелодрами, навіть “мильної опери”. Це може здатися несподіваним, але трагічні ситуації 1937 року зовсім не профануються тим, що мистецтво тої доби сьогодні сприймається в річищі масової культури. У п'єсі І.Кочерги витримані всі її канони. Адже з тою ж невимушеністю, що дружина надсилає допис на чоловіка в партком, її чоловік зникає для того, щоб вистежити і здати органам держбезпеки кращого друга, який став “ворогом народу”. Незібраність розв'язок, кинуті фінали — стала ознака “мильної опери”. Здається, настав час розглянути й радянське мистецтво під цим кутом зору.

Створений того ж 1937 р. “Чорний вальс” немовби підтверджує думку про те, що складні й історично трагічні питання, як то расова дискримінація, юдофобія, народження фашизму в Німеччині, можуть уповні стати гарним сюжетом для жанрів сучасної масової культури, у даному випадку оперети або водевілю для лялькового театру. Адже “Чорний вальс” — це перша в українському театрі дитяча оперета. І.Кочерга залишається неперевершеним майстром легкого водевілю, у межах якого він тактовно повчає своїх маленьких глядачів.

Вважається, що в 30-ті рр. автор розробляв жанр психологічної родинної п'єси (“Екзамен з анатомії”, 1940). Утім, це не могла бути традиційна психологічна драма вже тому, що досвід антипсихологічного умовного театру попередніх 20-х рр. не минув безслідно. “Екзамен з анатомії” мовби пародіює традиційний принцип психологічної детермінованості персонажів. Дійові особи поводять себе не згідно з певним психологічним типом, а цілком несподівано, випадково, порушуючи власну адекватність. Як і завжди, все у драматурга підпорядковується доведенню основної сюжетної колізії — парадокса. Пріоритет сюжетної параболи над психологією характерів зовсім не вада, як вважали в попередні роки, а особливість творчого мислення талановитого драматурга, який штучно конструював необхідний йому художній світ, не переймаючись питанням про його життєподібність. І.Кочерга вперто продовжував розвивати умовні легкі жанри масової культури, незважаючи на повне невизнання після “Майстрів часу” його наступних творів і неможливість побачити їх на кону чи надрукованими.

Під час Великої Вітчизняної війни в Уфі він — відповідальний редактор газети “Література та мистецтво” й науковий працівник Академії наук УРСР. Сум за Києвом відбився в п'єсі “Чаша” (1942) — ескізові до великої драматичної поеми романтичного плану “Ярослав Мудрий” (1944, 1946). Вистава за цією п'єсою в Харківському театрі ім. Т.Шевченка (режисер М.Крушельницький) стала видатним явищем театрального життя. Постать фундатора державності Київської Русі розглядалась у суперечності його діяльності як сильного володаря, жорстокого та безкомпромісного, і людини, що прагне до милосердя й культури. Але сьогодні найвідоміша п'єса І.Кочерги набуває дещо нових рис, пов'язаних із сучасним розумінням історизму. Ідеологічним завданням драматурга було спростувати політично шкідливу на час війни з фашизмом теорію норманського походження Київської Русі. Натомість письменник надто акцентує увагу на ідеї слов'янської єдності внаслідок діяльності Ярослава Мудрого, що історично було невиправданим. Ідеалізація постаті київського князя, висновки про необхідність “твердої руки” були значною мірою даниною часу з його культом однієї особи, а також суворим воєнним часом, коли створювалася поема. Проте критики поеми часто забували, що це не історична праця, а романтична поема з характерною для романтизму ідеалізацією сильного героя. Відомі слова князя в поемі І.Кочерги, які він постійно повторює, — “Раніш закон, а потім благодать”, у поєднанні з його жорстокістю, навіть до своїх близьких, що виправдовувалася історичною необхідністю, тривалий час викликали певний спротив у постсталінську добу, коли знову отримали життя закони моралі та милосердя. Закон, за Ярославом Мудрим, — це порядок, державне право, проголошене найвищою цінністю. Інший сучасний аспект давньої п'єси — відносність слов'янської єдності, якою захоплюється автор. Мається на увазі позасюжетна жорстокість Ярослава щодо новгородського сепаратиста посадника Коснятина й фінальне замирення київського князя із сином Коснятина Микитою, який приїхав помститися за батька, але змушений із захопленням визнати державну правду “об'єднувача” Ярослава. Зміна в настрої Микити виглядає досить штучною. Хоча, за настановами радянських часів, автор вважав постать київського князя, що протистояв норманським зазіханням на Київську Русь, загальнослов'янською, усе ж патріотизм І.Кочерги повинен ідентифікуватися як національний. Саме цей патріотизм свого часу змусив письменника перейти на українську мову, хоча великого успіху від цього він не мав, адже навіть п'єсу “Майстри часу” було визнано вперше в російському перекладі. “Ярослав Мудрий” — п'єса виразно національно забарвлена. Ярослав — князь саме київський, Коснятин — новгородський. Вони — різні. Єдність між ними неможлива. Зрозумівши це, драматург змушений був пояснювати свою відмову у змалюванні цієї різниці необхідністю ствердити слов'янську єдність. Але ідея слов'янської єдності втілюється в п'єсі надто

дорогою ціною — через знищення сепаратизму. Конфлікт особи та державної влади не вирішується.

По війні драматург працює над малими драматичними формами — одноактівками-водевілями, присвяченими людині в побуті. Численні задуми п'єс із сучасного життя переважно залишаються неопублікованими. Причина цьому, як здається, — недостатня увага до легких жанрів масової культури, зокрема таких, як водевіль, справжнім майстром якого був І.Кочерга, неготовність заідеологізованого суспільства до сприйняття того типу культури, що на той час давно вже завоював своє місце по всьому світу, крім нашої країни. Остракізму підлягали не лише п'єси самого драматурга, а й критичні розробки про нього, як це сталося із книгою Є.Старинкевич “Драматургія Івана Кочерги” (1947)¹³.

На пропозицію Харківського театру ім. Т.Шевченка письменник створює п'єсу “Пророк” (1947), присвячену останнім рокам життя Шевченка. На той час на українській сцені вже виробився певний штамп у розкритті цієї теми — історія трагічної любові поета. Цей штамп заважав появі справжньої трагедійності у драматичному осмисленні долі поета. “Життя Шевченка було високою і справжньою трагедією”¹⁴, — писав І.Кочерга у передмові до своєї драматичної поеми. Проте уже не лише тема, а й її розкриття сприяли появі рис мелодраматизму й руйнували жанрову сталість трагедії, жанру, що скомпрометував себе в літературі соціалістичного реалізму. Драматична поема І.Кочерги повертала читача до звичайного загальнолюдського зображення психологічного життя знакової постаті української культури й тим самим випередила на кілька десятиліть появу відповідних критико-біографічних розвідок. Те, що сучасниками драматурга вважалося художньою слабкістю п'єси, сьогодні повинно розцінюватися як звернення до жанрів масової культури, зокрема мелодрами, що дозволяє наблизити постать Кобзаря до сучасного масового читача, вимоги якого драматург не може не враховувати. Драматична поема І.Кочерги ще й досі має високий потенційний заряд сучасного прочитання. І, зокрема, це стосується таких сценічних персонажів, як Чернишевський та Пантелеймон Куліш. Якщо перший було введено цілком з ідеологічних міркувань і він виявився ходульним, його поради Шевченкові з огляду на його власну подружню долю виглядають анекдотично, то образ його супротивника Пантелеймона Куліша окреслено по-новаторському. Цьому персонажеві належить низка афоризмів, які можуть увійти в історію української драми так само, як афоризми з “Ярослава Мудрого”: “Божий дух не в блискавці і гromі, // А в тихім сьайві, лагідній росі”. Взаємини двох поетів архетипічно зводяться до заперечення традиційної пари “Мощарт і Сальєрі”. У поемі Кочерги талант схиляється перед генієм. Новим був також мотив загальнонаціонального визнання генія Шевченка. Соціальна схема драматургом руйнується, хоча ще дуже обережно.

І.Кочерга виступає також і як критик-шевченкознавець. Він автор вступної статті до драматичних творів поета в російському зібранні творів Шевченка (Москва, 1949). Драматургія у творчості поета не є випадковою, вважав Кочерга, вона органічно притаманна його генію¹⁵. І.Кочерга порівнює фінали Шевченкових поем із канонічними прийомами світової трагедії. Майже завершеною трагедією вважає критик поему “Гайдамаки”, де присутня єдина, яскраво висловлена й насправді трагічна ідея — право пригнобленого народу на помсту. Сцену вбивства Гонтою дітей І.Кочерга називає епізодом, рівних якому небагато у світовій драматургії. Романтичною драмою вважає він п'єсу “Микита Гайдай”. Проте, на його думку, Шевченко у своїй трагедії не був простим наслідувачем петербурзьких “романтиків” на кшталт Кукольника, а прагнув створити глибоко народну трагедію.

Останні роки життя письменника були нелегкими. П'єси, крім “Ярослава Мудрого”, не друкувалися й на кону не йшли. Не побачив світ і “Пророк”. Переклади творів світової

¹³ Старинкевич Є. Драматургія Івана Кочерги. — К., 1947.

¹⁴ Кочерга І. Пророк: Драматична поема // Твори: У 3 т. — Т.3. — С.115 - 220; а також: “І мене в сім'ї великій...”: Твори українських радянських драматургів, присвячені життю і діяльності Т.Г.Шевченка. — К., 1961. — С.471 - 570.

¹⁵ Див.: Кочерга І. Драматический элемент в творчестве Т.Г.Шевченко // Шевченко Т. Собр. соч. в 5 т. — М., 1949. — С.397 - 404.

літератури теж не приносили успіху, за винятком перекладів оперет, що було стихією митця. Помер він 1952 року. І.Кочерга був рідкісним в українській літературі письменником європейського спрямування та європейського рівня освіти, дуже театральною людиною, яка вміла будувати твори за законами грайливості, фантазії, парадоксальності, а не життєподібності. У будь-якій країні, де легкі жанри масової культури — водевіль та мелодрама — визнаються нарівні з “серйозною” літературою, він досяг би успіху. Вітчизняна свідомість прийняла жанри масової культури вже через багато років після його смерті.

Питання про належність драматурга до соцреалізму або ж його протистояння цьому “стилю Сталіна” сьогодні вже позбувається сенсу разом із поглядом на це цивілізаційне явище як на щось виняткове у світовому культурному процесі. Драматург, незважаючи на власну недотичність до сучасної йому літературної моди, уповні належав одному з витончених відгалужень масової культури, розробляючи на радянському ґрунті неоромантичну мелодраму та водевіль. Духом мелодрами пройняті абсолютно всі його п’єси, які лише за непорозумінням вважаються психологічними драмами. Реабілітація ж мелодрами в суспільній свідомості веде до створення історико-літературної парадигми цього найпопулярнішого із жанрів. І неоромантична мелодрама І.Кочерги повинна знайти в ній своє непересічне місце.

Світлана Луцїй

С

РОМАНИ ІВАНА БАГРЯНОГО “ТИГРОЛОВИ” ТА “САД ГЕТСИМАНСЬКИЙ”: ЗА АРХІВНИМИ МАТЕРІАЛАМИ ЮРІЯ ЛАВРІНЕНКА

Іван Павлович Багрянйй (1906 – 1963) — яскрава й неординарна постать в історії української культури, навколо якої ще й сьогодні існують міфи та домисли. Незважаючи на велику кількість літературознавчих досліджень, ужиттєписі та творчій біографії письменника є ще “білі плями” та “непрочитані” місця. Навіть рік народження в критичних джерелах визначається по-різному. Так, переважна більшість дослідників, зокрема еміграційних, Ю.Войчишин, В.Іваник, Ю.Лавріненко, Д.Нитченко, Б.Романенчук, наголошували на тому, що письменник народився у 1907 році. Такі літературознавці, як М.Жулинський, О.Гаврильченко, А.Коваленко — автори передмови до роману “Сад Гетсиманський” (К.: Дніпро, 1992) “Штрихи до літературного портрета Івана Багрянного”, — аргументуючи свою версію, посилаються на метричну книгу охтирського Покровського собору за 1906 рік, у якій і був зроблений запис за № 104 про народження Лозов’ягіна Івана Павловича. Цей рік зазначив сам письменник у студентській анкеті Київського художнього інституту.



У цікавому і ґрунтовному романі-дослідженні Олександра Шугая “Іван Багрянйй, або через терни Гетсиманського саду”, яке дає відповіді на численні запитання шанувальників творчості Багрянного і вражає величезною кількістю не відомих раніше архівних джерел та спогадів очевидців, також наголошувалося, що рік народження Івана Багрянного — 1906. Для підтвердження О.Шугай вмістив спогад сестри письменника Єлизавети Павлівни: “А було нас, дітей, аж восьмеро... Тільки що ж, четверо померло маленькими. І виросло четверо. Федір — найстарший, з 1905-го. За ним — Іван, 1906-го. В біографії написано: 1907-го. Але то не так. Він з 1906-го. Між ним та Федором — різниця всього лише один рік. Це я добре знаю”. Отже, цього року українська громадськість відзначатиме сто років від дня народження прозаїка, поета, драматурга, публіциста, художника, громадсько-політичного діяча Івана Павловича Багрянного.

Романи Івана Багряного “Тигролови” та “Сад Гетсиманський” — видатне явище української еміграційної прози ХХ ст. Ці твори, власне, як і їхній автор, тривалий час перебували в центрі уваги як літературознавців, так і читачів. Про це свідчать численні читацькі відгуки та критичні розвідки, опубліковані на шпальтах періодичних видань, а також листи відомих українських культурних, громадських та політичних діячів до Івана Багряного, написані впродовж 1950 — 1960-х років минулого століття. У фонді Юрія Лавріненка — літературознавця, публіциста, культурного та громадського діяча, переданого його родиною у відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, зберігаються архівні матеріали, де зафіксовано чимало цікавих і досі невідомих подробиць, пов’язаних із Іваном Багряним та його романами “Тигролови” і “Сад Гетсиманський”. Ці нечисленні епістолярні свідчення дають можливість почути від безпосередніх учасників культурного процесу неприховану оцінку роману “Сад Гетсиманський”, певні думки й міркування з приводу присвячених йому літературознавчих досліджень. Важливі документи, в яких містяться чимало цікавих деталей та подробиць, пов’язаних із романом “Тигролови”, — це кілька листів із архіву Юрія Лавріненка, адресованих йому Іваном Багряним у різні роки. Особливу цінність становить лист від 18 вересня 1953 р., в якому письменник повідомляє Ю.Лавріненку про те, як тепло приймала перша українська еміграція його дебют у великій прозі: “Тепер щодо італійської марки. Я її пришлю згодом для твого синочка, а поки що хочу перед ним вибачитись, бо зразу не можу вислати і ось чому. Ти знаєш, що то за лист? То 600 (шістьсот) українців, утікачів від режиму Тіта з Югославії, які тепер перебувають в таборі для втікачів в Трієсті, кланяються мені як земляки й через свого уповноваженого просять мене надіслати їм “ТИГРОЛОВИ”. Уяви собі.

Сам лист — то щось виключне, унікал! Писаний лаmanoю, кепською українською мовою, але все таки українською. Ті люди прожили в Югославії від 1920 року як політичні емігранти і забули свою мову. І от тепер пригадали і пишуть мені листа як українському письменникові, про якого, либонь, докотилася й туди якась несамовита чутка.

Що ти на це скажеш? Правда ж, зворушливо?

Сам цей лист являє собою надзвичайно важливий і цікавий документ. І тому я не можу так просто відірвати від нього марку, бо без неї лист перестає бути документом. Але у мене ще десь є два листи з Трієсту (від одного серба), і я їх розшукаю та й відітну марку, та й пришлю для твого синочка...”¹

Одне із засідань літературного гуртка, заснованого в таборах для переміщених осіб у Регензбурзі 1947 р. під керівництвом Ю.Мацика та Г.Карпової, було присвячене роману “Тигролови”. Тут також обговорювалися поезії І.Франка, М.Зерова, драми Лесі Українки, прозові твори У.Самчука, Д.Гуменної та ін.²

6 квітня 1947 р. газета “Українські вісті” опублікувала невелику критичну розвідку Ю.Шереха під дещо несподіваною назвою “Твір про мистецтво стріляти”. Повністю ця стаття була надрукована в часописі “Наші дні”, а “Українські вісті” подали її в скороченому варіанті. Аналіз відомого критика завершувався оптимістичними висновками: “На тлі нашої літератури, де найчастіше, на жаль, зустрічаємось з усякими бідолашними жертвами — жертвами большевизму, жертвами війни, жертвами бо-зна чого, — на тлі нашої сучасності, що так тужить за справжнім чоловіком, за героєм — зустріч з Григорієм Многогрішним — подія і радість... Книжка Ів[ана] Багряного — справжній подарунок українському читачеві”³. Суголосну думку висловив у своєму

¹ Лист І.Багряного до Ю.Лавріненка від 18 вересня 1951 року // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (далі ІЛ). – Ф. 215. – Од. зб. 71. – Арк. 3. (Цей лист був уперше опублікований у газеті “Літературна Україна”. Див.: Луцій С. Розділив трагічну долю покоління “Розстріляного Відродження” // *Літ. Україна*. – 2001. – 28 черв.). Усі інші листи з архіву Ю.Лавріненка в цьому дослідженні публікуються вперше. При публікації листів повністю зберігаємо авторське написання текстів, лише пунктуацію уніфікуємо за сучасними правописними нормами).

² Див.: *Регензбург*. Статті – спогади – документи: До історії української еміграції в Німеччині після другої світової війни. – Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1985.

³ Шевчук Г. Твір про мистецтво стріляти // *Українські Вісті*. – 1947. – 6 квіт. (При публікації газетних статей повністю зберігаємо мову оригіналу, лише пунктуацію уніфікуємо за сучасним правописом).

відгукові про твір Багряного Б.Романенчук. Після численних іронічних закидів авторів роману (хоч здебільшого й безпідставних), у фінальних рядках відгуку він наголосив: “Одначе повість Багряного читається легко й приємно (всюку бо пригодницьку повість читати легко й приємно). Вона написана з хистом, цікаво, жваво, барвисто й темпераментно. Не дарма ж Багряний належить до кращих українських письменників на еміграції. В повісті змальовує міцних і твердих персонажів [...] Що повість Багряного не творить великої літератури, це інша справа. Цією повістю автор і не хотів либонь робити перемогу в літературі. Можливо, що зробить це пізніше. А зробити може, бо належить до талановитих письменників”⁴.

Дещо пізніше В.Державин у оглядовій статті “Українська еміграційна література (1945—1947)”⁵ теж згадав про роман “Тигролови”, щоправда, дуже побіжно. Жваву дискусію викликало друге видання роману, здійснене вже 1955 року⁶. Щоправда, статті В.Чорногая, надруковані у двох частинах журналу “Нові дні”, на два роки випередили це видання. Назва літературознавчих розвідок В.Чорногая — ключ до авторського прочитання роману І.Багряного: “Поема всепереможного оптимізму”. Автор рецензії зауважував, що роман “Тигролови” — високопатріотичний, актуальний твір, глибоко національний, з несподіваною й новою для української літератури тематикою, який виводить українську літературу з вузьких національних рамок на світові обрії.

Ось кілька ключових думок згадуваної статті: “Громадське значення “Тигроловів” величезне і ще не оцінене, як слід, читачами й критиками... Цей твір — найгостріший і найяскравіший осуд більшовицько-енкаведистської терористичної системи... Художнє, образне слово з надзвичайною експресією б’є по сатанинській злочинній дійсності московської імперії у псевдо-соціалістичній шкірі”⁷. У листі до І.Багряного від 28 травня 1953 р. П.Волиняк інформував письменника про те, що одержав для журналу “Нові дні” цікаву рецензію на роман “Тигролови” й поділився своїми враженнями про неї: “Мушу Вам похвалитися, що я дістав від Биковського Л[еоніда] статтю Дуровського (підписав він її Чорногай) про “Тигролови”. Стаття велика, дуже добра. Зветься вона “Поема всепереможного оптимізму”. У мене такої статті в журналі на літературні теми ще не було: то суха наукова стаття, з цитатами, детальним розбором твору, з широкими узагальненнями. Пише, щоправда, він не дуже легко, але стаття дуже добра. І я нею дуже тішусь. Раз, що вона про найкращий твір у нашій еміграційній (це неправильно — взагалі один з кращих і цікавіших в нашій літературі за остання десятиліття) літературі. Друге — про твір, який я дуже люблю, і третє — нова в “Нових днях” своїм стилем і характером”⁸.

Можливо, Іван Багряний планував продовжити роман “Тигролови”. У листі до П.Волиняка, розповідаючи про свої літературні плани та “літературні турботи”, письменник обмовився такою фразою: “Крім того уривками шкіцую другу й третю частини роману “Тигролови” — продовження того, що написано”⁹. Багато різних спогадів, пов’язаних із романом “Тигролови” (про видання твору в США, Канаді, Голландії та Італії, про зацікавлення ним Голлівуду, про читання уривків у радіопередачах “Голосу Америки”, про виплату авторові гонорару) знаходимо в листах П.Волиняка, Н.Григорієва, І.Дубинця до Івана Багряного й навпаки в листах письменника до (крім згадуваних адресатів) М.Воскобійника, Д.Завертайла, Г.Китастого, Ф.Пігідо, М.Степаненка, В.Федоренчука, П.Шинкаря та інших, написаних упродовж 1950—1963 років¹⁰.

⁴ Романенчук Б. “Тигролови”. Багряний Іван. Повість // *Літаври*. — 1947. — № 4–5. — С. 90.

⁵ Див.: Державин В. Українська еміграційна література (1945–1947) // *Календар-альманах на ювілейний 1948 рік (1648–1848–1918)*. — Авгсбург; Мюнхен, 1948.

⁶ Див.: Волиняк П. Людина, письменник і політичний діяч. З нагоди п’ятидесятиліття Івана Багряного // *Нові дні*. — 1957. — № 95 та *Сварог В.* На шляху до власного стилю // *Там само*.

⁷ Чорногай В. Поема всепереможного оптимізму // *Нові дні*. — 1953. — № 42. — С. 8.

⁸ Лист П.Волиняка до І.Багряного від 28 травня 1953 року // *Багряний І.* Листування 1946–1963: У 2 т. — К., 2002. — Т. 1. — С. 197.

⁹ Лист І.Багряного до П.Волиняка від 22 листопада 1954 року // *Багряний І.* Листування 1946–1963. — Т. 1. — С. 216.

¹⁰ Див.: *Багряний І.* Листування 1946–1963: У 2 т.

Після смерті письменника роман “Тигролови” згадувався в літературознавчих розвідках Д.Нитченка¹¹, Ю.Лавріненка, а також у невеликому спогаді П. Мартинця, який познайомився з Багряним у 1946 р. Наголошуючи на тому, який розголос мав роман “Тигролови” в німецького читача, П. Мартинець писав: “Я живу зі своєю родиною між німцями в т[ак] зв[аному] “Проміненіт Зідлунг” і багато моїх сусідів німців мають книжку “Тигролови” в німецькій мові, яку читають з великим захопленням. Багато моїх сусідів звертаються до моєї дружини, щоб вона їм ширше розповіла жителіс про цього надзвичайно талановитого українського письменника. Німці часто купують книгу “Дас Гезетц Тайга” для молоді до дня народження або до дня причастя”¹².

Поява другого роману І.Багряного “Сад Гетсиманський” також зумовила бурхливу полеміку в літературознавчих та читацьких колах. У газеті “Українські вісті” за 1951 р., крім численних цікавих фахових розвідок, були опубліковані читацькі відгуки про роман “Сад Гетсиманський”, зібрані І.Дубинцем, який займався розповсюдженням твору в США¹³.

Активна увага читачів до згаданого твору не випадкова: більшість із них — в’язні радянських таборів, а отже, свідки й учасники цих страшних подій. Тому переживання й поневірвання головного героя Андрія Чумака були їм добре відомі й зрозумілі. Мовознавець А.Орел у листі до Ю.Лавріненка наголошував на тому, що інформація письменника про радянські в’язниці цілком правдива: “Все те, що є в “Саду [Гетсиманському]”, я засвідчую як учасник і очевидець, бо в одній камері з Багряним сидів”¹⁴. В’язень Лук’янівської тюрми, а також польських, чеських, німецьких, мадярських в’язниць і таборів, відомий львівський редактор і журналіст В.Мартинець висловив подібну думку в статті “Сад Гетсиманський” Багряного”, яку опублікувала газета “Новий шлях” 16 червня 1951 р.: “Твір Багряного треба вважати автобіографічним твором, хоча нема в ньому згадки про автора, і хоч сам твір не є спогадами, а “романом”. На ділі, це хроніка полів’язня советських тюрем по формі. По змісту, по його жажливим змісту — це гімн людській волі і витривалості, яка бореться з оточуючим її злом у всяких можливих його видах і формах, гімн гідності і достоїнству людини та вкінці гімн перемозі сильної людини”¹⁵. Стаття “Сад Гетсиманський” Багряного” була передрукована у газеті “Українські вісті” за 19 липня 1951 р.

Попри зауваження авторів, що в книжці не з’ясована причина таких масових арештів інтелігенції та партійного керівництва в той час у Радянському Союзі, що немає жодної згадки про ідею самостійної України та її носіїв, а також цілком слушні вказівки на численні друкарські недогляди, В.Мартинець досить схвально відгукнувся про “Сад Гетсиманський”: “Аж у цьому творі Багряний показав себе і переріс самого себе. Всі його дотеперішні твори не дорівнюють навіть розділові його “Саду Гетсиманського”¹⁶.

У грудні 1951 р. в газеті “Сучасна Україна” І.Кошелівець надрукував статтю “Роман і його автор”, у якій порівнював два романи: А. Кестлера “Нуль і безмежність” та І.Багряного “Сад Гетсиманський”. Критик неодноразово стверджував, що саме суворий реалізм та автобіографізм пошкодили романові І.Багряного: “Концепція, до якої дійшов Кестлер, постала, звичайно, на основі пильних студій тенденцій розвитку советського суспільства, але з моменту, коли вона почала втілюватися в мистецькі образи роману, автор волів абстрагуватися від фактажу і дати волю своїй творчій уяві, від мистецтва ж бо вимагається не сирих фактів і голої правди, а мітотворчости, тобто правдоподібного в вигаданому. Це забезпечило романові Кестлера тривалий успіх у світовій літературі. На титульній сторінці його, як попередження для наївних, стоїть напис: “Персонажі цієї книжки вигадані”. Роман Багряного теж не позбавлений концепції. Це — витривалість і перемога людини... Але сама собою добра концепція не втілилась у достиглу в уяві

¹¹ Нитченко Д. Видатна постать нашої доби (Доповідь про життя і творчість І. Багряного, виголошена на жалібних сходинах у Мелборні та Аделаїді) // *Українські вісті*. – 1964. – 23 лют.

¹² Мартинець П. Залишив незабутній спогад // *Українські вісті*. – 1964. – 1 берез.

¹³ Див.: Дубинець І. Голоси читачів про “Сад Гетсиманський” // *Українські вісті*. – 1951. – 16 серп.

¹⁴ Лист А.Орла до Ю.Лавріненка від 16 травня 1951 р. (дата листа встановлена за поштовим штемпелем на конверті) // ІА. – Ф. 215. – Од. зб. 235. – Арк. 8.

¹⁵ Мартинець В. “Сад Гетсиманський” Багряного // *Новий шлях*. – 1951. – 16 черв.

¹⁶ Там само.

автора мистецьку форму, і автор надолужує це тим, що він нібито дає конкретні факти. На титульній сторінці, в протилежність Кестлеру, він написав: “Всі прізвища в цій книзі...є правдиві”. Не входимо в питання, наскільки правдивість прізвищ достатня гарантія правдивості характеристик. Головне, що Багрянний натискає на правдивість фактів і віддає письменника-мистця в полон хроністові. Якщо перший розробляє цікаву сюжетну схему і силкується убити явища в мистецькі образи, то другий безапеляційно накладає гальма на розвиток дії і вставляє, де треба й не треба, сирі факти, у правдоподібності яких ми готові не сумніватися, тільки ж вони не мають нічого спільного з мистецькою творчістю і в романі обтяжливо зайві. В результаті композиційна аморфність. Письменник назбирав занадто багато матеріялів — і з пережитого особисто, і з правдивих та легендарних розповідей в’язнично-кацетного жанру, — і це багатство матеріялу так приголомшило його, що він, замість викінченої речі, дав півфабрикат. Твір Багряного стоїть у такому самому відношенні до закінченого роману, як розкладений на будівельній площі матеріял, прикритий тимчасовим дахом, до вивершеної будівлі”¹⁷. До речі, Р.Маланчук у листі до Ю.Лавріненка від 3 січня 1952 р. ділився враженнями з приводу саме цієї статті І.Кошелівця. У його листі згадуються також літературознавчі розвідки В.Мартинця та Г.Костюка: “Я прочитав рецензію Івана Максимовича на “Сад [Гетсиманський]” Багряного. Це, дійсно, перша фахова критична оцінка твору Багряного, бо досі ми мали тільки панегірики з боку співпартійців Багряного, або недолугі спроби його політ[ичних] противників причепитися до якоїсь дрібниці й роздувати її до неймовірних меж (а ля Мартинець у “Новім Шляху”). З критичними зауваженнями І[вана] М[аксимовича] не можна не погодитися, хоч і не з усіма. Все ж таки вони не подиктовані доброзичливістю (напр[иклад], нещасного Рафаеля не варт уже було витягати, бо ж про це писав уже Подоляк), а крім цього, мені здається, що в І[вана] М[аксимовича] є схильність до “низькопоклонства перед культурою Заходу”. Також не мусів він, на мою думку, ставити Багряного поруч з Яновським, бо ясно, що при таких порівнянні Багрянний зблідне. Це трішки тенденційно”¹⁸.

Крім згаданого листа, у фондї Ю.Лавріненка зберігаються листи Ф.Бойка, С.Драгоманова, Р.Маланчука, А.Орла, написані у 1951—1952 рр., якраз у розпал активного обговорення твору. Варто зазначити, що романові “Сад Гетсиманський” у 1950 — 1951 рр. приділялася велика увага на сторінках багатьох престижних українських та іноземних видань. Саме на шпальтах таких періодичних видань, як “Київ” (Філадельфія), “Листи до приятелів”, “Новий шлях”, “Нові дні”, “Українські вісті” активно публікувалися відгуки читачів та літературознавчі розвідки про обидва романи І.Багряного — “Тигролови” та “Сад Гетсиманський”. У газеті “Українські вісті” за 6 липня 1950 р. видавництво “Україна” повідомило всіх передплатників про те, що через півтора місяці поступить у продаж роман І.Багряного “Сад Гетсиманський”. Тому видавництво просить усіх передплатників цієї книги сплатити її вартість. У цій газеті за 1 лютого 1951 р. також був розміщений переклад статті Ю.Лободовського із польського місячника “Культура”. Польський критик насамперед відзначив те, що Іван Багрянний передав з великою художньою майстерністю атмосферу тогочасного радянського суспільства й радянських в’язниць, психологію своїх героїв. Гумористичні сцени твору є оригінальними й дотепними, вони створюють оптимістичний настрій роману. Як невеликі вади книги — задовгі коментарі, які переобтяжують твір. Зауважив, що книга “чималою мірою автобіографічна. Виграє на цьому автентизм оповідання, тратить — мистецька сторона. Те, що було перевагою репортажу, здається обтяженням для повісти. Зрештою я не певний, чи слід відкидати цю назву — автобіографічний репортаж — це, може, найліпше окреслення книжки Багряного”.

С.Драгоманов та Р.Маланчук якраз згадують і коментують деякі рецензії українських та зарубіжних авторів. Останні, як правило, дуже високо поцінували твір українського письменника. У листах названих адресатів до Ю.Лавріненка знаходимо свідчення про ті оцінки, які одержали романи, особливо “Сад Гетсиманський”, в європейських читачів

¹⁷ Кошелівець І. Роман і його автор // Сучасна Україна. – 1951. – 8 груд.

¹⁸ Лист Р.Маланчука до Ю.Лавріненка від 3 січня 1952 р. // ІЛ. – Ф. 215. – Од. зб. – Арк. 9.

та літературознавців. Так, С. Драгоманов цитує Ю. Лавріненкові окремі фрагменти французького дослідження, присвяченого роману “Сад Гетсиманський”¹⁹. 8 лютого 1952 р. літературознавець одержав від нього інформацію під назвою “Французька оцінка Багряного “Саду Гетсиманського””. Вважаємо за необхідне повністю зацитувати цей документ: “Бюлетень Асоціації міжнародних політичних студій і інформацій”, що виходить в Парижі два рази на місяць, вмістив в другому числі за грудень 1951 р. обширну оцінку роману Івана Багряного “Сад Гетсиманський”. Автор статті зазначає, що “українік не читається” на Заході і, ймовірно, це єдине пояснення мовчання навколо української книги “Сад Гетсиманський”, опублікованої в Німеччині 1950 року”. “Іван Багрянний, — зазначає далі автор рецензії, — український поет і прозаїк, автор драм і публіцист. Він живе в Західній Німеччині, де керує газетою “Українські Вісті”. Він відзначився свого часу публікацією “одвертого листа”, де він пояснив свою відмову повернутися в СРСР. Проїшовши через совітські в’язниці, він описав тяжкий досвід героя свого роману, Андрія Чумака”.

Подавши докладний вміст роману, рецензент так закінчує статтю: “Така книга ледве тут заторкана, бо таку книгу не аналізують. Перше питання, яке вириває, це знати, скільки правди містить в собі цей “роман” автобіографічного характеру, бо автор виловив в своєму хвилюючому оповіданні пережите. Щоб без заперечень відповісти на це питання, треба було б мати архіви НКВД або ще нещастя пройти через тюрми Єжова і щастя вийти з них. Однак щирий наголос просякає кожну сторінку “Саду Гетсиманського”, поза тим, що ми знаємо з інших свідчень, дозволяє нам думати, що Іван Багрянний розповідає правду.

Чисто літературного порядку закид, який можна зробити авторові, це те, що його твір — нерівний, розкиданий і наповнений шматками риторики і відступлень від теми. Автор вивантажує себе від всього того, що він знає про “людську умову” в в’язницях СРСР. Коротко кажучи, це твір, який потребує бути скорочений і провітрений, якщо б він знайшов на Заході перекладача і видавця”²⁰.

У листі до Ю. Лавріненка від 7 квітня 1951 р. Р. Маланчук, на думку якого роман Багряного посів гідне місце серед українських прозових творів 1940 — 1950-х років, писав: “Як же почуваш себе? Чи пишеш? Яка доля “Української інтелігенції”, “Аглаї”? При цій нагоді: чому Ти не напишеш рецензії на “Сад Гетсиманський”? Я думаю, що Ти повинен це зробити, не дивлячись на те, які там у тебе тепер персональні стосунки з Іваном Павловичем²¹. А то, їй-бо, скандал виходить, і досада бере на наших літературознавців”²².

Проте Ю. Лавріненко лише 1963 р. опублікував свою розвідку “Іван Багрянний — політичний діяч і письменник”, яку згодом передрукувала на своїх шпальтах газета “Українські вісті”²³. Лейтмотивом цього цікавого дослідження стала думка про велику майстерність Багряного-письменника, який зумів показати Європі гордого, волелюбного українця-патріота: “Тигролови” зробили велике діло. Вони здерли шкуру зека, оста, “советського человека” і показали під нею незломлену, горду людину, повну життєвої снаги, волі до життя і боротьби”²⁴.

¹⁹ У 1961 р. роман І. Багряного “Сад Гетсиманський” вийшов друком у французькому видавництві “Nouvelles Editions Latines” під назвою “Le Jardin de Gethsemani” (переклад французькою мовою й коротенька передмова до видання Г. Алексінського). Із листів Володимира та Розалії Винниченків до І. Багряного, а також листів І. Багряного до згадуваного подружжя та до І. Дубинця, Д. Завертайла, написаних упродовж 1950–1961 років, постає ціла епістолярна історія французького видання роману “Сад Гетсиманський”.

²⁰ Лист С. Драгоманова до Ю. Лавріненка від 8 лютого 1952 р. // ІЛ. — Ф. 215. — Од. зб. 130. — Арк. 6–7.

²¹ Очевидно, Ю. Лавріненко ображався на І. Багряного за те, що той, на його думку, сприяв наклепницькій діяльності М. Степаненка: останній на сторінках газети “Українські вісті” публікував статті, які були спрямовані проти багатьох культурних та політичних діячів на еміграції. Шукаючи шляхи до примирення й спростовуючи несправедливі докори Ю. Лавріненка, письменник писав йому в листі 1953 р.: “Смію тебе завірити, що ані я особисто, ані “У[країнські] В[істі]”, ані мої товариші тут не мали й не маємо супроти тебе ніякого ворожого настановлення. Хіба ще це тобі доводити. Хіба ще мені говорити, що на сторінках “У[країнських] В[істей]” тебе завжди брано в оборону й давано тобі місце для вислову”.

²² Лист Р. Маланчука до Ю. Лавріненка від 7 квітня 1951 року // ІЛ. — Ф. 215. — Од. зб. — Арк. 3.

²³ Лавріненко Ю. Іван Багрянний — політичний діяч і письменник // Українські вісті. — 1972. — 26 берез.

²⁴ Дивич Ю. Іван Багрянний // Листи до Приятелів. — 1963. — Кн. 9–10. — С. 3.

Вірний своїй літературознавчій манері, автор робить історичні екскурси, щоб з'ясувати феномен появи Івана Багряного на терені української культури. Він зауважив, що політична та публіцистична діяльність Івана Павловича не стала перешкодою, а, навпаки, наклала неповторний відбиток на усі художні твори письменника. Ніби полемізуючи з Ю.Лавріненком, М.Лівицький — відомий політичний діяч, Голова Виконавчого Органу УНР, керівник Українського Національно-Державного Союзу — у слові “Багрянний — український державний і політичний діяч”, виголошеному на Академії в першу річницю смерті письменника 6 грудня 1964 р., висловив думку про те, що політична діяльність Багряного надзвичайно пошкодила літературній, стала на заваді багатьох творчих планів²⁵. Автор невеликої нотатки про “Сад Гетсиманський” — “З блокнота спостережника” — В.Бендер (псевдонім О. Кей) також підкреслював, що цей роман “...сильніший від “Тигроловів” і від “Буйного вітру”, в яких Багрянний-письменник часом є осилений Багряним-політиком”²⁶.

Життєві та творчі шляхи Івана Багряного і Юрія Лавріненка неодноразово перетиналися. Так, з 1948 до 6 лютого 1949 р. літературознавець виконував обов'язки головного редактора “Українських вістей”, коли в І.Багряного прогресував набутий у радянських тюремних застінках туберкульоз легенів. Певний час Ю.Лавріненко перебував у лавах УРДП — дітищі Івана Павловича. У 1950 — 1960 рр., коли особливо посилювалося цькування родини Багрянних, він виступив на захист свого співвітчизника. У фонді Ю.Лавріненка зберігається цікавий документ — чорновий автограф під назвою “Лист до редакції”. Справа вгорі Лавріненко зробив запис про те, що написаний він був 15 листопада 1953 р. Цей лист чудово передає ту гнітючу ідеологічну атмосферу, яка нагніталася навколо постаті Івана Багряного — письменника й громадського діяча:

“Шановний пане редактор!

Не так давно я одержав поштою друкований на циклостилї лист “Укр[аїнський] ком[ітет] зах[исту] УНР і гром[адського] пор[ятунку] в Англії” з датою “Лондон, в серпні 53 р[оку]”. В цьому листі скваліфіковано Івана Багряного як прихованого комуніста, який живе під псевдонімом, ховаючи власне прізвище. Поза тим Багряному закидається коляборація підчас війни і з німцями, і з більшовиками.

На доказ цього нічого не наводиться, крім списку осіб, що різного часу вийшли з УРДП, а серед них і моє ім'я. Я дійсно вийшов з УРДП ще 1949 року, але через причини, які нічого спільного не мають із повищими обвинуваченнями Багряного. Я не знав особисто Багряного в УРСР, але знав його твори, які були підписані ім'ям Іван Багрянний і які були гостро критиковані з наказу влади, як твори Івана Багряного. Під цим само ім'ям Багрянний з'явився і на еміграції, і я не розумію, чому і від чого воно могло б бути маскою. В згаданому анонімному листі є і частина слухних критичних зауважень на адресу УРДП, але вони знецінені найбрутальнішими анонімними інсинуаціями.

На жаль, такі інсинуації робила і преса УРДП, в тому числі і на мою особу. Робила і робить преса також інших партій. Мені здається, що на еміграції успішно діє агентура НКВД, спираючись на непросто низький моральний і культурний рівень провідних працівників наших партій. Пора б уже взятися за розум і припинити цей процес гниття і взаєморозкладу”²⁷.

Як головний редактор Ю.Лавріненко у 1952 р. на сторінках свого дітища — “Літературно-наукового збірника” — у рубриці “Рецензії — Нотатки — Хроніка” вмістив статтю В.Карпової “І. Багрянний: “Сад Гетсиманський””²⁸.

У полемічному вирі не загубився голос У.Самчука. Надзвичайно цікаві два листи його до І.Багряного, написані впродовж 1950 р. одразу ж після виходу роману “Сад Гетсиманський”: “Дорогий Іван Павлович!

З муками й хвилюванням прочитав Вашу прекрасну книгу “Сад Гетсиманський”. Коли ми свого часу заговорили були про “велику літературу”, то сьогодні бачимо, що ті

²⁵ Лівицький М. Багрянний — український державний і політичний діяч // *Українські вісті*. — 1965. — 3 жовт.

²⁶ Кей О. З блокнота спостережника // *Українські вісті*. — 1962. — 8 квіт.

²⁷ Лавріненко Ю. Лист до редакції // ІЛ. — Ф. 215. — Од. зб. 61. — Арк. 1–2.

²⁸ Карпова В. І. Багрянний: “Сад Гетсиманський” // *Літературно-Науковий Збірник*. — № 1. — Нью-Йорк, 1952. — С. 282.

наші наміри починають здійснюватись. Ваша книга, коли брати цей жанр, належить цілком саме до літератури великої. Їй не може рівнятися ніякий “Нуль до бесконечності”, і має вона на такі стилістичні і емоціональні вальори, що промостять їй шлях до клясичної літератури світу.

Але Ваша книга має одну кардинальну, на мою думку, хибу, і це змушує мене турбувати Вас цим листом. Мені хотілось писати про це в рецензії на Вашу книгу, але це викликало б лише втіху різних “кликуш”, яких Ви маєте досить, а мені ходить про діло, бо Ваша книга — діло, і то велике діло. І я знаю, скільки коштувала вона Вам душі і крові. Отже, Ваша книга не виправдує своєї назви, назви дуже зобов’язуючої і дуже прозорої. Я, повірте мені, розуміюся на цих справах і дуже старанно шукав у Вашій книзі саду Гетсиманського, але його не знайшов. Ніде і ніколи. І це мене засмутило, бо мені дуже хотілося б, щоб Ваша книга була переведена на інші мови, де вона, без сумніву, знайде читача, але з цією назвою вона може там в широкому світі не дати собі ради. Бо там дуже швидко розлуцять символіку саду Гетсиманського і символіку змісту Вашої книги. І це Вам пошкодить. Що таке символізує Сад Гетсиманський? Він символізує велику, універсальну ідею, якою Богочоловік Ісус захотів спасти світ. Весь світ! Все людство! І щоб ствердити це, він добровільно і свідомо віддав себе на іспит через муки тіла (бо в цій стадії він був людина). І не мають тут головного значіння ані його “биття по ланітах”, ані його розп’яття на хресті, ані зрада Юди. Це лише матеріальні засоби його іспиту і більше нічого. Стверджую: Христос пішов на муки добровільно і свідомо. Його ніхто не арештовував і ніхто не зрадив, коли б він того не хотів. І в час найкритичніший він пішов до саду Гетсиманського на розмову з отцем своїм небесним, щоб випробувати, чи дійсно той вимагає від нього обов’язково і цих його мук. І там він дістав підтвердження свого приречення. Це Сад Гетсиманський.

Що ж символізує і яку ідею несе Ваш “Сад Гетсиманський”? Коли опиратися на його головному персонажі Андрійові Чумакові, то дуже тяжко взагалі вловити його ідейне навантаження. Автор вважає його зовсім невинним, інші учасники дії ніколи називають його “петлюрівською сволочю”. Більшість ув’язнених і приречених в тому “саду” знов таки зовсім невинні і їм лише інкремінують несотворені злочини. Отже, виходило б, що у них ідейності ніякої, вони всі невинні і їх лише даремно катують. І єдине, що виявляє головний персонаж цього “саду”, це неймовірну, сливе надлюдську витривалість тіла і духа, гідну його нащадків колишніх запорожців. Та чара, яку він випив повну і до кінця, це мало б ніби нагадати нам Христа в саду Гетсиманським. Погодімся, друже, що це замало і це ніяк не може поставити ті дві назви поруч. Тобто Христа і Андрія, або навіть Христа і всіх тих, що були ув’язнені. Ще раз стверджую, що Христос йшов на муки добровільно, свідомо, з повним відчуттям своєї “винновости” і своєї універсальної відповідальности. Але Ваша книга все таки має свою ідею і свою ідеологічну символіку. Ви її підкреслюєте безліч разів і то дуже опукло і виразно. “Фабрика-кухня”. Обертання людей “у дірку від калача”. М’ясорубка і т.д. і т.п. Тобто, вся та божевілля ніщо інше, як звичайна інквізиція. Прочитайте любую історію “святої інквізиції” (от хочби таку коротеньку, як І. Сасенбаха, що є в дуже поганому українському перекладі) і побачите дослівну, буквальну, тотожність всіх советських єжовщин з католицькою інквізицією. Мається вражіння, що всі Ягоди і Єжови точні копії різних Іглярів, каноників Абрусів та інших Томів Торквемад...”. І так само треба ствердити, що різні обертання “у дірку калача” та “коління до пояса” також не є оригінальною власністю енкаведе. Інквізиція мала точні ті самі гасла, от хоч би знана її “Кадавер есто” — “будь нічим”, або “стань нічим”, тобто та сама “дірка калача”, і саме ця назва якраз могла озаголювати Вашу велику, сильну, монументальну книгу. І хочу сказати, що як інквізиція, так і єжовщина мали свою виразну і дуже важливу мету. Те і друге було засобом упокорення революції, тобто в одному випадку релігійної, в другому — соціальної. Були викликані певні “вовки з ліса”, або виведені певні “ріки з берегів”, і треба було їх назад загнати до ліса, або увіллрати в береги. А що ті стихії були завеликі до них треба було вжити відповідних засобів. От і все. Філософічне ж наświetлення “великої інквізиції” Ви знайдете у прекрасному аналізі її в “Легенді про Великого Інквізітора” Достоевського, що Ви, напевно, знаєте, але що Вам слід ще уважніше перечитати, щоб збагнути саму суть. І треба там звернути найбільшу увагу на початкову

стадію розмови Великого Інквізитора з Христом. Так само Вам би слід було ще раз переглянути критику на Великого Інквізитора, Розанова... Ваше мото з Євангелії не годиться до Вашої книги. До неї більше підходило б мото з Достоєвського, з “Бісів”, щось про оту вежу Вавилонську, або про те пророцтво Достоєвського, що “ніколи, ніколи не накормлять вони їх”... Або: “І вони знов вернуться до нас, і ми їх накормимо”. Я це цитую з пам’яті, тому не ручаюся за дослівну точність...

Не гнівайтесь на мене за ці мої, наскрізь щирі, зауваги. Вони, по моєму, дуже і *дуже важливі*. Вони є мірою орієнтації автора в світових течіях універсальних ідей... Це дуже важливо!.. А Ваша книга, що інше. То капітал. Процентами з нього житиме ім’я Ваше на довгі віки. І Ви можете дати таких книг не одну...”²⁹.

Із наступного листа У.Самчука від 19 грудня 1950 р.³⁰ дізнаємося, що І.Багрянний не забарився з відповіддю. Мабуть, прозаїк намагався пояснити колезі по перу, чому саме таку назву дав своєму романові. На жаль, у фонді Багряного немає цього листа. Безперечно, дуже цікаво було б послухати думку автора з приводу вибору такої символічної й урочистої назви для свого твору. На щастя, зберігся лист-відповідь У.Самчука, який дозволяє частково реконструювати зміст листа Івана Багряного:

“Дорогий Іване Павловичу!

Не знаю, навіщо Ви так багато і пристрасно написали мені Ваших “вияснень”, які нічого не вияснюють, бо всі Ваші міркування на цю тему — це суміш наївності, розгубленості і делітанства. Не гнівайтесь на мене, дорогий, за ці прямі слова. Я не читав ще на своєму життєві більш дивного листа, ніж Ваш останній з приводу “Саду Гетсиманського”, і я б не реагував на нього більше, коли б не мав бажання Вам *помогти*. Кажу це від найщирішої душі і кажу як людина, що *знає* данність. І Вам слід було б тут мене лише і лише послухати і не сперечатися за аксіоми. Ми з Вами говоримо в жанрі “здоров кум — на ярмарку був”. Хто ж вимагає від Вас, щоб Ви творили “дублікат біблійного Саду Гетсиманського?” Хто ж від Вас вимагає, щоб “повторити універсальну ідею християнства”? І в прямому смислі слова. І взагалі я нічого не вимагаю від Вашого твору, Ви його написали, як написали, і написали *дуже добре*, я дуже рекомендую його всім, щоб читали, а особливо було б гаразд, щоб його могли читати чужинці, але Ви там зробили “приший кобилі хвіст” з назвою “Сад Гетсиманський”, і беру я її не як дослівне поняття, а переносне, символічне. *Символика* саду Гетсиманського дійсного, не відповідає змістові Вашої книги *не в дослівному* розумінню, але не відповідає вона в переносному. Тобто у зміст дійсного саду Гет[симанського] і Вашої книги, яку Ви охрестили цим іменем, вложені не лише рівновартні ідеї, але і взагалі там нема *нічого подібного*. Сад Гет[симанський] не “млосьть очікування”, а ідея, а коли в тому є “млосьть очікування”, то це лише чисто зовнішнє, це один зі засобів іспиту ідеї. Я не можу Вам у листі цього вияснити, а можу відослати до дуже добрих джерел в німецькій мові, писаних світськими і не релігійними людьми (релігійним хто зна чи Ви повірите!). У Вашій книзі по суті нема ідеї, за винятком “ідеї” показати, як у советському союзі поводяться з людиною, що там варта людина і взагалі, які там існують порядки.

По-моєму, коли книзі дається якусь назву, то її треба виправдати. Назву звичайно дається в символічному розумінню, особливо таку, як Ви дали. Але тоді треба, щоб зміст твору своїм внутрішнім ідейним змістом відповідав тій назві. Не мусить це бути дослівно та ж сама ідея, може то бути щось навіть протилежне, але рівновартне, і щоб воно чимсь себе покривало. Бо інакше створиться враження, що автор *не розуміє* свого твору, що він не орієнтується у певних, точно визначених і безсперечних ідейних явищах, і тоді може наступити обезвартнення самого твору, особливо в очах людей, що в таких справах розуміються. Така небезпека загрожує і Вашій цінній праці, особливо коли вона піде у світ. І це мене лише турбує. І дарма Ви тут сперечаєтесь... Зрештою, цим листом я цю нашу дискусію замикаю і не буду більше до неї вертатися, бо інакше це було б товчення води в ступі”³¹.

²⁹ Лист У.Самчука до І.Багряного від 5 грудня 1950 р.// ІЛ. – Ф. 195. – Од. зб. 1037. – Арк. 4.

³⁰ Лист був опублікований О.Коновалом у книжці “Іван Багрянний. Листування 1946–1963”. – Т. 1. – С. 146–147.

³¹ Лист У.Самчука до І.Багряного від 19 грудня 1950 р.// ІЛ. – Ф. 195. – Од. зб. 1037. – Арк. 6.

Можливо, саме під впливом листів У.Самчука І.Багрянний пізніше планував дати іншу назву французькому виданню роману. У листі до Розалії Винниченко від 18 листопада 1955 р., яка разом із своїм чоловіком чимало робила для того, щоб “Сад Гетсиманський” вийшов у Франції, погоджуючись із її слушними зауваженнями, зокрема з необхідністю зменшити обсяг твору для французького читача, радився з приводу зміни назви роману: “Тепер щодо назви: мені хочеться, щоб французьке видання цієї книги мало іншу назву, а саме — “БРАТ”. Цікаво знати Вашу думку як людини, що знає французьку публіку й її смаки та психологію. Чомусь мені здається, що така біблійна назва, як “САД ГЕТСИМАНСЬКИЙ” шкодитиме книзі, як титул, що не мобілізуватиме уваги французького читача. Але я про психологію сучасних французів нічого не знаю, тому хочу знати Вашу думку”³².

З усіх творів І.Багряного саме назва “Сад Гетсиманський” була, мабуть, найбільш дискусійною. Л.Нигрицький, як і У.Самчук, також звинувачував автора в тому, що той обрав для роману невдалу назву”³³.

Проте переважна більшість літературознавців вважала, що біблійна назва роману цілком умотивована й доречна. У надзвичайно упередженому дослідженні В.Наддніпрянець “На літературному базарі: Поезія, проза і публіцистика Івана Багряного” читаємо з цього приводу такі розмисли: “Для свого твору про страждання в льохах НКВД він дуже влучно обрав епіграфом уривок з Євангелії від св. Матвія гл[ава] 26 “Отче мій! Коли можна, нехай мимо йде від мене чаша ця...” Досить вдала до епіграфу і назва “Сад Гетсиманський”³⁴. На цьому наголошує і сучасний дослідник Г.Клочек, даючи своє тлумачення й прочитання назви роману³⁵.

На думку Андрія Чумака, і, очевидно, самого І.Багряного, оповідання про перебування Ісуса Христа в Гетсиманському саду — найсильніше й найвражаюче місце в Біблії. Про цю безсонну ніч у Гетсиманії писало чимало письменників. Згадати хоча б “Сновидіння” німецького поета Жана-Поля Ріхтера, цикл сонетів “Христос на Оливковій горі” Жерара де Нерваля та поему Альфреда де Вінї “Оливкова гора”. Прикметно, що до цього сюжету художники слова зверталися в роки соціальних та психологічних криз, у часи розчарування, втрати внутрішньої гармонії особистості зі світом та соціумом³⁶.

Попри бурхливі й тривалі суперечки літературознавців з приводу романів “Тигролови” та “Сад Гетсиманський”, у читацьких колах обидва твори були зустрінуті дуже прихильно. У листі Ф.Бойка, одного із високоосвічених сподвижників Івана Багряного, до Д.Гуменної від 15 січня 1951 р. знаходимо цікаву інформацію про те, як проходила передплата на роман “Сад Гетсиманський” у Бельгії: “Я всю ту справу проводив в життя (в той час), де мав 100 з лишнім передплатників на “Сад Гетсим[анський] ціна була 60фр.”³⁷.

Безперечно, і “Тигролови”, і “Сад Гетсиманський” — це творча перемога Багряного-прозаїка. Сам письменник усвідомлював це й радів, що вдячний читач з великим розумінням поставився до його романів. У статті “Народження книги”, яка була написана ним як відповідь на численні запитання шанувальників “Тигроловів”, автор висловився так: “Зразу ж оговорююсь, що я прекрасно знаю, що ця книга не шедевр. Але так само я прекрасно знаю, що вона досить популярна, читана людьми різних уподобань і рівня освіти та соціального стану, і здебільша всім припала до серця, а значить — вона виконувала і виконує свою функцію. А значить вона є більш-менш письменницькою удачею”³⁸.

На щастя, у невеликому фондї І.Багряного зберігається також унікальний документ

³² Лист І.Багряного до Р.Винниченко від 18 листопада 1955 р. // *Багрянний І.* Листування 1946–1963. – Т. 1. – С.179.

³³ Див.: *Нигрицький Л.* Іван Багрянний. “Сад Гетсиманський” // *Київ* (Філадельфія) – 1951. – № 4.

³⁴ *Наддніпрянець В.* На літературному базарі: Поезія, проза і публіцистика Івана Багряного. – Мюнхен; Нью-Йорк, 1963. – С. 85.

³⁵ Див.: *Клочек Г.* Романи Івана Багряного “Тигролови” і “Сад Гетсиманський”. – Кіровоград, 1998.

³⁶ Див.: *Мільошин Ю.* Христос у Гетсиманському саду (Альфред де Вінї та Жерар де Нерваль) // *Слово і Час.* – 1998. – № 8. – С. 5–8.

³⁷ Лист Ф.Бойка до Д.Гуменної від 15 січня 1951 р. // *ІЛ.* – Ф. 215. – Од. зб. 436. – Арк. 1

³⁸ *Багрянний І.* Народження книги // *Українські вісті.* – 1956. – Новий рік.

— альбом з авторськими ілюстраціями до власних творів. Романові “Тигролови” І.Багряний теж присвятив кілька ілюстрацій. Простим олівцем чіткими впевненими лініями письменник намалював постаті Григорія Многогірного та родини Сірків. Його герої — фізично сильні, красиві, горді, волелюбні й наполегливі особистості. Таких героїв не міг не помітити й не полюбити український та європейський читач. Прозаїк-гуманіст вірив у безмежні можливості людини, радів, що під час суворих випробувань, у пограничних ситуаціях в її душі перемагають “ангельські” прикмети, тому писав про своїх героїв з великою гордістю та симпатією. Саме на цій характерній рисі творчості письменника наголошував М.Жулинський у статті “Іван Багряний”: “Іван Багряний усе життя біг над прірвою з вірою в людину, прагнучи запалити в ній негасиму іскру, яка б висвітила шлях із чорної прірви зневіри, приниження і знеособлення в безсмертя. Він поспішав, боровся відчайдушно, знесилювався — і знову духовно окрилювався, запалювався гнівом — і страждав, охоплений співчуттям до людини, спрагою милосердя й невимовним болем серця, піднімав її до висот божественного творіння, бо вірив у триумф людської гідності на пограниччі боротьби і страждань”³⁹.

³⁹ Жулинський М. Іван Багряний // Слово і Час. – 1991. – № 10. – С. 13.

Передплачуйте

СЛОВО *i* ЧАС

– *єдиний академічний
літературознавчий журнал
про українську та світову літературу.
Передплатний індекс – 74423.
Електронний варіант
на Web-сторінці за адресою:
www.word-and-time.iatp.org.ua*





Видатному українському поетові, драматургові, кіносценаристові, перекладачеві, громадському діячеві, Лауреату Державної премії ім. Т.Г.Шевченка, Герою України Іванові Федоровичу Драчу виповнюється 70 років. Від першої збірки „Соняшник” (1962) і до сьогодні його поезія вражає живим оригінальним словом, несподіваними метафорами, своєю неординарністю, статті й виступи вирізняються глибокою аналітичністю й широтою мислення.

Редакція журналу „Слово і Час” щиро вітає ювіляра, зичить йому міцного здоров'я, творчого довголіття, здійснення всіх задумів на життєвій і творчій дорозі.

Микола Жулинський

ОСІННІЙ ДРАЧ З ВОГНЕННИМ ЖАЛОМ ВЕСНЯНОЇ КРОПИВИ

*Жалити буду бездонно:
Чи з жовтим воно голубе?
А чи криваво-червоне? —
Кривавити буду себе...*

Іван Драч. Осанна кропиви

Дивний цей поет в осінньому творінні. То радіє-пишається, що ще дихає пружно й часто бурхає-вибухає пекельним вогнем вулканних інвектив, то печалиться, що кладовища рідної землі вже мчать за ним навздогін, то знову збирається з духом, напружується і з несамовитою люттю вганяє “противні” слова в “противні” строфи, щоб над “проваллям слів у пеклі катастрофи” обнадіяти світ словом...

Сам я собі кропив'яний.
Вмію себе розпекти.

І так розпікає-розкоचेгарює вулкан своєї душі, що стає “людям насторч”, — жалить і свою “розпаношїлу душу” на дні самоти в серцевині переживань за долю України, і її вождів — від юшкоїдів до своїх побратимів-Юрїїв-змієборців... Драч так батожить, так періщить колючими словами, що аж звиваються від образ і злості і “юшкоїди”, і “змієборці”. Хіба ж він може мовчати, коли із передвїборчих обіцянок “вариться” така противна юшка?! От і народжуються “противні строфи”.

Бо благовірні юшкостяги
Вже повсідались за столи

На запах кропу і петрушки
Усілась загребуща рать

Ще так далеко до звитяги
Вони ж всі крісла загребли

Бо ще ж нема отої юшки
Вони ж ложками торохтять.

“Юшкоїди”

Скажете: та Іван Драч такий осінній, елегійний, часто такий мінорний! Ось перечитайте бодай “З Юстінаса Марцінкявічюса”:

Осінь: коли творіння вбирає
 усього творця,
Коли розпадаються форми,
 коли облітають серця,
Коли ти вже сам — наче шрам —
 і все в холодá болить,
Коли уже знаєш, лише не знаєш коли...

— і раптом настільки потужне пульсування стихії публіцистичного “випалювання” новочасних політичних виразок на молодому тілі України.

Здавалося б, звідки ота майже тотальна опозиційність, коли він сам борсається у вирі політичного шумування, і ці його кропив'яні жала впиваються у власну душу. О ні, Драч себе не жаліє — кепкує над собою, сварить самого себе, насміхається й всіляко обзиває, ніби підстьобує себе, лінивого, обтяженого літами, пригровоного...

Все частіше приходять хвороби,
І все тяжче з хвороб вилізати.
Чом, колись ти брехун хоробрий,
Боягузом лежиш серед хати
І ковтаєш пілюлі, як дулі,
Хоч і міг би ти їх не ковтати...

Поезії Івана Драча останніх літ не тільки наче вихоплені з пекельного кратера переживань і обурень — колючі й кусючі, іронічні й саркастичні, сварливі до нестримної люти, але й мовби виткані з просвітленої рівноваги настроїв і почуттів, вивершені до мужнього переживання екзистенційної помежової ситуації та нерозпачливої віри в природну закономірність настання останньої миті, означеної Божим провидінням.

Злетіла остання пелюстка літа на очах зануреного в мінорно-елегійні настрої поета, бо “осінь в сурми свище”, романтичні настрої згасають, відчуває він, що і в його народові, і в ньому якось поменшало “відпореності, лютості”, можливо, тому, що поет почув, “як дише в горлі осінь тим вересневим сонцем самоти...”. Та ліричний герой Івана Драча не трагічний, хоча тональність багатьох його поезій останніх кількох років наповнена тонким світосприйняттям.

Пора вже летіти — усе є
 подоба крила.
Куди ж летимо на своєму
 останнім крилі.
Святі й дурнуваті, ошатні,
 пихаті і голі?!
Вже ми набулися
 на цій божевільній землі.
Хай інші збуваються —
 долі їм, а не юдолі!..
 “Остання пелюстка”

Рефлексії Івана Драча і чутливо проблемні, реактивні на пульсування суспільних настроїв та серцебиття політичного організму, і екзистенційні — відчуті на висоті

солідарного буття з вічністю. І це не просто протести-розвінчання зла, брехні, фальші, політичної мімікрії — це ще й поривання вберегти наш світ від скверни, очужіння духу, аморальності.

Бурхливі, вулканічні вибухи емоцій, які іноді “виллюються” в “противні строфи” — у лайливі збурення слів, у “нецензурні вирази”, свідчать про зашкалювання температури переживань на поетичному барометрі Івана Драча. Бо так “допікає лють і злоба”, що “в народу очі лізуть з лоба”, але цей “вічний двигун” української незалежності, який закодований в українських генах, і його рухає, двигає, змушує іти “по линві по тоненькій свого життя” — “між простором і часом / У павутинні зривів і невдач...”.

Поет не протиставляє себе соціуму, зовнішнім реаліям буття й не стає в повсякчасну опозицію до цього зрадливого, облудливого світу, бо цей світ його — рідний, український, хоча й лицедійний, подеколи й потворний, але аж ніяк не відчужений від поетових уболівань за його долю.

Безперечно, ця постійна тривога за майбутнє українського світу частково спричинена внутрішніми болями від набігів років і хвороб, хоча це для поета не визначальне. Тужить його душа за нездійснення ідеалів, за таку довгу й розбиту дорогу до повного унезалежнення, — ми лише стали на поріг самостійної України, а от коли будемо господарювати у власному домі? Гостро й напружено сприймає Іван Драч те державотворче незавершення, бо ж сам стільки сил і почуттів “виклав” на вимощування дороги до Храму Незалежності, та щось не те і не так робили, коли не ті і не так будують і цю дорогу, і цей омріяний Храм. Звідси в поета іронія, сатира, гротеск як визначальні “ключики” художнього пізнання й національного характеру, і менталітету рідного народу, який “став безротий, тупий. Хто хоче, може узуті”; звідси емоційно нестримна стихія лексичного вульгаризування настроїв і переживань, нестримна лавина інвектив, яка начебто вихлюпнулася із “шістдесятих” на “двотисячні” роки. Звідси той напружений драматизм особистісного звіряння орієнтирів громадянської й політичної активності, самоіронія та епатажне вергання каміння для самопобиття.

Пекельна вдача Драчового слова не вистигла, вона “свідома слова як меча” — ще на початку шістдесятих минулого вже століття в “Баладі двох” він переживав життя-відлуння слова, яке

Встає, холодне і прокляте,
А тиша жде його німа...
І мушиш слово розстріляти,
Бо в серці мужності нема.

Та цей дещо епатажний самоприсуд виразно дисонує з його тогочасною й сучасною позицією. Драчева клята пристрасть до пекельного слова змушує його повсякчасно виборсувати із піхов духовного меча, вигостривши його об сізифів камінь.

Отож вихоплюй сто своїх мечів.
Тож тисячі здіймай на безголов'я,
На це хохлацьке вічне малокров'я...
Рубай — удень.
А плач — хіба вночі...
“Сізифів меч, або Гідронаука”

Таке самозаповідання не залишилося в межах певного часу, певного періоду життя й творчості. Воно розпросторене на весь творчий обшир самоздійснення поета, бо реалізує його побажання іншим: “Народжуйте себе, допоки світу”.

Поетичне дихання Івана Драча сьогодні таке ж, як і в дебютні шістдесяті, прискорене, нервово-імпульсивне, наче поет поспішає вибратися на вершину осягнення якоїсь винятково важливої істини чи абсолютного знання. Чи не тому він зараз такий метафорично ошадливий, схильний до прозорішого, чіткішого, логічнішого розгортання думки, часто тяжіє до міні-образного самовираження, наче свідомо скорочує шлях до сприйняття читачем його думки, його позиції. Поета не ваблять чіткі

строфічні форми, стильова гармонія, логічне завершення думки. Складається враження, що він поспішає висловити те, що вразило його, пригнітило чи захопило, і він “забуває” про форму, про розмір вірша — ритмомелодика поезії відтворює кардіограму серця поета.

Багато чого
Болючого,
Жалючого,
Колючого
В душі поколює...

Верлібр і далі домінує в його образній стихії самовираження, розділові знаки часто зникають із структури вірша, максимально випрозорюючи його малюнок як своєрідного рентгенознімка душі поета. Духовний темперамент Івана Драча не вгамовується поразками на політичних полях України, не заарканюється політичною кон’юктурою, не втрачає творчої масштабності та глибини переживань, хоча поет останнім часом не звертається до ліро-епічного жанру поеми, до великих епічних форм.

Згадуючи перші поеми Івана Драча — від “Спраги”, симфонії “Смерть Шевченка”, феєричної трагедії “Ніж у Сонці” до драматичної поеми “Зоря і смерть Пабло Неруди” і поеми для кіно “Числа”, — мимоволі тамуєш подих від тих висотних злетів фантазії поета, розкутості, навіть ексцентричності стильових форм, гіперболізації та символізації образів, тем і проблем.

Іван Драч руйнував завдяки своїй художній фантазії та безоглядній розвихреності уяви усталені жанрово-стильові канони — як класичні, так і милостиво визнані апологетами соціалістичного реалізму. Його славетні, метафорично вибухові, образно яскраві балади, його симфонія “Смерть Шевченка”, феєрія “Ніж у Сонці”, навіть одна ця фантастично гаряча метафора “протуберанці серця” — усе це нагадувало творчо непокірного “троянського коня”, якого поет увів до ідеологічної фортеці літератури соціалістичного реалізму. І не було тоді, здається, жодної рецензії чи статті, в яких би не цитувалися рядки зі “Смерті Шевченка”:

Художнику — немає скутих форм.
Він — норма сам, він сам в своєму стилі...
У цей столітній і стобальний шторм
Я кидаюсь в буремні гори-хвилі.

Не випадково Іван Драч порівнює поета з морем, в якому “бунтують хвилі — думи і слова”, яке наповнюють джерела, що пружно б’ють із глибини сердець.

Ніяких версифікаційних канонів, повна розкутість у використанні художніх засобів і прийомів, з метою якнайефективнішого самовираження та реалізації творчого задуму в стихію твору “запрошуються” іронія та сатира, гротеск і пародія, історичний документ і лірична сповідь.

Поет був завжди надзвичайно чутливий до проблемних напруг своєї доби — як духовних, наукових, морально-етичних, так і політичних, ідеологічних... Драматичні поеми “Дума про Вчителя”, “Соловейко-Сольвейг”, “Зоря і смерть Пабло Неруди” викликали гостру дискусію, “вийшли” на театральні сцени, оскільки оригінальність та багатство художніх засобів і прийомів, актуальність порушених проблем відкривали широкий простір для експериментування, режисерської та акторської творчої ініціативи.

У нових жанрових і образних формах з’явилися такі ліро-епічні твори, як “Соната Прокоф’єва”, “Сизий птах із гніздов’я Курбаса”, “Дивна хроніка одного білого дня”, “Поема для жіночого голосу”, “Леонардо да Вінчі”, “Ненаписана поема”, “Шабля Богдана Хмельницького”, “Чорнобильська мадонна”, “Віра, Надія і перша моя любов”.

Іван Драч легко, з нарочитою визивністю “переводить” болючі реалії дійсності на мову символів, гіперболічних метафор, асоціацій, власні ліричні переживання вплітає в ідейно-смыслову “сув’язь” із історичними алюзіями та сюрреалістичними візіями: поет активно застосовує пряму мову, робить сміливі суспільно-протестні акценти, поєднуючи

їх із алегоричними та символічними образами-узагальненнями.

Водночас він “зазирає” і за жанрові межі поезії — у кінодраматургію, де його творчі успіхи оцінювалися найчастіше ідейно-естетичним рівнем екранної реалізації кіноповістей. Як кіноповісті “Криниця для спраглих”, “Іду до тебе”, “Київська фантазія на тему дикої троянди-шипшини”, так і літературні сценарії за новелами Василя Стефаника, за повістями “Пропала грамота” і “Вечори на хуторі біля Диканьки” Миколи Гоголя заслуговували на самостійне мистецьке буття без обов’язкового “переведення” на кіномову. Правда, для Івана Драча кіно — давня невтолима справа творчого самозвершення, тому мистецька доля кіноповісті не мислилася без завершення в кінообразах.

“Моя головна мистецька мрія не збулася — я мріяв бути кінорежисером...”, — признавався поет у розмові з Любов’ю Голотою. “Я себе запитую: в яких же іпостасях я збувся? Щось у мені збулося, а щось і не збулося. Я ніколи не думав, живучи, що я — тільки поет, тільки літератор, тільки кінематографіст, тільки політик. Я намагався жити усіма своїми гранями, які в мене є, жити так, як мені живеться, жити повнокровно, по-людськи вільно. Бути вільним у своєму житті настільки, наскільки мені давала можливість вільно жити епоха. Інколи я її проломлював, піднімався в це небо й проломлював його, іноді прогинався під тягарем цієї епохи, але я намагався весь час бути!”.

Якби не прощальне слово і згадка на похороні поета Володимира Підпалого про жорстокого односельчанина Мамчура, який вилазив на дерева й душив сп’янілих від співу й очікуваного кохання солов’їв, то, можливо, Іван Драч і був би волею ЦК Компартії України введений у храм кінотворення, а так і фільм “Криниця для спраглих” “заплющив очі” на 20 років на полиці, і його самого вигнали з роботи на Кіностудії імені Олександра Довженка... А так щасливо розпочиналося: викупаний у молодій славі кіногероя Івана Орлюка, образно-парадоксальний поет Микола Вінграновський майже за руку вводить Драча у світ кіно, і згодом він — слухач Вищих сценарних курсів у Москві, проходить стажування в самого Сергія Параджанова на зйомках “Тіней забутих предків”...

Любов до оприявлення Слова на українському кіноекрані не згасає й досі. Мріє Іван Драч про екранізацію своєї “документальної драми-колажу у двох частинах, відтвореної за листами, спогадами та віршами, доносами та розпорядженнями, які стосувалися Т.Г.Шевченка, його похорону на Чернечій горі”, під назвою “Гора”. Потрапила до рук книжка “Полковник Петро Болбочан. Трагедія українського державника” — і вже визріває сценарій про цього мужнього опонента Симона Петлюри. Побував на Одещині, поклонився білим хрестам із піщаника, під якими спочили козаки з Січі, — і вже виношує ідею фільму про останнього кошового отамана Запорозької Січі Калнишевського. Не встиг закінчити разом з Миколою Машенком документальний фільм про унікального — 42 роки тюрем і концтаборів! — українського каторжника Данила Шумука, а вже кортить зняти стрічку про трьох братів Горинів і їхню матір...

Кіно не відпускає Драча, хоча й не приспало в ньому поета. І слава Богу, бо ця несамоविта жага самовідкриття у Слові, яка дала такий космічний розгін творчій уяві та фантазії, вивищує поета і над собою, і над цим грішним і щасливим світом... Вивищує, піднімає на крилах поезії, іноді й втішає огромом творчих звершень, означених книгами “Соняшник”, “Протуберанці серця”, “Балади буднів”, “До джерел”, “Корінь і крона”, “Київське небо”, “Сонячний фенікс”, “Шабля і хустина”, “Київський оберіг”, “Теліжинці”, “Лист до калини”, “Вогонь з попелу”, “Сізіфів меч”... Але все частіше “забігають” у його духовний неспокій сумніви, самоіронія, потреба переоцінити здійснене. Іноді ця нещадність самокатування набуває гіперболічної осяжності.

Я заздрю всім, у кого є слова.
Немає в мене слів. Розстріляні до слова.
Мовчання тяжко душу залива.
Ословленість — дурна і випадкова.

Проте не мириться поет із непомітним вигасанням життєвої енергії, не згортає образних крил, не зупиняє своєї щоденної лютої роботи над словом і з народом.

Я випалив до чорноти жури
Свою прокляту одчайдушну душу.
І жестами, німий, возговорив...
Хай жестами. Але сказати мушу.

Образно-виражальна інтенсивність поезій, ліро-епічних, драматичних поем, кіноповістей Івана Драча свідчить передусім про якусь надзвичайну допитливість поета, спраглисть на осягнення таємниць Всесвіту, земного світу, людини, її душі й природи, бажання викресати істину буття внаслідок парадоксального зіткнення традицій і новаторства, інтуїції та наукових досягнень людства, мікрокосму та макрокосму...

Проблемно-тематичний розгін Івана Драча був настільки динамічний, що його нерідко й “заносило” на ідеологічних віражах — він і викривав, і таврував, і обстоював, і збивався на риторику та декларативне повчання, проте ніколи не втрачав свого творчого “я”, естетичного смаку й художньої повноти поетичної мови. Мистецька інтуїція не полишала його на цьому довгому творчому шляху — від перших бурхливих фантазійних осягнень себе й світу до сьогоднішнього філософсько-споглядального та іронічно-саркастичного прозрівання сенсу власного буття. Поет був і є елегійно ніжним, душевно чутливим до жінки, природи, Всесвіту, трагічно розпачливим, публіцистично обуреним, іронічним і саркастичним, сповідально-самокритичним і водночас зятято усамітненим, самоув'язненим на дні власної душі...

Не випадково Івана Драча так вабила сердечна печера Григорія Варсави Сковороди, де усамітнювався філософ заради духовного зцілення, душевного оздоровлення, бо пізнання себе й світу давалося йому важко. Заповіт Сковороди “Раздѣли себе, чтоб узнать себе... Усмотри, что в тебѣ подлое, а что дорогое”¹ важив багато для Драча, який переживає ненастанні борсання свого духу в драматичній мандрівці до внутрішньої цілності, до гармонізації протилежності, до погодження реального та ідеального. Тому й бере поет у руки перо — цей скальпель вогненний і, слідуючи за Сковородою, який вчив: “Раздерите сердца ваша”², розтинає “дні ці карі до серцевини, до зорі”, тривожить лірою “запеклий світ й холодну кров” і цим творить величаву містерію духу, якою і є Поезія.

¹ Сковорода Г. Повн. збір. творів: У 2 т. — Т. 1. — К., 1973. — С. 246.

² Там само. — С. 201.

ПАМ'ЯТКА ДЛЯ АВТОРІВ

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

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

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

Статті подавати в комп'ютерному наборі — як текстовий файл без переносів у словах у текстовому редакторі Microsoft Word (від 6-ї версії) у розширенні RTF на стандартній дискеті; можна надсилати електронною поштою (E-mail: jour_sich@iatp.org.ua; www.word-and-time.iatp.org.ua).

До дискет (бажано продублювати текстовий матеріал на 2-х дискетах) обов'язково мусить бути подана виразна роздруковка статті у 2-х примірниках, виконана шрифтом не менше 14 кегля через 2 інтервали 28 рядків на сторінці.

До статті додається анотація (до 5-ти рядків) — для розміщення на веб-сторінці.

Валентина Хархун

“МИТЕЦЬ У КАНОНІ”: СОЦРЕАЛІСТИЧНА ПОЕЗІЯ ПАВЛА ТИЧИНИ 1930 – 1960-Х РОКІВ

Канони релігійного мислення, як і телеологічній умонастрій, — характерні риси соцреалістичної культури. А. Синявський, аналізуючи соцреалістичне мистецтво, називає його “цілеспрямованим” і “релігійним”. Підпорядкованість вищому призначенню визначає телеологічну сутність соцреалістичного мистецтва, спрямованість і головну мету якого А. Синявський вбачає в зображенні світу і людини такими, якими вони повинні бути¹, інакше кажучи, у створенні канонів. Формування “зразка, у певному смислі маяка, на який будуть рівнятися всі другорядні [...] зразки”², розглядається К. Кларк як основна тенденція сталінської культури. Радянський письменник, створюючи канони, виходить з ідеального зразка (у цьому випадку — з процесу “установлення комунізму”), якому він підпорядковує дійсність. Реалізуючи цю заданість, письменник сам стає каноном, а відтак і частиною “іконостасу” радянської соцреалістичної культури.

Термін “канон” досить ґрунтовно вписаний у літературознавчий контекст³. З поняттям “іконостасу” складніше. Хоча саме він, на думку М. Павлишина, набув своєрідного статусу в східноєвропейському культурному просторі. На Заході канон співвідносний з біблійною традицією, тому, відповідно, об’єктом канонізації вважаються тексти. Натомість у Східній Європі актуалізувався не так текст, як особа, чи “сукупність біографії письменника, його творів, історичної долі”⁴. Тому, доходить висновку дослідник, “письменник (особотекст!) посідає місце в серії собі подібних особотекстів, яку більш корисно розглядати також не як канон, а як іконостас”⁵. Оскільки “іконостас” є “символом стабільності в культурній системі”, то, стимульований пануючою ідеологією, він набув виняткового значення в соцреалістичній культурі.

Позиція Павла Тичини в українському соцреалістичному “іконостасі” визначальна. Головна заслуга в процесі “вписування” П. Тичини в “іконостас”, безумовно, належить українському радянському літературознавству.

Л. Новиченко так пояснював інтерес критики до творчості П. Тичини: “[...] перед нами — цікава і своєрідна сторінка історії становлення соціалістичного реалізму в українській поезії”⁶. Парадоксальним, однак, виглядає те, що, подаючи “життєпис поета і громадянина” (С. Шаховський), дослідники зосереджуються передовсім на аналізі

¹ Синявський А. Что такое социалистический реализм? // <http://antology.igrunov.ru/authors/synyavsky/1059651903.html>

² Кларк К. Соцреализм и сакрализация пространства // Соцреалистический канон. — СПб., 2000. — С.120.

³ Див., наприклад: *Лексикон загального і порівняльного літературознавства*. — Чернівці, 2001. — С.244-245; *Abrams M. A Glossary of Literary Terms*. — Heinle&Heinle, 1999. — P.28-31; *Głowinski M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Siawinska A., Siawinski J.* Słownik terminów literackich / Pod red. J.Siawinskiego. — Wrocław; Warszawa; Kraków, 2002. — P.234-235; *Słownik Realizmu Socjalistycznego* / red. Z.Lapinski, W.Tomasik. — Kraków, 2004. — P. 91-93. Див. також: *Сивокінь Г.* Методологічне значення конону в самосвідомості літературознавства // *Сивокінь Г.* У вимірах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функції. — К., 2006. — С. 48-53.

⁴ Павлишин М. Канон та іконостас. — К., 1997. — С. 191.

⁵ Там само.

⁶ Новиченко Л. Поезія і революція. — К., 1979. — С.125.

“раннього Тичини”, який, як зауважить пізніше М.Коцюбинська, — “окреме, самодостатнє, чітко окреслене історико-літературне явище”⁷. Натомість збірки, які ґрунтувались на канонах соцреалістичного письма, характеризуються оглядово. Приміром, С.Шаховський компенсував аналіз пізніх збірок П.Тичини описами біографічних деталей, переказом заслуг поета, цитаціями Тичининих висловлювань⁸.

Інший композиційний прийом обрав Л. Новиченко. У критико-біографічному нарисі, першій частині книги “Поетія і революція”, він подав авторське бачення творчості П.Тичини як цілісної системи. Але, безумовно, головний акцент падав на другу частину праці, у якій дослідник осмислював поезію перших повоєнних років. Симптоматичною виглядає кодифікація Л.Новиченком основного об’єкта свого дослідження — це “справжня поезія” П.Тичини. Для “ідеологічного” обґрунтування такого підходу Л.Новиченко змушений був кваліфікувати П.Тичину як “поета Жовтневої революції”⁹. Звідси й логіка прочитання збірок: поема “Золотий гомін” зі збірки “Сонячні кларнети” названа “неясним передчуттям великих соціальних битв”¹⁰, а збірка “Замість сонетів і октав” узагалі оцінена як помилка, адже засуджує всяке насильство. Збірку “Плуг” Л.Новиченко визнав новаторською: у ній “було ясно висловлено розуміння Жовтневої революції не тільки як сили руйнівної, але як і сили творчої, будівничої”¹¹.

Образ вітру, центральний у збірці “Вітер з України”, пов’язувався “з ідеєю руху до ясно усвідомленої мети”¹². Однак навіть відчутний ідеологічний ухил в аналізі радянської критики не приховує відвертого інтересу до тієї частини доробку П.Тичини, яка найбільш співвідносна з поняттям “естетичного”.

Надалі фокус інтересу звужується передовсім до збірок “Сонячні кларнети” й “Замість сонетів і октав”. Показова в цьому контексті книга Г.Клочечка “Душа моя сонця намріяла... (Поетика “Сонячних кларнетів” П.Тичини)”, де дослідник розглядав поетику збірки як систему. Така ж логіка — акцентція на поетичному феномені збірок “Сонячні кларнети” і знехтуваній радянським літературознавством “Замість сонетів і октав” — визначає зміст тичинознавчих досліджень останніх десятиліть¹³.

Однак, як це не парадоксально, незважаючи на численність розвідок про раннього П.Тичину “модерністського зразка”, В.Моренець констатує ситуацію “без Тичини” в сконструйованих сучасними дослідниками моделях українського модернізму, що вказує як на своєрідність і, у певному сенсі, унікальність письма поета, так і на його “недочитаність”¹⁴.

Ще один проблемний фокус у тичинознавстві — феномен двовекторності творчості

⁷ Коцюбинська М. Корозія таланту (болючі роздуми про поезію Павла Тичини і не тільки про неї) // Радянське літературознавство. — 1989. — № 11. — С. 46.

⁸ Шаховський С. Павло Тичина. Життєпис поета і громадянина. — К., 1968.

⁹ Чи, як стверджував дослідник у пізнішій саморевізії: «А головне, що свідомо й підсвідомо надихало автора [Л.Новиченка — В.Х.] — це прагнення показати Тичину, у згоді з істиною, як велику й суверенну творчу особистість, яка була вільна в своєму ідейному виборі, і, отже, в своєму чесному «так» соціалістичній революції, високим її ідеалам». Див.: Новиченко Л. Тичина і його час: незайві доповнення // Радянське літературознавство. — 1989. — № 3. — С. 4.

¹⁰ Новиченко Л. Поезія і революція. — С.165.

¹¹ Там само. — С. 190.

¹² Там само. — С.257.

¹³ Неборак В. Поетичний натурфілософізм і деякі його схематичні зображення // Слово і Час. — 1990. — № 10. — С.27 - 29; Надв’ярних Н. Созвучие несозвучного (поэтическая книга Павла Тычины «Вместо сонетов и октав») // Вопросы литературы. — 1998. — № 1-2. — С. 170 - 204; Ковальчук О. Трагедійне начало як домінанта збірки П.Тичини «Сонячні кларнети» // Сіверянський літопис. — 1999. — № 6. — С. 66—72; Моторнюк І. Павло Тичина: триумф і трагедія // Дзвін. — 2001. — № 1. — С. 134 - 141; Штонь Г. «Сонячні кларнети» — твір духомовця // Слово і Час. — 2001. — № 1. — С. 9 - 11; Шестопалова Т. Міфологемний код поезії Павла Тичини (на матеріалі віршів «Арфами, арфами» та «Квітчастий луг...») // Слово і Час. — 2001. — № 1. — С. 59 — 64; ГонМ. «Послав я в небо свою молитву» (Біблійна образність збірки П.Тичини «Сонячні кларнети») // Українська література в загальноосвітній школі. — 2001. — № 2. — С. 20 - 25; Мелешко В., Петренко Т. Кларнетизм ранньої лірики П.Тичини // Українська література в загальноосвітній школі. — 2002. — № 4. — С. 20 - 24; Naydan M. Two Musical Conception of the Revolution: Aleksandr Blok’s *Dvenadtsat* and Pavlo Tychnyna’s *Zamist sonetiv i oktav*. — *Ukrainian Studies*. — Summer-Winter. — P. 93 - 106.

¹⁴ Моренець В. Без Тичини // Сучасність. — 2000. — № 1. — С. 79 - 100.

письменника (“сонцекларнетний”, соцреалістичний)¹⁵. Це питання досить гостро поставила діаспорна критика. Процес естетичної метаморфози поета дослідники пояснюють по-різному.

Ю.Лавріненко вважав, що П.Тичині вдалося зберегти й розвинути свій унікальний поетичний стиль навіть у радянські часи. Дослідник зазначав: “Подвійним методом: по-перше, “щита” партійного поета і, по-друге, поетичного підпілля душі він зумів зберегти себе не стільки фізично, але почасті і творчо, дорожував свій безсмертний кларнетизм такими підрадянськими творами як “В космічному оркестрі”, окремі фрагменти продовження великої поеми “Сковорода”: “Крізь пекло смерті поет зумів пронести вічні світла своєї кларнетичної поезії”¹⁶.

Висновок В.Барки категоричніший: “[...]на гіршому прикладі Тичини видно, як живцем руйнується творча сфера генія”¹⁷.

Найбільш гостру оцінку П.Тичині дав Є.Маланюк¹⁸. Його славнозвісний закид про перетворення Тичининою кларнета на дудку сигналізував про епітафійний тон діаспорної критики, яка констатувала “поетичну смерть” П.Тичини.

Значно радикальніші думки “материкових” критиків В.Стуса і М.Коцюбинської¹⁹.

Дослідниця осмислює амплітуду Тичининою коливання від геніальності до самопародіювання. “Корозія таланту” чітко простежується через інтерпретаційну парадигму образу крові — від цілковитого заперечення до прийняття як такого, “що має бути”. М.Коцюбинська говорить про вироблення в поезії П.Тичини “загальника” (що, безумовно, співвідносний з поняттям канону), який сигналізує про тотальну несвободу. Авторка стверджує, що “трагічна еволюція Тичини-поета — то не просто поодинокий прикрий випадок, а типологічно викінчене явище, класичний приклад внутрішньої корозії геніальної творчої індивідуальності”²⁰.

В.Стус кодифікував письменника водночас як генія і як “пігмея”, осмислюючи кризу П.Тичини як екзистенційну катастрофу. Аналізував збірки поета, звертаючи увагу насамперед на метаморфози поетичного “я”. Саме вони, на думку дослідника, позначають процес духовної, а відтак і естетичної деградації.

Зокрема, осмислюючи “Сонячні кларнети”, В.Стус зауважував, що збірка передає “стан розкошування людської особистості на розгородженій території існування, особистості, вивільненої від старих канонів, особистості в час перетворення і особистості передовсім”²¹.

Аналізуючи збірку “Замість сонетів і октав”, В.Стус наголошував на визначальності громадянської і власне людської позиції митця, якого вразили найзвірчіші людські інстинкти. Злам П.Тичини він пропонував означити появою збірки “Плуг”, а еволюцію поета в напрямку до радянських цінностей життя датував збіркою “В космічному оркестрі”. Дослідник зазначав: “В космічному безмежжі зникає остаточно людська індивідуальність, бо збагнугий по-новому смисл людського існування — бути часткою. Уже не цілим, як було раніше, в часи “Сонячних кларнетів”, а часткою (“один впаде — другий іскриться”)²². Відсутність автономного “я”, втрата стилю розцінювалися В.Стусом як смерть поета, а сам П.Тичина як “мертвий співець”.

Отже, соцреалістична поезія П.Тичини як зразок “нової” естетичної якості досі

¹⁵ Або, як зазначає В.Діброва, „існують різні Тичини”. Дослідник виділяє кілька іпостасей Тичини: „автор „арфами — арфами”, „поет шкільної профанації”, „орденоносець та академік”, „коллаборант, що розпродався й розтринькав свій талант”. Див.: Діброва В., „Чернігів” П. Тичини (Спроба прочитання) // *Сучасність*. — 1995. — № 11. — С. 87 - 104.

¹⁶ Лавріненко Ю. На шляхах синтезу кларнетизму. — Накладом Української Вільної Академії Наук у Канаді, 1977. — С. 63.

¹⁷ Барка В. Хліборобський Орфей, або Кларнетизм. — Мюнхен; Нью-Йорк, 1961. — С. 5.

¹⁸ Маланюк Є. Книга спостережень. — Т.І. Проза. — Торонто, 1962.

¹⁹ Слід зазначити, що дослідження М.Коцюбинської та В.Стуса, написані на початку 70-х років ХХ століття, перебували поза контекстом радянського тицинознавства, оскільки побачили світ лише у кінці 80-х — на початку 90-х.

²⁰ Коцюбинська М. Корозія таланту... — С. 56.

²¹ Стус В. Феномен доби (Сходження на Голгофу слави). — К., 1993. — С. 10.

²² Там само. — С. 45. Такої ж думки дотримується М. Коцюбинська. Див.: Коцюбинська М. Корозія таланту... — С. 49.

залишається малочитаною. Тому твердження О.Білецького про найменш вивчений останній період творчості П.Тичини, висловлене ще на початку 60-х років ХХ століття у передмові до видання творів П.Тичини, залишається актуальним²³.

Однак слід зазначити, що розвідки Г.Грабовича та, значно пізніше, В.Діброви про художній феномен збірки П.Тичини “Чернігів” по суті виняткові²⁴.

Г.Грабович пропонує простежувати еволюцію письменника через зміни поетикальних доміант, розглядати логіку “нарощування” ідеологічного дискурсу. Він звертає увагу на визначальну роль збірки “Чернігів” у цьому процесі. Дослідник уважає, що у звичному сенсі “Чернігів” є ніщо інше як “відсутня ланка в складній еволюції поета; це є ключ до розуміння шляху [...] від “Сонячних кларнет” і “Плугу” до “Партія веде” і пізнішої поезії”²⁵.

З огляду на об’єкт нашого дослідження підхід Г.Грабовича видається найбільш перспективним, оскільки він передбачає не підключення аксіологічного принципу, який часто зорієнтований на однозначність присуду, а глибинний аналіз органічності поетичного розвитку П.Тичини²⁶, що дозволить вивчити феномен “соцреалістичного” П.Тичини. Літературознавець фокусується насамперед на вивченні творчості митця поза межами ортодоксально-ідеологічного критичного дискурсу, який породжував міф про “кількох” Тичин. Такий підхід дозволяє сприймати поезію П.Тичини 30 — 60-х років як зразок розгортання радянського ідеологічно-пропагандистського дискурсу та його реалізації на поетикальному рівні, як варіант створення соцреалістичного канону без застосування ідеологічних “ножиць”.

Формування канону в П.Тичини розпочинається з організації культурного поля, точніше, його часової горизонталі. Основне завдання — теологічно обґрунтувати значення минулого у світлі нової історичної перспективи — комунізму.

Створення “майбутньо-минулого”, нової семантики історичного часу, оновлення старих форм свідомості розпочинається іконоборчою фазою, яка, прикметно, відчитується ще в “дототалітарних” збірках “Плуг” і “Вітер з України”. Це підтверджує думку В.Стуса про злам П.Тичини, який відбувся задовго до появи збірок “Чернігів” і “Партія веде”, що розглядаються як моделюючі в соцреалістичному каноні.

Експерименти з “історією”, їх визначальне місце у творчості П.Тичини були помічені ще радянською критикою. Вичерпну характеристику моделі “нової реальності” і її оприявлення в поезії П.Тичини подав Л.Новиченко: “Ідея “сотворіння світу” — точніше, його пересотворіння (підкреслення моє — В.Х.) — так глибоко оволоділа поетичною свідомістю Тичини, що її можна назвати провідною художньою ідеєю тогочасної його поезії. Радіючи з того, що починається реальне будівництво нових форм життя, він ніби наново перестроював і свій поетичний “космос”, починаючи з його найглибших духовних основ. Усе повинно бути оновлене і критично переглянуте, все в людині, в її думках та почуттях повинно бути домірне до грандіозності соціалістичного завтра!”²⁷.

“Переписування” історії, “нової картини цілої світобудови” (Л.Новиченко) ґрунтується на кількох культурних шарах, які в певному сенсі відтворюють розвиток цивілізації. Спочатку — біблійний (із циклу “Сотворіння історії”). У першому вірші описується народження світу, у другому — поява homo fabouг, у третьому — народження революційної свідомості:

Не телеграми привітальні,
а кулю в лоба глитаям!
Візьмім, візьмім на гострі леза!
Всім краям — Марсельєза!²⁸

²³ Тичина П. Твори: У 6 т. — К., 1961. — Т. 1. — С. 39.

²⁴ Grabowicz G. Тусуна’s Cernihiv // Harvard Ukrainian Studies. — 1977. March, P.79 - 114 або Грабович Г. Диптих про Тичину // Грабович Г. До історії української літератури. — К., 1997. — С. 333 - 385; Діброва В. «Чернігів» П. Тичини (Спроба прочитання) // Сучасність. — 1995. — № 11. — С. 87 - 104.

²⁵ Grabowicz G. Тусуна’s Cernihiv. — Р. 45.

²⁶ Див.: Грабович Г. Диптих про Тичину // Грабович Г. До історії української літератури. — С. 358.

²⁷ Новиченко Л. Поезія і революція. — С. 54. Про переосмислення образів, створених художньою культурою, див. у цій книзі. — С.292 - 311.

²⁸ Тичина П. Зібрання творів у дванадцяти томах. — К., 1983. — Т.1. — С.104. Далі посилання на це видання подаємо в тексті, вказуємо том (перша цифра) і сторінку.

Соціологізація популярних фольклорних і літературних персонажів — один із основних засобів творення “нового” минулого. Наприклад, роль Кожум’яки, велетня-захисника, радикально змінена: він захищає народ не завдяки своїй фізичній могутності, а через психологічне переконання — народження нової свідомості (“Кожум’яка”). Механізм формування “нової свідомості” полягає у “створенні” ворога — одного із головних принципів самоідентифікації у соцреалістичній літературі. Так, люди тричі приходять жалітися Кожум’яці на “короля-змія”, і лиш за третім разом він прояснює ситуацію:

Де
Ваші
багатії?
[...]
А! — розірвалось — і стало мовчання.
Розширились очі — і всі догада —
(1, 178).

Радикально оцінений образ Ярославни. Один із найяскравіших образів “Слова...”, який традиційно популяризувався як символ жіночої вірності й відданості, у П.Тичини розглядається крізь призму соціологічної домінанти: Ярославна — представниця “княжого” класу. Вона просить природні сили не стільки врятувати мужа, скільки встановити “царство тихе, праве, мудре на закон: щоб одні землі гляділи, а другі корон”. Друга частина диптиху — прославлення пролетарів, які перемогли королів і царів.

Середньовічну історію представляє Фауст. Головна колізія пролягає між двома вічними образами — Фауста, який розмірковує над всесильністю знання й мудрості, і Прометей, який символізує бунтарство. Ліричний герой відкрито симпатизує Прометееві, хоча увесь ліричний сюжет зосереджено на монолозі Фауста. Вибір оприявнюється в соціальній характеристиці Фауста, яка проголошується Прометеем: “А того, що ти панок”. Як зазначається у примітках до першого тому зібрання творів П.Тичини, в образі Фауста “розкрито виродження буржуазної культури” (1, 620).

Четвертий культурний простір — християнський (“Вулиця Кузнечна”). Ліричний герой П.Тичини здійснює кардинальну зміну: ритм його життя визначають не традиційні християнські свята, а нові, радянські:

Не “Воскресіння”, не “Різдво”
нове новітнє торжество
шумить і наближає (1, 214).

Відтак, твориться радянська “релігія”:

Не Христос воскрес —
робітничий клас (1, 216).

Вивершує історичну площину щойно створена філософія “нового життя” (“Живем комуною”). Ліричний герой іде на жажливі жертви заради нового майбутнього. Людський вимір буття змінюється на абстрактно-релігійну апологетику завойованого майбутнього: “Ну що з того, що всесвіт кров залляла? Майбутні встануть покоління — єднання тіл і душ. Ми робим те, що робим, і світ новий — він буде наш” (1, 210).

Формування радикально нової об’єктивної історії продовжується зміною суб’єктивної історії поета. Звернення до образу “Чернігова”, що виступає узагальненим образом минулого для П.Тичини, який провів дитинство й отроцтво в цьому місті, можна пояснити бажанням надати минулому нове призначення, нову мету, осмислити його як діючу ланку в історичному русі до найбільш досконалого життя — комунізму.

Головний структурний механізм збірки “Чернігів” — це опис прогулянки поета з його другом-робітником. Мотив руху-поступу розгортається у напрямку до патетизації майбутнього, яке в соцреалістичному каноні виступає символом абсолютного часу.

Стартова позиція — нульова точка буття, оскільки минуле знецінене або підкоректоване й інтерпретоване відповідно до нового стратегічного завдання.

Семантика заперечення “старого” минулого одна з головних: “одна одна турбація традицій підрізація”, “запереченням старого вибухаючи”. Майбутнє ж виступає як мета й найвища цінність. На рівні поетики це підкреслюється метафоричними епітетами: незмірениого, незвичайного, непосидючого, неспокійного, нестаріючого.

На фоні “розчищеної” історії з’являється продукт нової епохи — “нова свідомість”, яка постає як результат епохальної зміни:

Учора ще ж “раби”
сьогодні глянь як твердо творять
філософію доби (1, 225).

Семантичні характеристики “нової свідомості” (здатність до глобального перетворення світу, титанічна енергія, установка на кардинальні зміни) вказують на те, що відбувається творення героя, носія “нової свідомості” як найбільш мобільного елемента соцреалістичного канону. Це пов’язане насамперед із виразною дидактичною спрямованістю й значимістю заданого образного модуля — виховувати нову радянську людину, будівника соціалізму. Спрямованість на масову свідомість визначає паразитування соцреалістичної естетики на “колективному несвідомому”.

На думку Г.Гюнтера, радянська культура характеризується яскраво вираженою міфологічністю й оживленням архаїчних уявлень, саме тому використання теорії архетипів дасть можливість висвітлити особливості радянської культури. У радянському міфі ключову роль відіграють кілька архетипів: “герой”, “ворог”, “батько”, “матір”²⁹.

Припустимо, що дослідження ідеологічно-поетикальних “мутацій” героя П.Тичини (цей архетип мислиться як моделюючий в ейдологічному світі соцреалістичної літератури) оприявнить становлення ідеологічного дискурсу в ліриці поета.

Знаменно, що активна розробка архетипу “героя” в поезії П.Тичини супроводжується згортанням суб’єктивного світу. Розпочата ще в збірці “Вітер з України” деперсоналізація художнього світу досягає апогею в тоталітарній ліриці. Це підкреслюється, зокрема, відсутністю “голосу” в збірці “Чернігів”. Її нарративна структура тримається на дихотомії оповідач — розповідач. Оповідачем виступає сам поет, але його “присутність” зазначена лише в заголовках. Слово надане розповідачеві-робітнику (“робітник хвалиться”, “робітник каже”, “робітник згадує”). Однак його “я” не виділене в окремому персональному одиниці, воно — частина колективного “ми”. Отже, і оповідач, і розповідач позбавлені емоційного світу, права висловлювати власні судження. Вони лише обсерватори об’єктивного часу, що фіксують рушійні зміни. Відтак справедливим виглядає твердження М.Баліної, що темпоральна структура соцреалізму характеризується поглинанням суб’єктивного часу героя об’єктивним часом³⁰.

Деперсоналізований герой, виконуючи стратегічні завдання (це підкреслюється гіперболізованим рядом дієслів: “доганяємо”, “прокладаємо, ріжем, ламаємо”, “забудовуємо”), втрачає моральні орієнтири буття:

ні жалю ані жалоців нема
бо це ж спланованість сама (1, 225).

Однією з основних ознак homo totalitaricus стає втрата душі. Як зазначає І.Єсаулов, “значима відсутність безсмертної душі — чи не головна особливість зображуваного героя соціалістичного реалізму”³¹. Інакше будуються зв’язки героя зі світом.

³¹ Єсаулов І. Тоталітарність и соборность: два лика русской культуры // *Вопросы литературы*. — 1992. — № 1. — С. 165.

²⁹ Гюнтер Х. Архетипы советской культуры // *Соцреалистический канон*. — СПб., 2000. — С. 743.

³⁰ Баліна М. Дискурс времени в соцреализме // *Там само*. — С. 587.

³¹ Єсаулов І. Тоталітарність и соборность: два лика русской культуры // *Вопросы литературы*. — 1992. — № 1. — С. 165.

Заперечення минулого часто постає як розрив з моральними настановами батьків. Наприклад, важливий образ у соцреалістичній ліриці П.Тичини — Олеся Кулик, яка всупереч матері пішла вчитися на трактористку. Натомість формується новий оціночний орієнтир, нова сфера ідеального побутування людського “я”, новий норматив родинних зв’язків:

Не батькова не неніна
дочка і мас і Леніна
ця думка усім звідомлена
незламлена незломлена
переусвідомлена (1, 229).

“Хрест червоний” —
рідний батько, а я його доня (2, 120).

Соціальні зв’язки, якими керується герой, витісняють власне людські потреби й прагнення. Комсомолка Леся Кулик (“Друга пісня трактористки”) думає лише про неорану землю, яка виступає узагальненою метафорою старого життя, тому має бути поорана — перетворена.

Прикметно, що формування соцреалістичного героя в поезії П.Тичини проектується насамперед на жінку³². Соцреалістична література декларує рівність статей як один із основних декретів нової культурної політики: “Жінчина у нас у праві рівна із мужчиною” (“Перше в історії”). Цікаво, що становлення нової жінки П.Тичина висвітлює на реальних фактах: Олеся Кулик, жінка-трактористка, яка оре-переорює землю; Анель Едуардівна Карпенко, наймичка, яка стала санітаркою й депутатом міської Ради; Наталія Ужвій, яку нове життя зробило артисткою; Оксана Петрусенко, ім’я якої поборює смерть; Ольга Кобилянська як символ буковинської землі, над якою сяє “зоря червона”. П.Тичина акцентує саме на процесі метаморфози жінки в радянському суспільстві — це основний погляд, згідно з яким осмислюється образ героїні.

Метафора перетворення побудована на елементах казки: це — “чудо пречудесне”, коли героїня “на собі ту силу дива глибоко відчула”. І, як результат, з’явилися крила (“крила я тепер вже маю, та які ще крила”) — символ надзвичайно популярний в соцреалістичній літературі і жививаний для позначення руху, поступу, самоствердження, завоювання нового. Процес становлення передається як рух від старого до нового, із ночі (“гнітючої тиші”, “туману”, “смерті”) у день (“світла воля”, “зоря”). Результат вражаючий:

Те, що зараз жінка робить,
на старе не схоже:
будувать, літать чи сіять —
все це вона може (2, 122).

Поет фіксує не лише зміни, які сформували образ “нової жінки”, а й нову аксіологічну формулу: оцінку визначальних світових образів через призму соцреалістичного коду (причетність до робітничого класу, керуюча сила Компартії, Ленін як етична норма). Показовий вірш “Ти живий і тепер Леонардо да Вінчі”, де подано образ радянської Джіоконди:

Джіоконда, щоправда, змінилась уже:
їй шахтарське життя й заводське не чуже,
вона знає Компартії силу могутню,
образ Леніна в серці своїм береже

³² Так, приміром, А.Новиченко зазначає: „Разом з „Смертю піонерки” Е.Багрицького, з „Олесею” і „Льоном” Я.Купали, з низкою віршів М.Ісаковського, О.Прокоф’єва, М.Ушакова, М.Рильського, А.Первомайського тичининська „Пісня трактористки” позначила собою прихід в нашу поезію повноцінного ліричного образу нової людини, яка сформувалася в боротьбі за перемогу соціалізму”. Див.: *Новиченко А. Цит. праця.* — С.64 - 65.

Феміністичні мотиви досить відчутні в соцреалістичній літературі. Приклад П.Тичини тут красномовний. У цьому випадку спрацювала модель марксистського фемінізму, який розглядав жінку як останній поневолений клас. Феміністичні мотиви в соцреалістичній культурі, а саме “звільнення” жінки, її рівноправність із чоловіком, привласнення чоловічих моделей поведінки, однак, вказували на тяжіння до десексуалізації як моделюючого механізму в конструюванні нової людини.

К.Мілет, осмислюючи амплітуду сексуальної політики в Радянському Союзі, коментувала її як згортання сексуальної революції й переростання в патріархальну контрреволюцію, що передбачала заборону сексуальної свободи, проголошеної в перші роки Радянської влади, і актуалізацію антисексуальної політики. Аналіз досвіду авторитарних держав дозволяє авторці дійти висновку, що “сексуальна політика, дарма що вона поєднана з економічними та іншими реаліями соціального устрою, становить, як і расизм або певні аспекти кастовості, передусім ідеологію, спосіб життя, що впливає на геть усі інші психологічні та емоційні грані людської особистості”³³.

Сексуальне підмінюється соціальним, яке стає новим модулем поведінки героїв. Прикладом слугує останній вірш збірки “Партія веде” — “Пісня під гармонію”. Структура поезії відповідає нормативам любовно-романтичної лірики: опис чаруючої природи, зустріч юнака з дівчиною, нерозділене кохання. Однак П.Тичина наповнює жанровий “каркас” новим змістом. Конфлікт вірша полягає в несумісності інтересів: юнак прагне любові, а дівчина вчиться, готується перемогти “парубочу пиху”. Вона демонструє як “все вперед та вище жінка наша йде”, для неї важлива така стратегія життя:

Нам робити та ворогів бити,
ще й учитися до пуття (1, 263).

Сама ж любов розглядається як засіб соціального механізму:

Як в пошані станеш — полюблю ізнов (1, 263).

В основі вірша “Юнь” лежить схожий сюжет: побачення дівчини з хлопцем. Проте основний мотив інший — народження політичної свідомості у дівчини: “Смерть, смерть, смерть, смерть, смерть всім коронованим”. Закохані виступають партнерами в політичній боротьбі, а участь у підпільному гуртку стає запорукою їхнього єднання.

Справедливе твердження К.Гасіоровської про те, що радянські жінки “з більшим ентузіазмом виконують свої професійні обов’язки, настільки ж красномовно висловлюють свою лояльність до Партії і майже рівнозначно готові ставити обов’язок понад коханням”³⁴.

Відсутність “власне людського” кодифікується як “негативна антропологія”³⁵. За І.Смірновим “особлива своєрідність тоталітарної культури полягає в тому, що вона табувала не окремі форми життєвої діяльності, але абстрактний універсальний об’єкт — людське яке таке”³⁶.

Табу, яке накладається на людське, відкидає все профанне й відкриває необмежений простір для сакрального. Сакральний простір тоталітарної культури ґрунтується на принципі ієрархії³⁷, верхню точку якої позначає Абсолют або Ідея. Абсолютом чи втіленою ідеєю постає вождь, який формує смисл життя тоталітарного героя, його ціннісні орієнтири:

³³ Мілет К. Сексуальна політика. — К., 1998. — С.276. Детальніше про моделі сексуальної політики в нацистській Німеччині та Радянському Союзі див. у цій книзі. — С. 261 - 290.

³⁴ Gasiorowska X. Women in Soviet Fiction 1917—1964. — Madison; Milwaukee; London, 1968. — P.11.

³⁵ Смірнов И. Соцреализм: антропологическое измерение // Соцреалистический канон. — С. 17.

³⁶ Там само.

³⁷ Кларк К. Соцреализм и сакрализация пространства // Там само. — С 17.

Ленін!

одне тільки слово, а ми вже як буря:

Готово!

Напружим в один бік, направим в другий —
і крешем, і кришим, і крушим як стій. (1, 234).

Визначення Абсолюту формує цілісність та ідейну завершеність світу героя. Саме тому Г. Грабович розглядає вірш “Ленін” не як кульмінацію, а як висновок збірки “Чернігів”³⁸.

Ікона як оприявлення Абсолюту доповнюється іконостасом — реальною історією реальних людей. Однак тоталітарну культуру цікавить не стільки індивідуальне життя, скільки те, що воно позначає в ієрархії тоталітарної цивілізації. Як зауважує І.Смірнов, “тоталітарна антропологія, заміщуючи ціле частиною, є синекдохой”³⁹. Так, Олеся Кулик — образ першої жінки-трактористки, Кіров — символ партії (“Ворог в Кірова стріляв, гад у партію ціляв”), Фелікс Дзержинський — “безстрашний рицар пролетаріата!”, Горький — символ єднання України з Росією (“Корінь Горького — у кожному народі, в українській землі він аж переплівся”). Відповідно формується образ “країни героїв”, а сам герой асоціюється з майбутнім: “Згинь, старе, з мріями — йде нове з героями” (“На Олімпіаду хорів”).

Цілісність героя, його ідеологічну зрілість позначає “Інший”, а саме архетип ворога. Це перший принцип ідентифікації героя — через “відкрити” опозицію, протистояння, противлення, неприйняття. Опозиція *герой* — *ворог* ключова в розгортанні тоталітарного дискурсу в поезіях П.Тичини 30-х років, що обумовлювалось магістральною політичною стратегією радянської держави.

В.Боннел, досліджуючи “іконографію влади” на матеріалі радянських політичних плакатів, виділяє окрему групу творів мистецтва, присвячених створенню “більшовицької демонології” (“Bolshevik Demonology”). Дослідниця наголошує, що роль “словесних” чи “візуальних” образів ворога надзвичайно зросла в 30-х роках й особливо оприявнюється в порівнянні з 20-ми. Ця зміна пояснюється фундаментальною переорієнтацією радянської ідеології. Згідно з твердженням Е.Бломквіст, цитує авторка, “провідні теоретики 20-х років не відкидали існування аномалій, хвороб чи самого Зла в суспільстві, але вони вважали, що за допомогою просвітництва ці проблеми можуть бути вирішені[...]. Ідеологи сталінської епохи натомість розглядали кожний злочин як аномальність і все ненормальне як злочин. Сталінська епоха, навагалася, потребувала Зла, і переважно в антропоморфізованому вигляді як чітко визначеної опозиції до Добра, тобто до будівництва соціалізму”⁴⁰. Чітке позиціонування актуалізувалось завдяки категорії “межі” (“кордону”), яка набула виняткового значення в моделюванні як просторово-візуальної, так і внутрішньо-психологічної парадигми існування радянської людини.

В.Боннел зазначає, що “режим намагався провести чітку межу між бінарними опозиціями: герої — вороги, добре — зле, сакралізоване — профанне — і уникнути двозначності в класифікації”⁴¹. Пропагандистська кампанія активізувала “військові метафори”, такі як: “індустріальний фронт”, “сільськогосподарський фронт”, “битва за вугіль”, “червона атака”, “військова дисципліна” тощо. Так само й література, наголошує В. Боннел, була “літературним фронтом”, де “письменники вели класову війну за індустріалізацію і проти буржуазної літературної культури”⁴².

П.Тичина був активним бійцем на такому “літературному фронті”. Патетизація бунту, наскрізна у вірші “І од царів і од вельмож”, стає лейтмотивом лірики 30-х років:

³⁸ Grabowicz G. Тусына's Chernihiv // Harvard Ukrainian Studies. — 1977. March, pp.102 - 103.

³⁹ Смирнов И. Соцреализм: антропологическое измерение // Соцреалистический канон. — С. 19.

⁴⁰ Цит. за: Bonnell E. V. Iconography of Power. Soviet Political Posters under Lenin and Stalin. — Berkeley; Los Angeles; London, 1997. — P. 211 - 212.

⁴¹ Bonnell E. V. Iconography of Power. Soviet Political Posters under Lenin and Stalin. — P. 212.

⁴² Там само.

Ти вже не бунт, ми не раби:
ти план страшної боротьби.
Ти ділиш світ на два — руками:
і ми як прапор над віками (1, 250).

Мотив мобілізації як проявлення стратегічного плану для героя підкреслюється як “мілітарною” лексикою (“битимем”, “відплатим”, “боротися”, “винищувати”), так і “мобільною” ритмомелодикою:

Будем домолочувать,
ворога докінчувать,
за проводом партії всі гвинти загвинчувать,
в праці,
в науці
комунізм увінчувать (1, 261).

Моделюючий характер дискурсу ворожості в поезії П.Тичини яскраво підтверджується кількісним аспектом: 4 вірші з 8-ми у збірці “Чернігів” і 10 віршів із 12-ти у збірці “Партія веде” присвячено конструюванню образу ворога⁴³. Варіативність цього образу в П.Тичини достатньо багата.

В.Боннел виділяє основні прийоми зображення ворога в тоталітарному мистецтві сталінської епохи: “антропологічний ворог”, репрезентація якого подається через відповідний типаж, певну соціальну категорію, “фауна і флора”, тобто портретування ворога через принцип дегуманізації (“dehumanize”) з активним залученням засобів сатири й лубка. Прикметно, що в П.Тичини ключову роль у конструюванні образу ворога відіграє парадигма простору, переважно зовнішнього: це — “Європа” (“Нехай Європа кумкає”), “Захід” (“Чи облавом чи звалами а Захід все ж обвалимо щоб далі знов іти”), “Європи” (“Тепер завили Європи ті на всі лади”). Кодифікація через “Європу”, “європейське” сприймається як найбільш негативна характеристика: “кроткі пани мої оєвропесні”.

Група “антропологічний ворог” найбільш репрезентативна у П.Тичини: це — “царі” (“падай, падай, упадай, всі царі із трона”), “пани і буржуї” (“всіх панів до “дної ями, буржуїв за буржуями”), “соціал-цергибелі” (“тремтіть соціал-цергибелі глина ж ви проти робітників глина”), “укр-варшавське сміття” (“Пани мої ріднесенькі собаки сучині танцюйте не танцюйте до танц-терору зучені не витанцюється”), панство (“падай, панство, упадай”). Інші категорії заявлені не чітко (“свиня-наполеончик”, “весь бур’ян”). Однак знаходимо поодинокі приклади використання синтезованих образів:

У звірини — звіряче й ложе.
Буржуазія світова
огледілась: бур’ян, трава
в політиці Антанти (2, 144).

Архетипи матері й батька, на відміну від архетипів героя і ворога, розробляються у П.Тичини значно пізніше — у поезії 40-х років. Це новий етап у процесі ідентифікації героя: вже не через опозицію “герой-ворог”, а через самоототожнення — герой як “син” свого народу і Батьківщини. Таким чином, формується образ сім’ї, який, за оцінками советологів, є центральним елементом соцреалістичного канону⁴⁴. Варто наголосити на “сурогатному” характері тоталітарного образу сім’ї, який пов’язаний зі знищенням

⁴³ Прикметно, що навіть радянські критики вказували на надмір мотиву ворожості в П.Тичини. Зокрема, Л.Новиченко зазначав, що П.Тичину часом зраджувало почуття міри й такту, коли гордість за успіхи переростала в похвальбу, а „мотиви мужності у боротьбі і ненависті до ворога — в „бойову” експресію!» *Новиченко Л. Поезія і революція.* — С. 63.

⁴⁴ Див., наприклад, *Clark K. The Stalinist Myth of the “Great Family” // Clark K. The Soviet Novel.* Indiana University Press, 2000. — P.114 -135.

власне людських координат (приклад Павлика Морозова) і абсолютизацією ідеологічно-пропагандистських.

Перший вірш зі збірки “Сталь і ніжність” — це апеляція до “батька”-народу і “матері”-землі. Г.Гюнтер констатує, що архетип батька з’являється тоді, коли герой потребує допомоги або авторитетної поради⁴⁵. Ліричний герой вірша “На одержання ордена” програмує свою життєву стратегію, проте не може визначити керівний принцип: сталь чи ніжність. Батько-народ виступає радником і пропонує героєві готовий висновок. Апеляція до образу матері повязана з традиційним мотивом народження — поява “геройства” в серці героя.

Варто зазначити, що архетип батька в поезії П.Тичини активно не розробляється. Ще одним прикладом може слугувати хіба що вірш “Федькович у повстанця Кобилиці”, де архетип батька актуалізований в образі бунтаря-месника Лук’яна Кобилиці, який наставляє юного Федьковича.

Семантичний план архетипу матері значно багатший, це — земля, Батьківщина, Україна і, безумовно, партія. У збірці “Сталь і ніжність” акцентується насамперед на образі “Червоної України”.

Актуалізація образу України повязана із знаменною історичною подією: приєднанням Західної України до Радянського Союзу (“Ганнусенька з Західної України”, “Рум’яна та руса”, “В українськiм місті Львові”). П.Тичина експлуатує фольклорний мотив розмови доньки про свою нещасливу долю з матір’ю, проектуючи його на історичні реалії: Західна Україна, яка страждала під панською владою, і Східна Україна, “мудра матусенька”. Процес об’єднання українських земель описується за допомогою прийому метафоричної гіперболізації:

І кругом — так немовби тремтіла земля:
то ми голос почули з Кремля.
І лились нам слова, як густе молоко у бідони.
Раптом глянули — на Заході відсунулись кордони! (2, 101).

У поезії П.Тичини воєнних років архетип матері набуває виняткового значення, що пов’язане з домінуванням патріотичних і “власне людських мотивів”. Советологи зазначають, що “образ осиротілої матері став іконою в радянському мистецтві періоду війни”⁴⁶.

Відбувається кореляція всіх вирішальних архетипів соцреалістичного канону. У ситуації воєнного часу вони набувають своєрідного виправдання: герой, який бореться з ворогом, захищаючи матір-Батьківщину і батька-народ. М.Чегодаєва, аналізуючи парадигму соцреалістичної культури і, зокрема, коментуючи воєнний період, зауважила, що “вперше страшні нелюдські зусилля всього народу, його незчисленні жертви отримали виправдання, відчувались як нагальна необхідність”. Дослідниця кодифікує цей період як “щастя війни”, адже “тільки чотири роки війни були роками осмисленого, усвідомленого існування народу, об’єднаного благородною й святою метою — побороти дійсно реального ворога — фашизм”⁴⁷. Так, у архетипі героя актуалізований інший семантичний план: це вже не герой соціалістичної праці (саме такий семантичний ключ розглядається Г.Гюнтером як моделюючий для радянського архетипу⁴⁸), а герой-воїн, який вважає своїм священним обов’язком захист Батьківщини. Звідси й заклично-войовничий тон лірики, відчутний уже на рівні заголовків: “Ми йдемо на бій”, “За все ми відплатим тобі”, “Тебе ми знищимо — чорт з тобою!”, “За землю радянську”.

Зміни в ідентифікаційному кодi героя відбуваються по обидвох лініях: герой — мати, батько; герой — ворог. Процес самоідентифікації героя відбувається по висхідній: від “О Батьківщино, син твій я” (“В безсонну ніч (Думи про Україну)”) до “Я єсть народ”. Це засвідчує психологічну зрілість, готовність приймати рішення й керувати ситуацією.

⁴⁵ Гюнтер Х. Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон. — С.775.

⁴⁶ Вовн М. Cullerne Art under Stalin. — Phaidon; Oxford, 1991. — P. 146.

⁴⁷ Чегодаева М. Соцреализм. Мифы и реальность. — М., 2003. — С. 129 - 130.

⁴⁸ Гюнтер Х. Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон. — С. 746.

Таким чином, у поезії воєнного часу архетипи героя і батька зливаються, позначаючи рушійний етап у становленні героя, у досягненні досконалості.

Утім, у “залізного” героя (“Я в Харкові ще більш залізним став, як силу свого народу взнав” (“Харків”) з’являються інтимні нотки в розмові з Батьківщиною на противагу узагальнено-закличним, які були характерними для поезії 30-х років. Це пов’язано насамперед із реабілітацією категорії душі. Тепер з’являється інше стратегічне завдання: “Чи ти боєць, чи робітник, — нехай душа твоя завжди вулканом б’є”. Герой “з душею” опозиціонує “новому” ворогові.

Образ ворога чи не вперше в тоталітарній поезії набуває “конкретних” обрисів — це фашистська Німеччина. П.Тичина використовує цілий арсенал іронічно-сатиричних найменувань, які мають виразний оціночний характер: “свиня-наполеончик”, “фашистська потворо”, “шахрай”, “брехні проповідник”, “клоун”, “вічний кривляка”, “фашизм звірячий”, “фашистська гидь”, “сило чужоземська”, “фашистська сатано”. Але найстрашніший ворог, який завдає нелюдських страждань, — це смерть. На противагу біологічній смерті виступає сила людського духу. Наприклад, у вірші “Він не сказав ні слова” описані знущання німців з юнака: “Хай смерть, — подумав, — дух могутий все “дно їх переможе”, “стікає юнак весь кров”ю — а співає душа його” (2, 215).

Змінилися акценти в архетипі матері. Це вже не стільки Країна Рад, скільки Батьківщина-Україна: “Україна засяє, оживе”, “Голос матері”, “В безсонну ніч (Думи про Україну)”, “Матері забуть не можу”. Звідси й інший топографічний план — “Харків”, “За Харковом воскресла і Полтава”, “Київ”, “Герої Дніпра”, “Пісня про рушник”.

Соцреалістична топографіка має виразно окреслені еволюційні характеристики. Власне, навіть через топографіку можна виявити зміни в соцреалістичному каноні. Перший етап позначає процес перетворення насамперед природи, що, безперечно, пов’язане з ідеєю індустріалізації, яка була першорядною в проекті соцреалістичного оновлення країни. Ця ідея виступає лейтмотивом першого вірша “Доганяємо їх доганяєм” зі збірки “Чернігів”:

Де хилилась вербичка у полі
там тепер паротягове депо
Проходять рейки через по
летять історію історять (1, 225).

Вона також заявлена в першому вірші збірки “Партія веде”: “Оживляєм гори, води, вибудовуєм заводи”. Конкретизується до чітко окреслених домінант — столиць: Харкова, Києва, Москви. Це ще раз підкреслює ієрархічний характер соцреалістичної культури з виразним тяжінням до центру: Абсолюту — Вождя, Топосу — Столиці, Часу — Майбутнього.

Для усвідомлення стратегії комбінування нової топографії показовий перший вірш із диптиху “Харків”. Формування нового Харкова (“Харків, Харків, де твоє обличчя?”) відбувається через процес деконструкції — перенесення центру на маргінес і, відтак, утворення нової центротяжної точки. У вірші показується розростання Харкова в степ — завоювання “нових” територій. Висновок відповідний:

Отут твоє, Харків, обличчя,
тут твій центр (1, 217).

Топос тісно пов’язаний з часовими координатами, тому актуалізується протистояння старого й нового на топографічному рівні. Це, зокрема, виразно прочитується у вірші “Київ”. Ліричний герой, формуючи образ “червоного Києва”, відкрито заявляє про свою позицію:

Не златоглавий нам потрібен,
не кволо-темпий, не чупрун,
не сам в собі старим заглибен, —

а повен сили, золот-срібен,
новий наш Київ, з юних юн! (2, 23).

У візіях ліричного героя багатомісний історія Києва втрачає значимість, натомість виразно окреслюються здобутки соціалістичного будівництва:

Хоча й стоїть Печерська лавра, —
але другий вже в неї зміст.
Хоча й стоїть стара Софія,
Але ж індустрія навкруг (2, 24).

У період війни топографічна тематика має інше завдання. Це пов'язано зі зміною статусу героя. Якщо раніше він виступав переважно будівником нового, для нього історія була лише варіантом “старого” й “пережитого”, то в поезії періоду війни ліричний герой відчуває духовний зв'язок із землею, яка має величну історію:

Та як же так — щоб не було Майдана,
Софії, Лаври й булави Богдана?
Це ж наша вся історія свята (2, 281).

Це вже інша топографія — топографія серця. Ліричний герой фізично дистанційований від України, але він повсякчас маніфестує свою причетність до Батьківщини, готовність відстоювати її свободу. Чи не єдиний раз у поезії П.Тичини простежується гармонія трьох чинників — топографічного, духовного й ідеологічного:

За Харковом воскресла і Полтава.
Воскресли ми! Нас партія веде (2, 278).

Надалі ситуація різко змінюється. Це пов'язано з патетизацією топографічної доміанти — Москви (“Пісні про Хрещатик”, “Москва”, “Могутня Москва”, “Москва — нам мати”). Локус “Москва” трансформується не тільки в ідеологему центру, а й стає уособленням засновчих чеснот, які моделюють християнську ментальність (“Москва”): “найтепліше слово”, “віра”, “сила”, “надія”, “правда”. І нарешті Москва входить у силоне поле архетипу матері (“Москва, ти нам мати, ласкава, єдина”). Саме така семантична розшифровка цього архетипу — одна з центральних у пізній творчості П.Тичини.

У післявоєнній поезії архетипи втрачають свою моделюючу функцію. Натомість набуває ваги “голос” поета. У ліриці 30-х років поетове “я” або повністю відсутнє (поет лише обсерватор життя), або заявлене в проекції на минуле, дитинство й отрочество, які подаються через призму формування соціальної свідомості: “Перше знайомство (Чернігів 1910 р.)”, “На “суботах” М.Коцюбинського. В Чернігові 1910 року, як я ще вчився в середній школі”, “Як ми писали листа М.Коцюбинському 1911 року в Чернігові”, “Максиму Рильському”, “З мого дитинства”.

Пізня лірика П.Тичини характеризується тотальною присутністю поетового “я”. Але твориться знову ж таки не персональний емоційний світ, а щоденник-звіт про поїздки й зустрічі: “В Чорнобилі (Із щоденника)”, “Горобинцю золотий”, “Музичний ранок в консерваторії”, “До знатної ланкової”, “В Анкарі (1929)”, “Де одна думка, а тисячі рук (Із циклу “На будові Кремгес”)”.

Апологетика поетової присутності пов'язана зі входженням у семантичне поле героя: поет стає героєм, який, у свою чергу, вже здобув статус батька. Таким чином, сам поет стає батьком — це найрадикальніша зміна, яка відбулася в структурі соцреалістичного канону, конструйованого П.Тичиною. Вивищений батько-поет, згідно з ієрархічним принципом, перебуває у прямому зв'язку з Абсолютом, яким у цьому разі виступають Ленін і Партія: “І дививсь Ілліч на мене”, “Партії слава, Леніну слава”, “Партію славить народ український”, “Ти, Партіє, навіки слався, славсь!”, “Сад садив нам Ленін”, “Ленін каже: мужнім будь!”, “Леніна ясна зоря”, “Виховала Партія богатирів”, “Ленінове

сонце”, “Ленін іде на Шевченківський вечір”.

Отож, пізня поезія П.Тичини — це передусім гімн на честь Леніна і Партії, яких він згадує майже в кожній поезії.

Тичинині останні збірки поезій “Ми свідомість людства”, “Зростає, пречудовий світе”, “Комунізму далі видні”, “Срібної ночі” позначають повну реалізацію соцреалістичного канону: герой (батько-поет) у гармонії з Абсолютом наближається до комунізму. Приклад — вірш “Високо знялись ми ввись” зі збірки “Срібної ночі”:

Навстіж у Майбутнє брами...
[...]Ленін з нами, — Ленін скрізь!
Ми з народами-братами
ідемо у комунізм (3, 163).

Тут соцреалістична поезія видається “ідеологічно” досконалою. Це основна запорака панівного місця П.Тичини в соцреалістичному каноні.

Ірина Захарчук

МІЛІТАРНА СТРАТЕГІЯ СОЦРЕАЛІЗМУ

Мілітарні проєкції наскрізні для тоталітарної культури. Генеалогічно вони постали із засад агресивності та нетолерантності, якими позначена модель авторитаризму. Міфологізація сили і влади в культурі соціалістичного реалізму імітувала військову стратегію: насильство над особою й масою були шляхами до суспільної гармонії. Смерть позбавлялася шоково-травматичного підґрунтя, набувала буденності в суспільній свідомості й перетворювалася на засіб досягнення мети. Як зазначає М.Попович, “культура, створювана цим режимом, мала військово-промислове спрямування і спиралася на ті форми, які пізніше одержали назву воєнно-промислового комплексу. За роллю насильства і спрямованістю на військові цілі ця культура була мілітарною”¹. Істеризація війни як чинник класової пильності, підготовка до вирішального зіткнення з антагоністично-ворожим чужим світом наповнювали засадничі культурні символи періоду 1930-х років. Суспільний ідеал формується з установкою мілітаризації свідомості. Серед архетипних моделей соцреалізму переважають постаті бійців революції, а також чекістів, льотчиків, польників, героїв авіації. Модель поведінки зводиться до викриття та знешкодження явних і прихованих ворогів, до освоєння (присвоєння) простору на землі, воді та в повітрі. “Нам нет преград на море и на суше, / нам не страшны ни льды, ни облака” — відома пісня того часу вдало закамуювала агресивно-наступальну стратегію тоталітарної імперії советського зразка. Матриця перемоги й підкорення закладалася в соціальні, любовні й побутово-розважальні структури культурного простору. Мілітарна спрямованість культури позначилась і на гендерних технологіях, які нівелювали статеві розбіжності: всі однаково трудяться, готуються до праці та оборони. Маскулінна мускулістність, яка уособлювала бійцівські якості, слугувала для статевої ідентифікації чоловічого образу в мистецтві. У відповідному річищі конструювалася жіноча іпостась: жіноча енергія не повинна витрачатись на статеve життя, а реалізовуватись в інших, значиміших сферах: ушануванні вождя, спортивних заняттях, участі в парадах і демонстраціях, соціалістичному змаганні — своєрідних відповідниках оргіастичних занять без сексу. У візуальних тілесних образах переважав класовий підхід, тіло позбавлялось еротичної основи, усупільнювалось з погляду приналежності до державних стандартів². Паралельно в літературі культивується “сталевий герой”, що силою духу перемагає тілесну недугу, притлумлює голос тіла. Символічною стає постать Павла Корчагіна з роману М. Островського “Як гартувалася сталь”. В українській літературі класичною

¹ Попович М. Нарис історії української культури. 2 вид., випр. — К., 2001. — С. 625.

² Советское богатство. Статьи о литературе, культуре, кино. — СПб., 2002. — С. 400.

ілюстрацією статевої уніфікації слугували персонажі з п'єс І.Микитенка “Соло на флейті” та “Дівчата нашої країни”. Героїні обох творів були більше стурбовані безпекою країни та підвищенням продуктивності праці, ніж пошуком супутника життя й вирішенням особистих проблем.

Безпосередній досвід советсько-нацистського збройного протистояння вніс певні корективи в розбудову рецептивних моделей мілітарної свідомості. Передусім це стосується тиражування модернізованих міфів, які мали на меті закріпити пояснювальні моделі війни з перспективи переможців. Перший міф стосувався керівної й вирішальної ролі комуністичної партії у здобутті перемоги над фашизмом. Ідеологічне освячення перемоги закріплювало в суспільній свідомості переваги соціалістичної моделі, конкурентноздатність її ідеалів й усправедливлювало мілітарну експансію советської армії в європейському просторі. Відповідно, похідним постав міф священної війни й визвольної місії советської армії на звільнених від фашизму територіях. У контексті сакралізації військових дій відбувалася героїзація постаті воїна-переможця й демонізація ворога. Соцреалістичний канон закріплював за переможцем відвагу та силу духа, навіть перебуваючи в екстремальних ситуаціях ця людина до останнього подиху зберігає вірність комуністичним ідеалам, власну гідність і впевненість в успіхові. Переможці завжди допомагають слабшим, заступаються за скривджених, відновлюють справедливість. Відповідно, ворог позбавлявся будь-яких привабливих рис, передусім порядності, милосердя та співчуття. Він ототожнювався з ворогом советського режиму, його постать уніфікувалася до прозорих й однозначних схем. Для утвердження монолітності колективної ідентичності продукувався міф дружби народів, який відтворював атмосферу жертвності, взаємодомоги, спільного прагнення народів СРСР до перемоги.

За утвердженням і розбудовою знакових міфів мілітарної свідомості проглядалося намагання влади уніфікувати багатогранність і неоднозначність досвіду війни, звівши його до простих і зрозумілих схем. Механізми функціонування такої схеми продукували епічну монументальність із наголосом на всенародному пориві й масовому характері війни. Загальноприйнятою стає художня аксіома трактування героя передусім як суспільного діяча, вольового індивіда, позбавленого вагань, сумнівів, урешті, і права на помилку. Такий герой одержимий спрагою помсти й перемоги. Реміфологізація ненависті як рушійного чинника війни мала на меті закріпити в масовій свідомості переконання, що спільнота, об'єднана ненавистю, може бути значно потужнішою за спільноту, об'єднану любов'ю³. Тиражування ненависті було зумовлене й зміною політичного курсу, коли вчорашні союзники перейшли у статус ворогів. Комплекс держави, оточеної з усіх боків підступними противниками, здобувається на нову функціональність у контексті антиєвропейських та антиамериканських настроїв. Контроль за всіма сферами культурного життя набуває посиленіх виявів.

Згідно із постановою ЦК КПРС окреслено магістральні напрями в советському кінематографі, які мали сформувати чіткий образ повоєнної дійсності. Серед них військова тематика з наголосом на героїзмі советських людей, на перемогах Червоної Армії й особливій ролі генералісимуса Сталіна, боротьба з англо-американським імперіалізмом, історична проблематика та сучасне життя, пов'язане з переможними кроками соціалізму. Починаючи з 1947 року, з'являється серія як художніх, так і документальних фільмів, що створюють головні інтерпретаційні коди військового досвіду. Це, зокрема, “Клятва”, “Падіння Берліну” М.Чаурелі, “Третій штурм” І.Савченка, “Сталінградська битва” В.Петрова та ін. З одного боку, присутня тенденція до відображення воєнних лихоліть крізь долю конкретної людини, а з другого — монументалізація образу війни, надмір батальних сцен та ідеологічних акцентів. У цей час принцип відбору кіносценаріїв і затвердження загальної концепції фільму стає особливо жорстким. Як згадував відомий режисер М.Ромм, ситуація в кінематографі була такою, що жоден фільм не міг потрапити на екран перед тим, як його особисто не переглядав Сталін, який давав свій дозвіл і вносив корективи. Нерідко фільм очікував

³ *Urbankowski B. Czerwona msza albo uśmiech Stalina. — Warszawa, 1995. — S. 299.*

свої черги для перегляду на політбюро понад півроку⁴.

У цей час особливої актуальності набула теорія безконфліктності, в її контексті кінематографісти свідомо уникають теми повоєнної розрухи, відбудови і складного комплексу суспільних і моральних проблем, породжених військовою завірюхою. Життя героїв знакових повоєнних фільмів протікає як унормоване, упорядковане, з обнадійливими перспективами на майбутнє (“Кубанські козаки” І.Пир’єва, “Кавалер Золотої Зірки” Ю.Ройзмана та ін.). Схильність до ідеалізації умов життя, підміна дійсності ілюзією набули помітних виявів. Паралельно з розбудовою святково-радїсної парадигми повоєнної дійсності триває експеримент із модифікацією насильства в кінопросторі. Яскравим втіленням внутрішніх протиріч і драм цього напрямку стала творчість С.Ейзенштейна. У січні 1945 року режисер був відзначений державною премією за щойно відзнятий фільм “Іван Грозний”. Легітимізація деспотизму, тиранії у версії митця возносилися в ранг найвищих громадянських достоїнств, одіозна постать російської історії трактувалася як символ борця за утвердження державності. Вибір для екранізації саме Івана Грозного видається не випадковим: адже перші повоєнні роки прикметні розгортанням державного націоналізму, возведеного в ранг політичної програми. Відповідно, усе російське ототожнювалося з советським, а все не-російське — з антисоветським. Коло діячів російської історії та культури, які мали утвердити програму росієцентризму, окреслювалось без чітких морально-естетичних орієнтирів, проте з виразною тенденцією до психологічних паралелей із тоталітарними моделями, в основі яких — влада й послух.

У художній версії С.Ейзенштейна свідомість глядачів була піддана з більшою чи меншою інтенсивністю множинним примусовим операціям з метою зміни її в необхідному напрямі. Жорстокість і насильство стали тими кодами, які мали органічно вписатись в аксіологічну систему повоєнного суспільства. Певним чином С.Ейзенштейн заманіфестував тяглість і спадкоємність мілітарної свідомості в синхронному та діахронному вимірі. Агресивний, владний і безпощадний до ворогів герой знову підносився на найвищий щабель суспільно-мистецької ієрархії, насильство вкотре ставало завершеним і досконалим мірилом усіх вартостей⁵. Міф насильства над індивідом та масою, втілений у творчості С.Ейзенштейна, сигналізував про зміни в культурній політиці повоєнного періоду. Водночас із сумнозвісними постановами ЦК КПСС 1946-1948 рр. закінчується період короткочасної лібералізації мистецтва й розгортається чітка політика маніпуляції суспільною свідомістю в рецепції мілітарного досвіду. У повоєнному ідеологічному просторі “відбувається переорієнтація щодо Заходу, зокрема викреслюються будь-які прозахідні симпатії, а Захід трактується як осередок ворожої міщанської буржуазної культури”⁶. Відмежувальна стратегія підсилюється агресивною шовіністичною моделлю, що в основі повторює ситуацію періоду 1930-х років.

Проте культурна свідомість повоєнних років зазнала незворотніх змін, що унеможливило механічне перенесення апробованих схем і культурних кодів. Мілітарний герой як еталон суспільного ідеалу вже не ототожнюється винятково з ідеологічною парадигмою, розширюючи своє силове поле за рахунок авантюрно-пригодницької та лицарсько-шляхетної настанови. Постать чекіста (залізного воїна) витісняє боєць справедливої армії. Водночас повоєнна епоха прикметна появою нового типу споживача культури, який виріс за часів індустріалізації, колективізації, становлення советського ритуально-обрядового простору, супроводжуваного масовими святами і спортивно-театральними видовищами. Як зазначає Н. Климова, це покоління зростало на творах, що задавали програму правильної публічної поведінки і “...тип кодування зв’язків між людьми через набуте, і спосіб репрезентації завойованих соціальних позицій, і самообраз достойної людини”⁷. З одного боку, герої повоєнної культури виступає як людина, для котрої соціальна ієрархія советського суспільства є органічною, а з другого —

⁴ Mucha B. Sztuka filmowa w Rosji (1896-1996). — Piotrków-Trybunalski, 2002. — S. 225.

⁵ Советское богатство... — С.297.

⁶ Гундорова Т. Социализм как массовая культура // Сучасність. — 2004. — Ч. 6. — С. 61.

⁷ Там само. — С.60.

він позбавлений досвіду, що перебуває за межами тоталітарної моделі: його історична пам'ять, система цінностей, мистецькі уподобання ведуть родовід від 1917 року.

Часовий вектор повоєнного періоду мав ще одну присутню особливість: з'явився т. зв. середній клас советського суспільства, у культурних смаках якого відстежувалась тенденція до зменшення ідеологічних акцентів і розширення розважально-мелодраматичного простору. Очевидно, жорстка позиція партійних чиновників в особі Жданова стала своєрідною реакцією на спроби деканонізації усталених літературних моделей і в той же час актуалізувала проблему створення таких зразків соцреалістичної культури, які б у прийнятний для партійного керівництва спосіб поєднали "чистоту" ідеологічних парадигм із усередненими смаками нового покоління⁸. Досвід війни добре надавався для розбудови компромісної моделі.

В українській версії творцем своєрідного "бестселеру" в розбудові рецепції мілітарного досвіду виступив О.Гончар. Його трилогію "Прапороносці", що з'явилася протягом 1946-1948 років, советські ідеологи активно вживлювали у офіційну культурну доктрину понад чотири десятиліття. Саме Гончарів роман стає візитною карткою у презентації досвіду війни в українській версії соцреалістичного канону. Сам письменник належав до покоління, яке зросло та сформувалося у міжвоєнний період. Дитинство й отрочество майбутнього класика соцреалізму припали на часи потужних суспільних трансформацій із чіткою уніфікацією в недавньому поліструктурованій культурній моделі. Початок війни застав О.Гончара студентом Харківського університету. У цьому контексті зримою ілюстрацією деформації інтелектуального простору видаються міркування Ю.Шереха, який у часи навчання О.Гончара працював викладачем цього навчального закладу. Аналізуючи доповіді, об'єднані спільною темою "Харківський університет очима колишніх студентів", виголошені на конференції в Українській Вільній Академії Наук у США 1982 року, Ю.Шерех особливо виразно відтворить профанацію ідеї університету в тоталітарному варіанті. "Запровадження навали дисциплін, чужих духові кожного університету, духові шукань, догматично-муштрувальних у самій своїй природі. Усунення з високої освіти всіх недогідних, усіх, хто бодай потенційно міг би поставити під сумнів офіційні доктрини, спочатку через недопущення, чистки й викидання "клясово-ворожих", потім через забезпечення місць своїм, "блатним". Обов'язкова для кожного отарна "ідеологія". Обмеження свободи вибору через запровадження примусових, централізовано затверджених програм, через вимогу обов'язково відвідувати всі виклади, не кажучи вже про невсипущу систему поліційного нагляду через ту обов'язкову "громадську роботу", через стінгазети й "многотиражку", через усіх тих групоргів, комсоргів, парторгів, не згадуючи вже про "спецчастину"⁹.

Доля вчителя й учня в контексті досвіду як советсько-нацистської, так і другої світової війни може стати темою окремого дослідження про множинність мілітарних рецепцій в українській свідомості. Але для розуміння світосприйняття людини, життєві установки якої сформувались у період "наступу соціалізму", з яким вона ототожнювала всі онтологічні засади, принципово важливими видаються міркування Б.Бердиховської, що наголошує: для О.Гончара "Друга світова війна була його війною. Війною, в якій правда на боці його радянської батьківщини"¹⁰. О.Гончар пішов на фронт добровольцем і закінчив свій бойовий шлях у Празі. Наслідком особистого досвіду, помноженого на суспільну кон'юнктуру та читацькі очікування, став роман "Прапороносці". У плані стабілізації канону цей твір певною мірою нейтралізував травматичний шок, спричинений війною. Суспільній свідомості поверталось відчуття великої місії через поширення нового (соціалістичного) способу життя та світосприйняття. У селекційній площині творився цілком функціональний міф війни як визвольної, справедливої, священної. Мілітарний досвід проектувався на цінності советського режиму і слугував для підтримання колективної ідентичності, підпорядкувавши собі культурну, національну й

⁸ Там само. — С.61.

⁹ Шерех Ю. Мати й мачуха // *Сучасність*. — 1983. — Ч. 1-2. — С.253.

¹⁰ Бердиховська Б. Прапороносці непоганого минулого // *Сучасність*. — 2002. — Ч. 5. — С. 23.

усі інші самототожності. “Присвоєння” війни у “Прапорonoсцях” відбувається через сакралізацію “визвольної місії” советської армії та усправедливлення бойових дій на чужій території.

Початок твору означає символічний територіальний рубіж, за яким постає політична стратегія, пов’язана з легітимізацією влади переможців. “Кордон! Ми знову повернулись сюди, і вартовий став на тому самому місці, де він стояв 22 червня 1941 року. Ми не забули нічого, але багато чого навчилися [...]”. Так! У справедливих арміях доля завжди прекрасна”¹¹. Назви частин роману, які окреслюють напрям руху советських військ: “Альпи”, “Голубий Дунай”, “Злата Прага”, — підсилюють екстравертність мілітарних засад тоталітаризму. У цьому контексті топос “справедливої армії” стає засадничим в авторському міфі війни. Згідно з концепцією роману, саме в лавах советської армії війна має сенс і стає священною. Задається чітка ідеологічна перспектива переможного просування советських військ на Захід. Як зазначає герой роману старшина Сагайда, “...шлях наших арміях не був позначений ні шибеницями, ні концтаборами, ні фабриками смерті [...]. В скількох хатах за нас молились! В скількох вікнах нас виглядали!” (460).

Армія постає як велика родина, рівнозначна матері-батьківщині — знаковому архетипу канону соцреалізму. Як і батьківщина, армія всіх пригортає, усіма опікується. Прикметною постає еволюція сержанта Козакова. На початку роману при зустрічі з Чернишем той повідомляє, що він із дитбудинку, а в кінці твору герой віднаходить нову родину в армії: “Коли б Козакова запитали, де кінчаються його суто службові, офіційні справи і де починаються особисті, то він тільки здвигнув би на це плечима. В полку для нього вже давно все було особистим. Однополчани були йому кривому ріднею, зброя — ремеслом, прапор — родинною святинею” (450). Армія-переможниця узурпує право проектувати майбутнє й бути носієм вищої істини. У романі зображено, як у перервах між боями солдати переймаються проблемами небуденними, що творить ореол сакральності довкола советського воїна. Серед бійців армії-переможниці немає жодного мародера, грабіжника чи гвалтівника, боягуза чи дезертира. Солдати не відчують докорів сумління від того, що мимовільно стають убивцями, не переборюють жах під час артатак і бомбардувань, не озлоблюються від смертей і насильства. Експлуатація матриці ідеального воїна як еквівалента позитивного героя стає найбільш функціональною при творенні ідеологеми “справедливої армії”. Маскулінний канон соцреалізму збагачується лицарською іпостасю воїна-визволителя, воїна-захисника.

Для автора роману поняття “визволитель” і “переможець” — тотожні, і це обумовило стратегію мілітарних проєкцій, які виконали функцію психологічної компенсації щодо реалій воєнного й повоєнного буття. Один із головних героїв “Прапорonoсців” Євген Черниш роздумує про те, якщо “...впаде, як от Юрій Брянський, в задунайських низинах чи в словацьких горах, він і в останню передсмертну хвилину дякуватиме долі за те, що вона не водила його манівцями, а поставила в ряди великої армії на пряму магістраль” (321). Міфологема “великої армії” підсилює престижність мілітарного героя як знакової постаті соцреалістичної літератури. Особиста й публічна іпостась у нього злиті воєдино, військові символи возведені до сакральних вимірів, самореалізація успішна тією мірою, якою успішний статус армії, де він перебуває.

Мілітарна домінанта обумовлює і гендерну ідентифікацію героїв роману. При схематично відтвореному любовному трикутнику жіноча візія війни відсутня, а чоловіча узалежнена від міфу воїна-визволителя. Чоловіча тожсамість поглинається місією прапорonoсців, натомість “батьківщина” витісняє жіночі проєкції. Славнозвісне гасло твору: “Все, все ми віддаємо тобі, Батьківщино, все, навіть наші серця...”, — актуалізувало модель жертвоприношення, закріплювало некритичність свідомості. На тлі плакатності й нечисельності жіночих постатей роману архетип батьківщини-матері підкреслено монументальний. Батьківщина постає ритуальним заміником жіночого дискурсу й витісняє інші жіночі іпостасі. Відбувається трансформація поняття “вірність” із приватної сфери в публічну. Брянський помирає зі словами: “За Батьківщину! Вперед!”. Промовляючи на його могилі, політрук Воронцов наголошує: “Він до

¹¹ Гончар О. Твори: У 7 т. — Т. І. Фронтіві поезії; Прапорonoсці: Трилогія; Новели. — К., 1987. — С.50. Далі подаємо сторінку в тексті.

останнього подиху зберіг вірність присязі, вірність прапорові, вірність своїй Батьківщині” (161). Архетип батьківщини-матері узалежнюється від патріархальної (батьківської) моделі. Як для суворого, але справедливого батька на першому місці інтереси великої родини, так і власна (маленька) родина є вторинною порівняно з суспільством (великою родиною). “Хіба й справді ми не зрікаємось усього, на що мали б право на землі! І особисте щастя, і власні бажання, всі мрії і всі почуття ми зілляли в одне-єдине стремління — прагнення перемоги [...] Свідомо йдемо на все [...] на смерть в ім’я цього. І, може, тому вона, Батьківщина, для нас стає тим дорожча, тим прекрасніша, чим більше злигоднів ми зазнаємо за неї” (172). У певному сенсі “Прапороносці” відтворюють цю класичну ситуацію за рахунок витіснення й маргіналізації приватного життя персонажів та смерті головної героїні Шури Ясногорської. Таким чином розв’язується любовний трикутник, який порушував схему “краси вірності”: інтимні почуття узалежнюються від суспільного вектора. Смерть стає запорукою збереження вірності вітчизні. Водночас зі смертю героїні зникає жіноча візія війни як паралельна до чоловічої місії “прапороносців”.

У творенні архетипу воїна відчутні настанови, пов’язані з корекцією суспільного ідеалу перших повоєнних років. Суспільній свідомості нав’язувалася думка про те, що у війні з фашизмом советський солдат був не просто воїном непереможної і справедливої армії, а носієм ідеальної системи цінностей, посланцем із великою місією, яку виконував, визволяючи народи Європи. Як зазначає Т. Гундорова, “фактично, у романі Гончара стверджується, що перемога у війні відбулася не внаслідок мужності простих солдат і не внаслідок мудрости воєначальників, а лише завдяки визначальній силі ленінізму і Сталіна”. Згодом О.Гончар змінює первісний текст роману, усуваючи всі згадки про “батька народів”, відповідно “боєць армії Сталіна” трансформується в “бійця армії-визволительки”, в якій доля завжди прекрасна¹². У романі поведінка советських бійців засадничо відрізняється від дій представників інших армій. І це відразу помічають народи Європи. Так, при визволенні Будапешта “радянських бійців бачили вперше і дивилися на них, як на посланців з іншого, незнайомого світу. Дивувало, що не ріжуть всіх підряд, не гвалтують. Що добре зодягнені, добре озброєні. Всі повносили, пашать здоров’ям — харчів, видно, мають вдосталь” (285). Для зіставлення досвіду історії та літературної інтерпретації варто зазначити, що, за даними сучасних дослідників другої світової війни, саме після здобуття Будапешта советськими військами було згвалтовано 100 000 жінок, у тому числі сотні монахинь. По закінченні війни під приводом виїзду на роботи вивезено до СРСР десятки тисяч людей, більшість з яких ніколи не повернулася на батьківщину.

У романі бійці армії-переможниці перетворюють чужу землю, змінюючи її відповідно до власного розуміння. Знаковий персонаж роману Хома Хаєцький заявляє: “Я маю знати, як тут буде після нас, [...] хто там у них у правлінні засяде: чи наші приятелі, а чи вороги [...] Не для того ми вас визволяли, щоб замість старих фашистів та понаставляли нових, у демократичних штанах!” (240). Тотожність понять “фашист” і “демократ” наскрізна для роману, відбиває політичну парадигму советського режиму першого повоєнного десятиліття, у якій маніпуляція протилежними поняттями завульовувала агресивну сутність тоталітаризму, нетерпиму до проявів будь-якої інакшості. Отже, “визвольна місія” стає місією уніфікації, уподібнення, ліквідацією різниці у способі життя й світосприйняття. О.Гончар уводить у літературну модель соцреалізму топос Європи як простору, що потребує змін і перетворень з погляду місіонарності. На тлі невиписаності й художньої невиразності постаті ворога Європа виконує компенсаторську функцію у плані приниження й меншевартості порівняно із советською землею (62). Черниш прокидається в румунській оселі від того, що його кусають блохи, на що сержант Козаков іронічно зауважує: “Чи чуєш, Європа” (59). За шматок хліба голодні угорські дівчата ладні віддатися советському офіцерові, а Черниш, порівнюючи їх із Шурою Ясногорською, переконаний: вона так не вчинила б, хоч би й умирала. Хома Хаєцький енергійно переконує угорських селян усупільнювати землю приватних власників, вказуючи на політичну несвідомість їх володарів. Угорський спекулянт, якого викриває советський кухар Гриша, тримає в руках “консервну банку з-під американської

¹² Гундорова Т. Цит. вид. — С. 61.

тушонки”. Ця деталь вказує на нього як на потенційного ворога. “Мине якийсь час, і він виступатиме на передвиборних мітингах десь у Веспремі чи Сегеді і вимагатиме заміни жорстоких радянських окупаційних військ американськими” (301).

Якщо література 1930-х років звертала увагу на підступність прихованих внутрішніх ворогів, то роман О.Гончара змінює внутрішнє протистояння на зовнішнє. Невиписаність постаті конкретного ворога підмінюється збірним образом ворога зовнішнього. Європа в її традиційному значенні, а саме: з її культурою свободи, регламентацією правових норм, традицією високої культури, врешті духовними кризами і протистоянням нацизму не лише в советському варіанті, залишається поза осяганнями героїв О.Гончара. Топос Європи як зовнішнього ворога має на меті переконати читача в перевагах советської колективної ідентичності мілітарного зразка над європейською, пов’язаною з індивідуальним вектором самототожності й толеранцією щодо інакшості суспільного устрою. І хоча топос Європи як “чужої землі” стає новим для силового поля літератури соцреалізму, у романі О.Гончара він моделюється за прозорими ідеологічними схемами.

Але тяжіння ідеологічних схем виявляє і т. зв. побічні дії, нейтралізувати які авторові не цілком вдалося. Зокрема, це стосується знакової міфологеми “справедливої армії” з огляду на поведінку її воїнів на окупованій території. Як і бійці інших (“несправедливих”) армій советські солдати лишають за собою право здобувати трофеї, простіше кажучи, грабувати, відбирати те, що вважають власністю переможців. Політрук Воронцов під час хвороби лежить у ліжку, вкритий трофейними килимами, а Хома Хаєцький розмірковує, що краще привезти додому, і зупиняє свій вибір на мотоциклі; інший боєць мріє про годинник. Отже, у “справедливій” армії закони сили та влади мають таку ж саму дію, як і в арміях противника. Водночас воїни армії-переможниці відчують посутню різницю між рівнем життя в них і в Європі, на що політрук Воронцов із дидактичною настановою зауважує: “Багато у них всякої всячини. Багато є в них речей, що вражають своїм блиском нашого бійця [...]. Нам було не до того. Цяцьок не робили, одежина абияка [...]. Але зате, які багаті ми з вами у чомусь незмірно важливішому. Багаті вченням своїм, правдою своєю, що її несемо на наших ленінських прапорах” (323).

Прикметно, що чітка політична інтерпретація бінарної опозиції “ми” — “вони” звучить з уст політрука Воронцова, постаті харизматичної. Політрук завжди має наготові чіткі й зрозумілі відповіді на непрості запитання. В основі творення образу політрука — прозора агіографічна модель як наскрізна для архетипу батька в каноні соцреалізму. На думку М.Поповича, “естетика і філософія “соціалістичного реалізму” вимагає наявності в творі (і в житті) немовби ангела-охоронця — представника комуністичної партії, якого узагальнено можна назвати Комісар. Він повинен існувати, щоб вивести героя твору із складних ситуацій і захистити його навіть від себе самого”¹³. Як і в сталінському міфі про велику родину, Воронцов утілює вертикальну вісь, яка означає його зв’язок із вищою силою — партією комуністів. У біографії політрука присутні етапи, що символізують приналежність до офіційної доктрини переможної війни — участь у боях за Сталінград, Дніпровська битва та ін. Не випадково й те, що Воронцов — не військовий командир, а комісар, фігура ідеологічна, яка в очах влади мала більшу вагу, ніж військові стратеги.

Функції контролю за політичною свідомістю бійців визначають його надзавдання й окремішність. І першою з них є патернізація всіх сторін життя бійців. “Цей гвардійський стрілецький полк неможливо було уявити собі без Воронцова. Інші, коли хворіли, лягали у медсанбат. Воронцов мусив хворіти в полку, не припускаючи й думки, що можна робити якось інакше. Коли хворіли інші, до них не можна було заходити й турбувати, до Воронцова ж і до хворого заходили й розмовляли з ним, як із здоровим, бо це ж Воронцов! У інших могло бути щось негарзд в особистому житті, і тоді вони мали право скаржитись, вимагати співчуття і допомоги. У Воронцова мусило бути завжди все гарзд, і було б дивно почути, що він на щось скаржитья: адже це Воронцов! [...] Воронцов ніби становив найголовнішу, невід’ємну частину складного механізму полку, він був у полку, наче мати в сім’ї. Природно, що мати мусить усіх утішати, вислуховувати,

¹³ Попович М. Цит. вид. — С. 649.

лікувати, карати й підбадьорювати, а сама ніколи не падати з ніг. Вона така звична й рідна, що її не завжди помічаєш у родині, і лише тоді, коли її не стане, відразу зрозуміють, що вона для них означала” (62).

Поєднання батьківських та материнських ролей презентує маскулінну проекцію мілітарного дискурсу та водночас моделює усталену для тоталітарної культури схему держави-родини на чолі з батьком Сталіним. Як зазначає К. Кларк, ключовими постатями в сталінському міфі про велику родину залишалися батьки, а не матері, як це існує в українській народній традиції, що “віддзеркалювало у малому масштабі батьківський образ Сталіна”. Згодом, коли О.Гончар, відповідно до мутацій соцреалістичного канону, здійснив правки тексту, вилучивши всі згадки про “вождя народів”, компенсаторською нішею, яка засвідчила спадкоємність з архетипами тоталітарної літератури, залишилася постать політрука Воронцова. Т.Гундорова переконливо довела, наскільки постать політрука Воронцова вписувалась у повоєнні тенденції советської літератури: саме в цей період особливої популярності набирає постать мудрого вчителя й наставника, яка варіюється від старого більшовика до керівника виробництва, господаря району та ін. Батьківський образ парторга віддзеркалював у малому масштабі образ Сталіна і слугував певним естетичним орієнтиром для провідних літературних творів повоєнного періоду, зокрема “Далеко від Москви” В.Ажаєва (1948), “Повість про справжню людину” Б.Полевого (1946) та ін. О.Гончар використовує усталений образ “комісара”, зображуючи не лише його як вихователя й мудрого наставника, а і як носія вищої істини, котру він відкриває для інших завдяки володінню найпотужнішою і найприцільнішою зброєю — вченням Леніна-Сталіна.

Як відомо, по закінченню війни, 24 травня 1945 року, на бенкеті в Кремлі Сталін проголосив тост за великий російський народ. У вітальному слові він зазначав: “Я п’ю насамперед за здоров’я російського народу тому, що він є найбільш видатною нацією із усіх націй, які входять до складу Радянського Союзу. Я піднімаю тост за здоров’я російського народу не тільки тому, що він заслужив у цій війні загальне визнання, як керівна сила Радянського Союзу серед усіх народів нашої країни [...], але й тому, що у нього ясний розум, стійкий характер і терпеливість [...] він вірив у правильність політики свого уряду і пішов на жертви, щоб забезпечити розгром Німеччини. І це довір’я російського народу Радянському Урядові стало тією вирішальною силою, яка забезпечила історичну перемогу”¹⁴. Повоєнні реалії засвідчили зміну політичного курсу, в якому домінувала виразно шовіністична спрямованість великоросійського зразка. Варто зазначити, що вивіщення і протиставлення російського народу не-російським відбувалось на тлі масової депортації та виселення у Сибір та в Казахстан інших народів: німців Поволжя, кримських татар, чеченців й інгушів, карачаївців та ін. Головним аргументом для виселення називалась “зрада батьківщині” через колаборацію з нацистськими окупантами. Проте, як зазначає І. Майстренко, “коляборанти з німцями були серед усіх націй, в тому числі й серед росіян (згадати хоча б Російську Освободительную Армію — РОА — на чолі з генералом Власовим) [...]”. Справжньою причиною виселення (і часткового винищення виселюваних) народів була не “зрада”, а намагання ліквідувати багатонаціональний склад імперії, асимілювати малі народи в російському морі”¹⁵. Мистецтво соцреалізму покликане було втілити тезу вождя народів про моральну вищість і духовні переваги росіян над іншими народами СРСР.

У цьому контексті в “Прапорноносцях” помітна безпосередня залежність творення постаті політрука Воронцова від шовіністичної настанови повоєнного советського імперіалізму. Адже та деталь, що політрук є росіянином, — не випадкова. Він носій політичної волі, дороговказ у майбутнє. Ілюстрацією тому стає теза, що за морально-етичними якостями цей герой твору помітно вивищується над усіма іншими, виступає свого роду ціннісною парадигмою, на яку рівняються всі інші персонажі, не-росіяни, не наділені мірою чеснот і достоїнств політичного керівника полку. Національна приналежність у поєднанні з ідеологічною місіонарністю окреслила генеалогію постаті

¹⁴ Див.: Майстренко І. Цит. вид. — С. 77.

¹⁵ Там само. — С. 78.

Воронцова, закорінену в завуальованій формі колоніалізму. “Прапороносці” стали втіленням колоніальної педагогіки текстових схем соцреалізму, який підлаштовувався під нову імперську стратегію. В О.Гончара зримо відтворена матриця, якою послуговувалася класична російська література при розбудові імперського міфу. Як зазначає Е.Томпсон, у творчості О.Пушкіна, М.Лермонтова, Л.Толстого при відтворенні міжнародних конфліктів мешканці Кавказу представлені як тубільці, що перебувають на досить примітивному рівні цивілізації, або як істоти нижчі в розумовому плані чи кримінальні елементи. У кінцевому підсумку всі не-російські народи нагально потребують інвазії росіян, із допомогою яких піднесуться на непомірно вищий матеріальний та духовний рівень. Російська експансія підмінена гуманістично-просвітницькою місією, а боротьба підкорених народів змальована у принизливо-негативному забарвленні. Дослідниця наголошує, що імперська стратегія трансформувалась у художній досвід ХХ ст., віднайшовши спадкоємність в літературі соціалістичного реалізму¹⁶.

У версії О.Гончара мілітарний міф слугує для розбудови колоніально-імперської парадигми: присутність советських військ за межами СРСР постає як необхідна й неминуха для духовного порятунку Європи. Усе, що перебуває поза зоною впливу советської ідеології, потребує негайного перетворення та інтеграції у незмірно вищу буттєву модель. Звідси місія “прапороносців” символізує ширення нової колективної ідентичності — “советського народу”. Таким чином упривілейованість у презентації соцреалістичного канону Гончарів роман здобуває завдяки маніпуляції міфологією насильства над індивідом і масами та підміною її міфом примусової гармонії. Примусовий характер тоталітарної гармонії зумовлює її войовниче прагнення до відмежування від усього чужорідного, суспільна й культурна поляризація відбувається в площині “свого” та “чужого” й унеможлиблює існування будь-якого явища поза цією опозицією.

Наріжні міфологеми “Прапороносців” (“матері-батьківщини”, “батька”, “героя”, “великої родини”) виявилися суголосними офіційній культурній стратегії влади. Культурологічна модель роману, що базувалась на стиранні відмінностей між дійсністю та ілюзією, цілком органічно втілювала мілітарну стратегію переможців. Героїчно-романтична версія війни стала оптимальною для одержавлення і канонізації у сталінській культурі. Приклад “Прапороносців” демонстрував ту “величезну дистанцію, яка пролягала між реальністю та літературою” і яка набула особливих масштабів після війни. Наглядно виявилася ситуація, за якої травматичний досвід закріплював та консолідував деформацію суспільної свідомості, продукуючи найменш вірогідні політичні й культурні міфи. Мілітарна стратегія мистецтва соцреалізму саме й покликана була розбудувати черговий міф про війну як фактор потужних поступальних духовно-ідеологічних перетворень, спричинених ідеями, накресленими на знаменах переможців. Тому назва твору як наскрізний ідеологічний код, попри первісно закладене значення “прапороносці як посланці Сталіна”, стала проекцією колективної советської ідентичності.

Наріжні міфологеми “Прапороносців” лунали в унісон із художніми структурами советського кінематографа перших повоєнних років. Майже водночас із твором українського прозаїка з’являються фільми “Винищувачі” (“Истребители”), “Подвиг розвідника” (“Подвиг разведчика”), “Повість про справжню людину” (“Повесть о настоящем человеке”), в яких домінувала христологічно-агіографічна модель мілітарного героя. Він поставав не просто як воїн, що виконує бойове завдання, а як носій єдиної правди про війну, людина, котра черпає фізичну й моральну силу для подвигів у советській ідеології¹⁷. Серед провідних кодів-шифрів функціонували чудесна сила слова й конструювання нової тілесності за допомогою модерних технічних засобів (льотчик Маресьєв). Понівечене тіло лише підвищувало статус героя, він уподібнюється іконографічним зразкам, і відповідно війна трактується не крізь призму насильства над статтю, а як народження (конструювання) нової людини-машини, невразливої на голос

¹⁶ Thompson E. Trubadury imperium. Literatura rosyjska i kolonializm (przekład z ang.). — Kraków, 2001. — S.77.

¹⁷ Советское богатство... — С. 419.

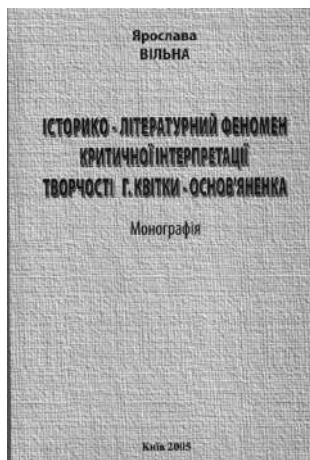
тіла й тим ще недосяжнішою для ворога. Категорія “подвигу” поряд із агресивною художньою формулою “винищувачів” стають тими знаками-ідеологемами, що “функціонують як візуальний кітч. Основна мета їхня — розчулити і закодувати певні стереотипні почуття”¹⁸. Видається, що ідеологеми “Прапороносців” цілком органічно доповнювали й розширювали наріжні схеми мілітарного досвіду. У відгуках, які з’явилися у перші роки після виходу роману, критики відчитували виразні коди, що вимагали ґрунтовної розбудови в культурі соцреалізму: “Ми бачимо наших воїнів, носіїв вищої, радянської національної культури, підготовлених десятиліттями Радянської влади до тої історичної місії, яку їм довелося виконати. [...] Але найголовніше, що приваблює в цьому романі, — його глибина, свіжість. У ньому розкривається незрівнянна ідейна, моральна перевага радянських людей, які виконали для всього людства священну визвольну місію”¹⁹.

Текст українського письменника виявився дуже своєчасним у плані модернізації та розвитку канонічних моделей, які в повоєнний період працювали на розбудову міфу про переваги совєтської ідентичності. Роман О.Гончара залишався на поверхні української совєтської кон’юнктури не лише перших повоєнних років, а й наступних десятиліть. Значною мірою це пов’язано з тим, що буттєві установки досвіду війни, як от: постійне очікування загрози з боку ворога, моделювання мирного життя як бою, агресивність до “чужого світу” та романтичний ореол довкола мілітарної маскулітності, — залишалися пріоритетними в офіційному політичному та культурному дискурсі влади.

¹⁸ Гундорова Т. Цит. вид. — С. 63.

¹⁹ Слово про Олєся Гончара: Нариси, статті, листи, есе, дослідження. — К., 1988. — С. 21.

Наші презентації



Ярослава Вільна. Історико-літературний феномен критичної інтерпретації творчості Г.Квітки-Основ'яненка: Монографія. — К.: Альтерпрес, 2005. — 300 с.

“Наукове дослідження домітанних чинників естетичної системи Г.Квітки, його художньої спадщини загалом уможливується лише нині, коли в нашому літературознавстві триває активний рух до виявлення життєдайних національних джерел, невіддільний від ґрунтового осягнення уроків української класики”, — зазначає авторка. У монографії здійснено комплексне осмислення ідейно-тематичної, стильової, світоглядної системи письменника із врахуванням

інтерпретацій його творчості літературною критикою. Полемічний концепт цього дослідження сприяє відтворенню адекватної картини розвитку української літератури першої половини ХІХ ст.

Зарубіжна література

Наталія Шпильова

ПОРТРЕТ АМЕРИКАНСЬКОГО ПИСЬМЕННИКА В ІНТЕР'ЄРІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Річарда Бротігана (1935—1984), автора одинадцяти романів (серед них “Ловля форелі в Америці” (1961), “Генерал Конфедерації з Біг Сура” (1963), “У кавуновому цукрі” (1964), “Аборт: історичний романтичний роман 1966 року” (1966), “Чудовисько Хоклайна: готичний вестерн” (1974) та ін.), дев'яти поетичних збірок та збірки оповідань “Помста галявини”, літературна критика кінця 1960 — початку 1970 рр. називала культовим письменником молодого покоління, Селінджером 70-х, “почесною дитиною” часу... Літературну славу приніс йому роман “Ловля форелі в Америці”, після публікації якого в 1967р. про письменника заговорили як про свіжий голос в американській літературі.

Творчий доробок митця — це його своєрідний літературний онтогенез. Р.Бротіган мріяв стати письменником, однак, відчуваючи, що йому необхідно навчитися укладати слова в речення, він звернувся спочатку до поезії: “Протягом семи років я писав вірші, щоб навчитися складати речення, тому що я справді дуже прагнув писати романи”¹. Хоча письменник докладав максимум зусиль для вироблення власного прозового стилю, захоплення поезією тривало впродовж майже всього життя. Отож його творчій манері був властивий оригінальний сплав поетичного та прозового мислення.

Романи Р.Бротігана перевертають будь-які уявлення про цей жанр. У них відсутні, скажімо, прикметні для класичних зразків випуклі характери героїв, основні сюжетні лінії, “традиційні” початок, кульмінація, закінчення тощо. Не випадково Р.Адамс у статті “Бротіган був тут”, аналізуючи твори письменника, зазначає, що їх радше можна назвати “бротіганамі”, а не романами². За структурою вони подібні до ризи, і не тільки з погляду варіативності інтерпретацій, а й із погляду суто зовнішньої будови: складаються з фрагментів, які досить часто майже не пов'язані між собою, що, зокрема, “підриває” горизонт очікувань читача. Створення зумисного нарративного хаосу, фрагментованого дискурсу фіксує сприйняття світу як розірваного, відчуженого, позбавленого змісту, закономірності та впорядкованості. “Романи-сендвічі” Р.Бротігана (термін Т.Гуменюк)³ функціонують на прихованих і зримих рівнях, які мікшуються, перетворюючи тексти на лабіринти, розгалужені поліфонічні сутності, генеруючи змістові “закрути”.

Бротіганівські романи вибудовуються як вільна нарративна структура. Американська традиція *yaqп spinning*, що формувалася ще за часів перших поселень на континенті, виявляється тут доволі чітко. Оповідь розгортається легко, просто, невимушено. Окрім простоти та легкості, романам письменника властиві фронтірський колорит гумору, специфічна тональність, яка подекуди нагадує анекдоти. Спираючись на американську традицію *yaqп spinning*, Р.Бротіган послуговується і здобутками своїх колег щодо формотворення. У бротіганівській романній структурі спостерігаємо також елементи, які споріднюють її з “романом-річкою” Р.Ролана і потоком свідомості Дж.Джойса та

¹ *Brautigan R.* “Old Lady”. *The San Francisco Poets.* — New York, 1971. — P. 293-294.

² *Adams R.* *Brautigan Was Here* // *The New York Review of the Books.* — 1971. — 22 April. — P. 24-25.

³ *Гуменюк Т.* *Жак Деррида и постмодернистическое мышление.* — К., 1999. — С. 203.

В. Вульф. Прикметною ознакою структури романів-бротіган стає еkleктичність.

Полістилістична природа бротіганівської романної прози імплікує реалізацію принципу доповнення, що був сформульований для опису фізичних явищ, проте незабаром набув статусу універсального й наповнився філософським змістом. Важливим стає не лише всебічне висвітлення явища, що може призвести до послаблення ригоризму та “герметичності” певних систем пізнання, а й, як наслідок, референція до принципу відкритості.

“Багатоветорність” романної прози Р. Бротігана — відносно виважений і продуманий хід, про що може свідчити, зокрема, той факт, що письменник уже в самих їх назвах робив натяки на обіграні художні напрями та системи. Скажімо, у підзаголовку роману “Мрії про Вавилон” він зазначає, що це “детективний роман 1942 року”; доволі ексцентрично звучить “уточнення” до роману “Вілард і його трофеї з кегельбану” — “перекручена містерія”, а “Чудовисько Хоклайна” автор визначає як “готичний вестерн”. Такі амальгамні сутності можна розглядати як гру письменника з літературою та в літературу. Проте це лише “вершина айсберга”. На мою думку, бротіганівську романну прозу можна розглядати і як оригінальну художню форму, і як модус існування.

Симбіоз різних художніх напрямів та стилів має певні прагматичні установки, що пов’язані з реалізацією комунікації з читацькою аудиторією, яка за своєю природою аргіорі різнорідна. Р. Бротіган, з одного боку, прокладає шлях до масового та елітарного читача, а з другого — вибудовує власну “філософію життя”, що спирається, зокрема, на релятивістські ідеї та принципи, дестабілізуючи абсолютні істини та правди. Романи письменника нагадують воннегутівську “спробу все викинути з голови, щоб вона стала зовсім порожньою”⁴. Сканування поверхні текстової тканини виявляє цілий комплекс деталей, поєднання яких в одному просторі видається щонайменше абсурдним.

У романній прозі Р. Бротігана переплітаються елементи підсвідомо-інтуїтивні та свідомо розраховані. Раціональне та ірраціональне перетинаються, переплавляються, утворюючи “третю сутність” — конструкт, складові елементи якого функціонують за принципом ротації, а отже, поняття доміанти набуває відносного характеру: список романних конститuent виявляється не лише відкритим, а й таким, що усуває необхідність і доречність “порядкової” нумерації складників, адже майже кожен із них виконує певну функцію на різних рівнях творів. Складність “анатомії” бротіганівських багатоярусних романів визначається гетерогенною природою “конструктивних” компонентів і семантичними “зсувами”, активація яких має неабияке значення у створенні додаткових змістових аспектів. Проза приваблює багатоярусним “актом означування”⁵, водночас вона передбачає бартівський “сумлінний спосіб” прочитання, коли “азарт виникає [...] внаслідок своєрідного вертикального єралашу (вертикальності мови та її руйнування)”, коли “вир, що поглинає суб’єкти гри (суб’єкти тексту), відкривається в той самий момент, як долоня (щоразу інша) лягає на іншу долоню (а не поруч із нею)”⁶. Тобто Р. Бротіган створює романи, де “смакувати” можна й слід кожне слово: письменник досліджує й випробовує можливості мови, грається з образами, символами, міфами, ідеями, концептами, топосами і т.д. Щоб долучитися до такої гри, варто вдатися до спроби стати бартівським “аристократичним читачем”⁷.

Текстура романної прози Р. Бротігана створюється шляхом “безкінечного сплітання великої кількості ниток”⁸, де визначальним, прикметним стає перманентність генерації змісту, що забезпечується введенням нейтралізуючих полюсних противаг.

Р. Бротіган добре орієнтується в різних знакових системах, і це певною мірою реалізується в бароковій нагромадженості деталей і фактів. Більше того, варто зазначити, що письменник у процесі акумуляції реалій вдало відбирав саме ті, конотативні значення яких максимально розширювали семантику вихідних понять,

⁴ Воннегут К. Завтрак для чемпіонів. — СПб., 2001. — С. 10.

⁵ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М., 1989. — С. 470.

⁶ Там само.

⁷ Там само.

⁸ Там само. — С. 515.

перетворюючи їх на образи, символи, що передають сутність явищ і подій. Такий своєрідний есенціалізм стає основою для потрактування романів як мініатюрних “літописів” життя суспільства в його пульсуючому стані.

Водночас марно говорити про чіткість і стрункність “бротіганівської оповіді”: серйозний модус несподівано перетинається комічним і, так би мовити, “передкульмінаційні” моменти змінюються клоунадою, маскарадом, претензії на виваженість, “літературну чопорність” нівелюються відвертою гротесковістю. Отже, “історична піраміда” щоразу демонтується — факти розпорошуються й утворюють мозаїку, візерунок якої значною мірою залежить від “власної енциклопедії” читача.

Письменник тішиться мімікрією вимислу під реальність, він далекий від мімезису: у романах реальне й фантастичне відображаються одне в одному, як у дзеркалі, або ж перетікають одне в одне, як тунелі в лабіринті. Тут маємо справу, принаймні, з двома онтологічними рівнями — буття самого письменника та буття власне художнього простору. Читання романів Р.Бротігана часто-густо супроводжується відчуттям *deja vu*: художній простір щедро насичений знайомим літературно-художнім матеріалом. Ідеться не про завуальоване епігонство, навпаки, вторинність, внутрілітературність стають проявами не слабкості, а сили таланту. Письменник майстерно, а подекуди бравурно, досить зухвало, жонглює відомими літературними кліше, сюжетами, образами тощо. Його уява скерована в основному не на створення принципово нових форм, а на їх перетворення, наповнення новим змістом, на висвітлення відомого під незвичним кутом зору, на оригінальний підхід до, здавалося б, назавжди розв’язаних проблем.

Своєрідність образно-художнього світу, індивідуального стилю письменника створюється завдяки співвідношенню його уяви та мислення, де парадоксальне, ірраціональне поєднується з логікою та *ratio*. Ідеться про конструкти уяви письменника, де за зовнішнім хаосом, парадоксом, навіть абсурдом “мерехтять” каркаси та матриці.

Матричний принцип художнього методу Р.Бротігана стає основою променевої розпорошеності зовнішнього шару романів. Матриці, з одного боку, утворюють фундаменти романів, а з другого — уможливають майже безмежне художнє варіювання та комбінування, симультанно продукуючи приховані рівні.

На основі екскавації літературно-художнього матеріалу, що використовується в романах, виокремлюється ціла матриця, яку умовно можна означити як “традиційну”, що має своєрідну романтично-меланхолійну тональність. Яскраво виражена тенденція письменника до осучаснення “класики” імплікує наявність іншої матриці — “сучасної”. У сучасну матрицю бротіганівських романів інкрустуються атрибутивні елементи американської реальності, свідком і фактичним учасником якої стає сам письменник. Чітких меж, кордонів між традиційною та сучасною матрицями не існує — вони накладаються одна на одну, утворюючи нову матричну надбудову, найприкметніші ознаки якої — амальгамність і протеїзм. Досить чітко накреслюється традиційне для американської ментальності зіткнення романтичного ідеалу з дійсністю. “Третя сутність” — матрична надбудова — стає продуктом блискучої гри уяви та фантазії письменника.

Матрична надбудова — механізм рухливий, принцип дії якого нагадує дитячу головоломку. Накладання матриць супроводжується перетасовкою, пермутацією елементів. Їх “оригінальна” семантика виявляється “переломленою”, вона набуває нових тональностей, відтінків, нового наповнення. Мобільність матричних елементів, їх “ковзна” природа перетворює художнє полотно на хаотичну сутність. Проте хаос — це радше зовнішня характеристика бротіганівських романів. На прихованих рівнях виявляється наявність скреп, що впорядковують фрагментовані тексти, замінюючи хаос хаосмосом. Каркасні скрепи презентують світосприйняття письменника, його світоглядні позиції, де стикаються традиції минулого та новітні тенденції.

Структурна текстів, філігранна робота з мовним і літературним матеріалом, “експериментальна” техніка використання художніх прийомів та засобів стали одним із способів передачі нової чуттєвості, реіфікації психічних, емоційних станів, конструювання свідомості, ірраціонального, фантастичного. У матричній надбудові минуле розчиняється в сучасному, раціональне в ірраціональному, реальне у фантастичному. Тут виявляється спроба письменника примиритися з реальністю. Для матричної надбудови прикметною стає інтенсифікація міжматричного міксування.

Принцип “все введення” перетворює романну прозу на своєрідний американський “melting pot”. Для реалізації такої тактики письменник витворив власний унікальний закон архівації, що уможлиблює використання чималого за обсягом матеріалу. Тут відбувається також взаємопроникнення меланхолії традиційної матриці та іронії сучасної. Як наслідок виникає нова чуттєвість, основними прикметами якої стають скепсис, підозра, сумнів та пошук.

У творчості Р.Бротігана можна простежити трансформацію естетичної парадигми, послідовне укорінення в американській спільноті нового типу мислення, яке згодом оформлюється в теорію постмодернізму.

Художня практика Р.Бротігана — це своєрідне віддзеркалення ознак постмодерністської свідомості, де внутрішнім генератором, джерелом руху служить сумнів⁹, що увиразнює сутнісну невизначеність (за Хасаном), яка стає, зокрема, відправним пунктом пошуку конституент, що інтегруються у процес життєтворення, замішаного на плюралізмі, антидогматичності та індивідуально-унікальній імперії. Процесуальність як одна з прикмет “ери сумніву та пошуку” виявляється своєрідним камертоном, що задає загальну тональність “гетерогенності без норми”. Елементи бротіганівських мозаїк утворюють, так би мовити, хаотичну траєкторію екзистенційного пошуку, на який екстраполюється плазматична, протейстична модель світогляду. У багат шаровому, скомпонованому з фрагментів романі “Експрес Токіо-Монтана” можна виокремити мотив життя-подорожі вздовж швидкісної лінії, де, однак, існує чимало “зупинок”, які миттєва затримка чи-то погляду, чи-то думки перетворює на інтроспективні візії, навіть “пригоди” в ментальному просторі, у картографії якого можна “прочитати” не лише хаотичний маршрут думки, а й спробу збагнути власну природу, збудувати власне “місто на горі”. Проте вичерпність, завершеність — лише ілюзія, міраж, який вабить і надає сил. Хистка рівновага — саме так, напевно, можна окреслити позицію Р.Бротігана. Процес, рух, мінливість виявляються ознаками не лише зовнішнього життя, динаміка якого з року в рік зростає завдяки, зокрема, науково-технічному прогресу, а й внутрішнього, зміни якого часто-густо пов’язані з пертурбаціями довколишнього світу, а отже, внутрішнє й зовнішнє не розмежовуються, а перебувають у діалогічній взаємодії. Гра з реальністю органічно й природно пов’язана з індивідумом — письменника цікавить людина як частина природи, світу, універсуму. Така позиція наближає Р.Бротігана до універсального гуманізму, який Н.Маньковська визначає як одну із суттєвих філософських ознак постмодернізму¹⁰. Р.Бротіган не ідеалізує ані зовнішній світ, ані внутрішній — вони співіснують на одному щаблі, утворюючи своєрідну амбілектичність. Об’єктивна реальність сприймається як даність — її тотальна негація можлива, але чи доречна вона і чи справді необхідна? Мотив холодного вітру, що доволі часто звучить у романах, увиразнює тему душевного дискомфорту, до якого нерідко призводить колосальна невідповідність між мрією та реальністю. Проте ескапізм щоразу корелює зі спробою примиритися з довколишнім світом, тому що ratio промовляє: “Я не можу змінити світ”¹¹. Альтернативна реальність, звісно, комфортніша та затишніша, а найважливіше — вона дарує ілюзію контролю. Однак письменник не плете навколо себе міцної павутини — він балансує між світами, замішаними на співіснуванні різних начал. Внутрішній світ виявляється розгерметизованим, рух “по дотичній” стає експліцитнішим, відбувається взаємопроникнення елементів епістемологічних та онтологічних.

Р.Бротігана цікавить людина, її індивідуальність, неповторність, її внутрішній світ. Н-кількість площин перетинається, утворюючи амальгамні конструкти, що проєктуються на людину. Багатогранність зовнішня корелює з поліаспектністю внутрішньою, де спрацювує не лише ratio, а й чуттєвість. Якщо спробувати збалансувати різні начала, можна зробити крок до гармонії, а отже, до внутрішнього, душевного комфорту. Світ зовнішній, реальний, “об’єктивний” становить невід’ємну частину індивідуального життєтворення — така позиція інкорпорується в художній всесвіт письменника.

⁹ Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури й орієнтири // Слово і Час. – 1995. — №2. – С. 26.

¹⁰ Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. – СПб., 2000. – С. 218.

¹¹ Brautigam R. The Tokyo-Montana Express. — New York, 1980. – P. 206.

Мрії про ідеальну гармонію Р.Бротіган транслює через образ вищої школи Гармоніки (Harmonica High), де викладають єдиний предмет (гру на гармоніці) і де життя не перетворюється на перегони, учасники яких мають здобути перемогу за будь-яких умов і будь-якою ціною. Письменник обіграє свою “концепцію освіти” як своєрідну реалізацію американської мрії. Пошук гармонії як обов’язкової умови внутрішньої рівноваги актуалізує тему прагнення до щастя. Р.Бротіган ніби прикладає слова з Декларації Незалежності до реальності: “Ми вважаємо беззастережною істину, що всі люди створені рівними, що вони наділені творцем визначеними й невід’ємними правами, що з-поміж цих прав — право на життя, свободу і прагнення до щастя”. Однак прірва між реальністю та мрією виявляється надто глибокою, а тому “маску” людини, яка “в цьому світі не вдома”, можна завважити майже в усіх романах письменника.

Безперевний пошук шляхів гармонізації людини стає своєрідною життєвою аксіомою. У такому контексті набуває символічності образ пасажира, що затримався на станції і спізнився на рейс, яким прямував до пункту призначення. Герої письменника в сучасному світі певною мірою нагадують Гулівера: вони то замалі, то завеликі¹². Їм важко адаптуватися до дійсності, що перманентно змінюється, а тому їм дискомфортно на автостраді, і тому вони зачаровані кавовою плямою на крилі літака, адже в ній “закодовано” ілюзію стабільності (невипадково, очевидно, один з улюблених образів Р.Бротігана — озеро/ставок; “водна” традиція, яка в американській літературі зазвичай фіксує плинність, зміну, вічний рух, що лежать в основі американського способу життя, у його творах ніби повністю трансформуються).

У бротіганівській прозі зафіксовано своєрідний пошук балансу між усвідомленням плинності, мінливості буття й нестримним бажанням зупинити мить, спрогнозувати власне життя, відчуті “метафізичну стабільність”. Внутрішня розщепленість породжує доволі зухвале бажання змінити закони життя, однак проекти вдосконалення виявляються, зрештою, лише принадною грою уяви. Таку позицію можна визначити як “існування за логікою необхідності”¹³ — лишається “просто жити”¹⁴. Тобто окреслюється дискретний діалог із соллерівською “концепцією життя”: “Життя трагічне. Життя комічне. Життя має сенс. Життя не має сенсу”. “Онтологічна амбілектичність” фіксує, зокрема, дієрархізацію свідомості, що стає однією з прикмет постмодерністського світобачення. Художній універсум письменника вибудовується на основі поєднання наївного та софістикованого сприйняття. З дитячою наївністю, проте водночас з іронією людини “пересиченої”, на долю якої випало жити в еру нестримного науково-технічного прогресу, у суспільстві мас-медійних комунікацій, у суспільстві інформації, Р.Бротіган, зазираючи в майбутнє, бачить кібер-луки, де “люди, звірі, комп’ютери // Живуть разом // В програмо-гармонії, // Як чиста вода і ясне небо”¹⁵. У своїх візіях він також спостерігає за оленями, що гуляють поміж комп’ютерів. Бути давнім і сучасним водночас — ці слова можна вважати своєрідним життєвим і творчим кредо письменника.

Процес пошуку внутрішньої рівноваги, гармонії має спиратися радше на принцип “всєвключення”, аніж “всєзаперечення”. Р.Бротіган, який, до речі, неодноразово висловлювався про необхідність збереження первозданної природної краси Землі, не робить поділу між світом природи і світом цивілізації. У його творах стан емоційно-психологічної напруги виникає з бажання існувати в системі координат, де міксується діаметрально протилежне, де все “сучасне, історичне і відносне”. Час не можна перемотати назад, як кінострічку, його не можна зафіксувати, як мить на фотоплівці. “Час летить, як попкорн під час перегляду фільму за участю Кларка Гейбла”¹⁶.

¹²Таке порівняння використав Ж.-Ф. Ліотар, аналізуючи позицію людини в контексті науково-технічного розвитку, який він асоціює з процесом ускладнення, що спрямовує людство до “всє складніших станів”. (Ліотар Ж. Заметки о смыслах “пост” (письмо Джессамин Блеу, Милуоки, 1 мая 1985 г.) // Постмодерн в философии, науке и культуре: Хрестоматия / В.И.Штанько, И.З.Цехмистро, В.Н.Сумятин. — Харьков, 2000. — С. 8-10.)

¹³Литовецкий М. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики). — Екатеринбург, 1997. — С. 115.

¹⁴Vaughan Z. Postmodernity, or Living with Ambivalence // A Postmodern Reader. — NY, 1993. — P.12.

¹⁵Бротиган Р. И все под присмотром автоматов благодати и любви // Ловля форели в Америке: Романы, стихи / Пер. с англ. Ф. Гуревич, А. Гузмана. — СПб., 2002. — С. 239.

¹⁶Бротиган Р. Трагедия в стиле “Трейхаунд” // В арбузном сахаре: Романы, рассказы ... — С. 355.

Прозові “картинки”, які часто своєю наївністю нагадують дитячі малюнки, — зазвичай прості й кумедні, але водночас сумні й парадоксальні, з невідповідним лексично-синтаксичним наповненням, що увиразнює “дадаїстичний алогізм”, “вседозволеність” у відносинах зі словом, адже для письменника слова — це “квіти з нічого” (*Words are flowers of nothing*¹⁷). Така “поверхова” простота видається *занадто простою* в “епоху технократизму”, що породжує певний дисонанс. Н.Маньковська, констатуючи прикметність гіперпримітивізму в добу постмодернізму, пов’язує міфологізацію примітивізму з бажанням “нейтралізувати технологічну експансію”, тобто примітивізм стає антитезою технократизму¹⁸. У такому контексті “наївізм” Р.Бротігана можна інтерпретувати як своєрідне збереження “природної простоти”, “кодексу Наївного” (у сучасному контексті ніби обігрується глибоко укорінений в американській культурі образ Невинного Адама). Більше того, розпорошені текстовою тканиною біблійні алюзії дають можливість розширити етичну площину. “Наївність” людини зумовлена її, так би мовити, двома іпостасями: Дитя Природи і Дитя Боже. З цього приводу на думку спадають слова з Євангелія, які, до речі, читала бабуся Герді та Каю в казці Х.К.Андерсена “Снігова Королева”: “Якщо не будете як діти, не увійдете до царства небесного!”¹⁹.

За “художнім” наївізмом Р.Бротігана приховується броунівський рух змісту. Щоб розмова про “вічні цінності” відбулася, тобто, щоб імпліцитний реципієнт отримав месидж, письменник перекладає “одвічні істини” мовою сучасності. Зримий рівень прози, який подекуди нагадує процес побудови й руйнування Вавилонської вежі, приховує інший, невидимий, у розгалуженій змістовій сітці якого можна виокремити, скажімо, пошук і збереження людяності, гармонії, краси, душевної теплоти й ніжності, щоб примиритися з реальністю і спробувати відповісти на запитання “Що мені робити з подальшим життям?”²⁰. Р.Бротіган в амплу мораліста? Або ж гуманіста? Такі дефініції видаються щонайменше дивними й парадоксальними при першому знайомстві з творчістю американського письменника. Пафосність повчань, настанов, подекуди пуританська догматика перелицьовуються, зокрема, у вигаданих письменником за езопівськими лекалами “сучасних” байках, що інкрустуються, скажімо, у роман “Експрес Токіо-Монтана”. Проте Бротіган-паяц не лише розважає публіку химерним лицедійством, замішаним чималою мірою на власному “екзистенційному” досвіді. Письменник ніби запрошує уявного *vis-a-vis* до діалогу на основі взаємної інформації, відкритості; уявний маскарад перетворюється на частину “духовної ДНК” автора.

“Життя не просте; це не те, що ми плануємо”²¹. Ці слова — наче “колумбівські двері” до братіганівського театру, де письменник вигадує собі ціле життя, як це робить, скажімо, одна з його героїнь, яка обожнювала експериментувати з “життєвими версіями”. Обігрування власного життя уможлиблює конструювання “реальності”, альтернативної тій, де “речі просто існують — як паперовий пил”²². Проте така “театралізація” — не лише засіб урізноманітнити життя в сучасності, своєрідною метафорою якої можна вважати образ автостанції, порожньої, неромантичної, дуже далекої від кіноекрану. Р.Бротіган налагоджує діалог із запаморочливою порожнею, огорнутою “синтетичним світлом”. Водночас із реалізацією деміургічних проєктів відбувається пошук “нейронічних анклавів цінностей в беззмістовному світі”²³. Безпорадність перед лицем “реального” світу, плинність фізичного часу актуалізує “стан упокорення”, однак відлуння ноток страждання зберігається.

До розважальності “бротіганівського театру” додається не тільки “фермент пошуку автентичності”, що стимулює діалог зі світом зовнішнім і внутрішнім. Подекуди

¹⁷ *Brautigan R. An Unfortunate Woman.* — New York, 2000. — P. 91.

¹⁸ *Маньковская Н. Эстетика постмодернизма.* — С. 117.

¹⁹ *Андерсен Х.-К. Снежная Королева // Сказки и истории: Пер. с датск. / Вступ. ст. К. Паустовского.* — М., 1989. — С. 205.

²⁰ *Бротиган Р. Апрель в Черт Побери // В арбузном сахаре: Романы, рассказы...* — С. 323.

²¹ *Brautigan R. The Tokyo-Montana Express.* — New York, 1980. — P. 174.

²² *Бротиган Р. Бумажная пыль // В арбузном сахаре: Романы, рассказы...* — С. 329.

²³ *Bertens H. The Debate on Postmodernism // International Postmodernism. Theory and Literary Practice / Edited by Bertens H., Fokkema D.* — Amsterdam, 1996. — P. 11.

“мінімалістичні” картини, створені доволі часто на основі використання предметів і реалій повсякденного життя, парадоксальні об’єкти, події вимагають, зокрема, гаптического сприйняття, чуттєво-соматичної комунікації. Отже, у романах мікшуються, так би мовити, традиція споглядальності, сакральності слова з “наддуховною” соматичною енергетикою, що робить їх звучання ще симфонічнішим.

Легендарні “шістдесяті” в США називають завершенням Епохи Друкарні та початком Епохи Телебачення²⁴: у “друкованого слова” з’явився серйозний конкурент, “експансія” якого визначила зсуви естетичного сприйняття й навіть трансформацію сприйняття світу.

Таких героїв-маріонеток, як Людина Книги та Людина Телебачення, які несуть доволі потужний смисловий заряд, можна завважити з-поміж учасників “егалітарного” “бротіганівського театру”. Завдяки таким узагальненим контрастним образам вибудовується діалог не лише між епохами минулими та сучасністю, а й, напевно, між різними типами культур, емблематикою яких можна було б обрати “дерево” та “кореневище”. Інтелектуальне споглядання змішується з “ковзанням” поверхнею, на яку наноситься орнаментальний малюнок — відбувається своєрідне взаємопроникнення безтілесності трансцендентальної суб’єктивності та “предметності” візуального сприйняття. Через розважальність, навіть видовищність, акцентується жест, перформенс — і роман стає вже не просто книжкою чи твором, а енергією.

Письменник відштовхується від перекомбінації елементів традиційного роману, максимально використовуючи спектр можливостей, що відкриваються для виявлення художньої майстерності, робить спробу розірвати кокон усталеного, звичного, вийти за межі звичайної прози, наближаючись, отже, до синкретизму. Така інтенція виявляється не лише в раблезіанському змішуванні рівнів, а й у тому, що своєрідними “логотипами” бротіганівських книжок стають фотографії як самого письменника, так і його чергових пасій. Р.Бротіган вдавався і до радикальніших, ексцентричніших засобів субверсії: до однієї з поетичних збірок він вигадав “супровід” у вигляді пакетиків із насінням! Досить широко практикував письменник і запис уривків із романів на аудіокасети.

В усній репрезентації творів Р.Бротігана накреслюються, зокрема, елементи перформативного принципу, який, на думку Е.Боллобаса, детермінує постмодерністську поетичну практику²⁵. У його “виставах” зникала чітка межа між автором-актором і “глядачами” — останні ставали “співучасниками” дійства. У “перформенсах” Р.Бротігана відображається також ідея “життя як театр”. Реальне життя перетворюється на програвання фантастичних мрій, видінь, народжених багатою уявою. Переносячи на папір хаотичний вир думок, письменник створює інтелектуальні puzzle’и, розраховані на “читацьку інтелектуальну співпрацю” — реципієнт долучається до таїнства творення. Вибудовується діалог із письменником і з романом.

Р.Бротіган “конструює” книжку, перетворює її на “механізм”, з яким можна експериментувати. Бротіганівські “асамбляжі” можна було б назвати, послуговуючись “термінологією” Дельоза і Гватаррі, “книгами-тарілками”, з яких читач може брати все, що захоче. Елементи синкретичності, “мультисенсорного ефекту” розширюють ареал креативності. Чіткі межі між буттям життєвим і літературним поступово розмиваються — книжка й життя “безсистемно врастають одне в одне”²⁶. Переплетіння життя й літератури наштовхує на роздуми про процес життя-творчості в манері Дж.Барта. Водночас, пригадуючи твердження Р.Бротігана про те, що слова — це квіти з нічого, а ідеальна форма — це порожнеча, творчість письменника можна порівняти з роботою художника, який поступово “заповнює” чисте полотно фрагментами, народженими уявою.

Отож, як бачимо, у творчості Р.Бротігана трансформувалися ідеї, засвоєні, прямо або опосередковано, крізь призму надбань гуманітарної думки США та крізь призму набутків культур інших народів. Письменник виявляє себе гідним нащадком Емерсона і По, Вітмена і Дікінсон, прагнучи до самотності та творення оригінальної поетики.

²⁴ *Beidler Ph.* Scriptures for a Generations: What We Were Reading in the '60s. — Athens, Georgia, 1994. — P. 18.

²⁵ *Bollobas E.* Tradition and Innovation in American Free Verse: Whitman to Duncan. — Budapest, 1986. — P.273.

²⁶ *Маньковская Н.* Эстетика постмодернизма. — С. 68.

Він ані ігнорує літературних батьків і колег, ані механічно дублює, а, “перетравлюючи” їхній досвід, увиразнює власний індивідуальний стиль. Отже, експериментування як із формальними, так і зі смисловими аспектами спрямоване у творчості Р.Бротігана, письменника, який торкнувся бітницького руху, був, за словами його друга М.Макклюра, “справжнім поетом диггерів”²⁷, на пошук адекватної художньої форми вираження світобачення та світовідчуття.

²⁷ *McClure M.* Ninety-One Things about Richard Brautigan. *Lighting the Corners: On Art, Nature, and the Visionary.* – Albuquerque, 1993. – P. 36-68.

Світлана Маценка

АВТОБІОГРАФІЧНІСТЬ ЯК ПРОБЛЕМА ІДЕНТИФІКАЦІЇ У ТВОРЧОСТІ КРІСТИ ВОЛЬФ

“Коли я напишу і чи зможу взагалі ще колись написати книжку про далеку вигадану постать; я сама протагоністка, по-іншому не вдається, я сама виступаю об’єктом, сама поставила себе під удар.”
(*Вольф К.* “Одного дня щорічно”)

На глибоке переконання письменниці К.Вольф, для життя недостатньо лише його самого, голого життя, неописаного, неуспадкованого, непоясненого, необдуманого. Для послідовного, продуктивного життя як пізнавального процесу необхідна невтомна праця, передусім над тими комплексами минулого, дотик до яких викликатиме біль. У кінцевому ж підсумку така творча діяльність відкриває шлях до розуміння самої себе. “Справді, творчість усе більше й більше перетворюється для мене на ключ від воріт, за якими міститься невичерпна скарбниця неусвідомленого мною, на шлях до складів забороненого, дуже рано недопущеного та витісненого, на джерело основ, уяви й суб’єктивності... Жах із приводу того, як в індустріальних суспільствах відбувається селекція “корисних” сил і прагнень людини за рахунок її “некорисних” потреб і бажань, глибокий сум, викликаний наслідками цього розчленування та ампутації, — усе це, безумовно, знаходить своє відображення в тому, що я пишу”¹. Мистецтво К.Вольф визначає як єдине на сьогодні поле випробовувань для уявлень про цілісність людської суті. Тому авторка зазначає, що творчість для неї — це певний експеримент над собою. “Мені життєво необхідний зв’язок з іншим виміром у мені самій, необхідний для того, щоб не втратити почуття — моє місце тут...”², — стверджує вона. Отже, процес написання набуває екзистенційно важливого значення і стає простором існування та життєвою необхідністю. Для К.Вольф це означає, що відчувати справжнє життя можна “лише тоді, коли пишеш”³. Героїня оповідання “Немає місця. Ніде” Гюндерроде стверджує, що в поезії вона прагне зібрати себе в одне ціле, побачити себе, як у дзеркалі, пройти кризь себе і вийти за свої межі⁴. Творчість для німецької письменниці, за термінологією В. Беньяміна, — це “досвід самості”, а твір — єдина можливість пережити особистісну єдність. Тобто мета творчого акту — самореконструювання. Тексти К. Вольф — художні проекти розгортання екзистенційної суб’єктивності, текстуальна природа якої розкриває новизну, недетерміновану ззовні матеріалом, що його постачає світ. Творчим завданням виступає реалізація дешифрування “я”, що пригадає, розповідає, пише, і на основі чого здійснюється спроба відчутти, пізнати його

¹ *Вольф К.* От первого лица. Несостоявшиеся романы. Франкфуртские лекции. — М., 1990. — С.86.

² *Там само.* — С. 87.

³ *Wolf Ch.* Kein Ort. Nirgends. — Darmstadt und Neuwied, 1979. — S. 24

⁴ *Ibid.* — S. 45.

складові, створити з фрагментів закінчену картину, отримати змогу свідомо й упевнено сказати “я”. Я / самість / ідентичність стають основною темою творчості К. Вольф. Вимога автентичності, правдивості, яку ставить перед собою письменниця, забезпечує вкорінення розказаного нею у власній життєвій історії, при цьому автобіографічність і вигадка тісно переплетені між собою: з одного боку — оповідні простори, де нехудожній матеріал переосмислюється у вигаданий аж до “автобіографічної активності”, що безпосередньо не стосується матеріалу власного життя, а з другого — оповідь, у якій “я” майже зникає за нібито фактичним. Автобіографічна манера письма особливо увиразнює питання про ідентичність авторки. “Це соціально-історично індивідуалізоване Я організує свій досвід у вигляді літератури, розгортаючи його в процесі оповіді, рефлексивно пояснюючи його, синтезуючи його на основі всеосяжної біографічної моделі, відбираючи його, виокремлюючи, стилізуючи, шукаючи для нього відповідний мовний інструментарій і так через писання й мовчання, через сповідь і обман продукує життєву картину, яка стає доступною іншим”⁵, — пояснює П. Сльотердіяк. У центрі уваги опиняється не стільки конфронтація індивіда з суспільством, скільки його підпорядкованість “рольовому примусу”, що диктується історією.

Типові структури автобіографічного письма виявляються в нашаруванні різних рівнів сприйняття, що поетизуються як діалектична форма репрезентації жіночого, “видима одноманітність ролей — зовні та водночас утверджена й захищена суб’єктивність — усередині. Ідентичність в автобіографії виражається як упевненість у досвіді, тобто автобіографії значно менше передають проникнення в ідентичність, а більшою мірою відтворюють виникнення інтерпретаційних умов, необхідних для її пізнання”⁶. Авторка, що пише власну життєву історію, виступає об’єктом, суб’єктом вона стає, коли виявляється її Я, а отже, і Я діючого індивіда.

Автобіографічний проект К. Вольф становить собою поетологічну програму, одне із завдань якої полягає у трансформуванні індивідуальних спогадів у колективні. Усвідомлення письменницею того, що людина — об’єкт історії, змушувало її опрацьовувати досвід минулого й теперішнього, щоб неусвідомлене суспільством перейшло у сферу свідомості. 1970 року, розмірковуючи над німецькою історією, К. Вольф визначає свої художні задуми як прагнення описати пережите її поколінням і відшукати для цього матеріалу, що важко спресовується у традиційний сюжет, відповідну форму. “Покоління, до якого я належу, пережило на порозі переходу з дитинства в дорослий світ падіння псевдоідеалів. Перша продуктивна фаза нашого самостійного життя — період, який найбільше формує людину, — збіглася з надзвичайно бурхливими, багатими на події та продуктивними фазами розвитку нового суспільства. Сильні імпульси, які виходили з цього розвитку, визначали наше світосприйняття... Мені ця ситуація завжди здавалася сприятливою. Та озируючись назад, очевидно, можна сказати, що злам у розвитку нашого покоління не минув безслідно для його внутрішньої зрілості. Йому було важко знайти нову спокійну самосвідомість... Можливо, наш внесок у літературу й повинен полягати в тому, щоб знайти мужність правдиво та безжально розказати про власний життєвий досвід”⁷. Історичний дискурс в автобіографічному ракурсі, аутопсія “буденного фашизму”, спогади в модусі подорожі, пам’ять і автентичність, переплетіння часопросторів — усе це сприяло відображенню особистісних переживань письменниці. К. Вольф знаходить формальний принцип часової конфігурації, який перетворює розказану історію на єдину та завершену. Письменниця створює оповідний дискурс, орієнтований на наративне розуміння, джерелом якого служить “неперервне засвоєння — у ході історії — модальностей побудови інтриги”⁸. З цього погляду як власна, так і Велика історія втрачають однозначність, а їх осмислення й засвоєння стає метою наративного маршруту, можливість подолання якого непередбачувана. Успіх, однак, полягатиме вже в самому

⁵ Sloterdijk P. Literatur und Lebenserfahrung. Autobiographien der Zwanziger Jahre. — München; Wien, 1978. — S. 6.

⁶ Tebben K. Literarische Intimität. Subjektconstitution und Erzählstruktur in autobiographischen Texten von Frauen. — Tübingen, 1997. — S.17.

⁷ Вольф К. От первого лица. Несостоявшиеся романы. Франкфуртские лекции. — С. 76.

⁸ Рикёр П. Время и рассказ. Конфигурация в вымышленном рассказе. — М.; СПб., 2000. — Т.2. — С.37.

артикулюванні табуєваних зон.

Для пояснення створеної К. Вольф моделі суб'єктивності та історичності А.Фінк послуговується основоположним для теорії пам'яті психоаналітичним концептом З.Фрейда "Nachträglichkeit" ("післядія") та "Zweizeitigkeit" ("двочасовість"), під яким розуміє "нелінійне часове структурування реальності в процесі її осягнення суб'єктом, який конститує себе в цьому процесі. Суб'єктивний досвід ґрунтується при цьому не на попередньому, безпосередньому чи емпатичному освоєнні світу цілеспрямованим суб'єктом, який презентує сам себе; він виникає більшою мірою лише як постфактум у протіканні дискурсивних практик, які прагнуть засвоїти те, що самі ж продукують"⁹. Тобто суб'єкт — не кінцевий продукт накопичених змістів, а, "так би мовити, супровідне явище, здатне бути зрозумілим у постійному виникненні. У цьому сенсі автобіографія — фігурація суб'єкта та його історії — розуміється як перформативна дія, коли перформенс означає, що висловлювання відтворює те, що воно називає"¹⁰. Тому у творах К.Вольф на передній план виходить спроба суб'єкта за допомогою мови відтворити й пояснити себе та свій світ. Скажімо, у романі "Образи дитинства" цей феномен тематизує суб'єкт, що пише. "Ідентичність у тому вигляді, в якому вона постає в кінці книжки, — зазначає А.Фінк, — множинна, у своїх межах проникна, плинна. Автобіографічний суб'єкт не виступає безумовним гарантом епістемологічної впевненості, як це постулювали раніше ідеалізовано-забарвлені теорії автобіографії; він зумовлений мовно й відчутний завжди лише тимчасово в різних текстуальних місцях, що розглядаються в автобіографії. Історія не слугує акумуляцією фактів, а виникає *post factum* у текстуальному просторі спогадів як комплексне взаємне впаковування минулого й теперішнього одне в одне"¹¹. При цьому особливо важлива "позиційність" суб'єкта, тобто "процесуальність і незакінченість проектів ідентичності, їх інкогерентність, змінність і, отже, їх гетерогенність та багатоманітність. Відповідно, влучніше було б говорити не про ідентичність, а про історію позиційованого суб'єкта. Така історія розповідала б про дискурсивні формації, комплексні системи правил, кодів і позначень, у консолідації та дестабілізації яких суб'єкт так само бере участь, як і у власній історії, якщо він вписується в них перформативно своєю історією і у своїй історії. Історією суб'єкта стають ті позиції, які виявляються, коли суб'єкт, попри все, продовжує плести сітку, в яку потрапив"¹². Отже, окреслюючись у дискурсивних полях як суб'єкт, оповідач у творах К. Вольф водночас презентує велику кількість позицій, які, перетинаючись, уможливають нове визначення як їх контурів, так і суті.

Ідеться про "автобіографічне написання історії" (А. Фінк), коли суб'єкт виступає не як зображене, а як сам процес зображення. Для нього не існує іншої реальності, аніж та, що піддається осмисленню, ще не ставши предметом досвіду. В основі лежить принцип взаємозумовленості історичної конструкції та конституювання суб'єкта — "їх дискурсивний характер, тобто конфігурація суб'єкта в межах його свідомих і несвідомих аспектів розуміння та сигніфікації, які, у свою чергу, допущені в історичні та соціокультурні дискурси, вписування суб'єкта в контекст, який, будучи дискурсивно сучасною чи минулою реальністю, уже давно семіотизований і закодований, отже, віддавна втягнутий у процес тлумачення"¹³. Розвиток суб'єкта та його досвіду пов'язаний із нарративним процесом, у межах якого відбуваються спроби зрозуміти й пояснити. "Сенс виникає в історіях, розказаних суб'єктом собі та іншим про себе та про інших, і у тих, які розповідаються йому. Це стосується як автобіографічних, так і світових проектів. Автобіографія, як і життя — основний момент, з яким вона пов'язана, — автентичні настільки, наскільки вони переплетені з фіктивним началом, що продукується суб'єктом... Автентичність коріниться не в емпіричній доведеності; вона служить не передумовою, а метою акту сигніфікації суб'єкта"¹⁴. Тому автобіографічні спогади, що відображають власну історію в переплетенні художніх і реальних елементів, і при цьому

⁹ Fink A. Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie. — Berlin, 1999. — S. 16.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid. — S. 17.

¹² Ibid. — S. 19.

¹³ Ibid. — S. 80.

¹⁴ Ibid. — S. 81.

через написання продовжують її, — автентичні. У цьому сенсі слід також розуміти запропоноване К.Вольф поняття “суб’єктивної автентичності” як “сигнатуру певної манери написання”, яку письменниця прагне реалізувати впродовж усієї своєї творчості. Пояснюючи власний творчий метод, вона говорить про напруженість, що існує між суб’єктом, який пише, і предметом, про який він пише. Між ними відбувається діалог; текст виникає як простір обміну й циркуляції, і, як наслідок, автор повністю віддає себе матеріалу, готовий зваятися на втрату влади над текстом. Перетворення, яких зазнають матеріал та автор, вважає К.Вольф, непередбачувані та несподівані навіть для суб’єкта, що пише. Передумовою набуття нового досвіду служить допитливість і готовність відійти від суворої життєвої послідовності, здатність порушити традиційність автобіографічного письма. Минуле й сучасне мають бути зображеними в їх взаємозближенні, в їх взаємовпливі та взаємопереплетенні. Тому, скажімо, роман “Образи дитинства” прочитується як твір про складні взаємозв’язки історичних періодів, про зустріч із минулим, що відбувається знову й знову, бо минуле виникає тоді, “коли у спогад вривається сучасність”. 1994 року К.Вольф зазначила, що тепер вона написала б роман зовсім по-іншому, адже “з того часу моє дитинство змінилося в мені”¹⁵. “Той, хто не може існувати по-іншому, аніж пишучи про те, що відбувається в досвітньому просторі тексту, де життя й написання взаємопов’язані, отримує, очевидно, найважливіший досвід про самого себе; він перебуває в постійному процесі формування, зміцнення, розщеплення, піддавання сумнівам набутого досвіду”¹⁶.

У романі “Образи дитинства” завдяки спогадам зникають часові межі між реальністю та художньою вигадкою, життям і творчістю. Стираються чіткі обриси героїв, у різних варіаціях відбувається маятниковий рух між віддаленим і близьким. Займенникова розщепленість маркує моменти збігання та принципової відчуженості оповідача й героїв. При цьому спроби пізнати себе в минулому, щоб не піддатися гріху “небажання знати правду про саму себе”, наштовхуються на досвід відчуженості, бо спогади, замість того, щоб зміцнити суб’єкт, відкривають безодні. Відчутною стає екзистенційна невпевненість, викликана сумнівами щодо розуміння реальності. Виникає питання: як узгодити подібну дестабілізацію власної позиції з автобіографічним письмом, мета якого — з’ясувати, що відбувається із самим собою. В основі спроб відтворення самопортрета в романі “Образи дитинства” лежить деструктивний момент — що більше ти наближаєшся до самого себе, то далі відходиш, і лише віддалення уможливорює шанс наближення, служить передумовою того, що суб’єкт, який пише, зможе сприймати історію як власну. Автобіографічний акт, який в основі своїй відображає порушення ідентичності, оскільки означає для суб’єкта втрату твердого ґрунту під ногами, — це водночас єдиний шлях знову відчутти міцну опору, це повільний “процес із можливостями наближення маленькими кроками, що ведуть через незнайомі місця, перебуваючи в яких, легше й вільніше говорити”¹⁷. К.Вольф так пояснює “почуття відчуженості щодо свого дитинства”: “Важко окреслити це конкретним днем, але з точно визначеного моменту певного часового періоду я перестала бути тою самою особою, я втратила почуття, що це була я, яка це думала, говорила чи робила”¹⁸. Цей розрив зумовлює переконання письменниці в тому, що тема “непереборного минулого” залишається недостатньо розробленою в літературі. Запитання, чи “вірите ви, що людина може суттєво змінитися?”, залишається без відповіді, адже К.Вольф зрозуміла, що розрахунок із минулим відбувся не на рівні критичного переосмислення, що могло б забезпечити можливість ідентифікації з ним, а внаслідок насильницького масового витіснення. Усе, що не відповідало образу “нової людини”, було стерте чи надійно заховане в безмежних закутках пам’яті. К.Вольф називає це “ерою універсальної втрати пам’яті”¹⁹. Забувається не лише колективна історія, а й особиста. “Очевидно, нам для

¹⁵ *Wolf Cb.* Unerledigte Widersprüche. Gespräch mit Therese Hörnigk // Christa Wolf: Im Dialog. Aktuelle Texte. — München, 1994. — S.25.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Wolf Cb.* Kindheitsmuster. — Darmstadt; Neuwied, 1982. — S. 347.

¹⁸ *Wolf Cb.* Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985. — Berlin, 1990. — Bände 2. — S. 814.

¹⁹ *Wolf Cb.* Kindheitsmuster. — S.144.

життя необхідні згода та підтримка з боку фантазії, — пише К. Вольф в “Уроках читання та письма”. — Інакше кажучи, гра без будь-яких правил. Але в нас відбувається і ще дещо: щоденно, щогодинно проходить, підкрадаючись, майже неunikний процес закаменіння, скам’яніння, зикання. Його головною жертвою стає пам’ять”²⁰. Як наслідок, кожна людина перетворюється на власника “колекції різнокольорових медальйонів із підписами під ними. Медальйони бувають або смішні, або потворні. Принагідно їх дістають і показують іншим людям, тому що нам потрібно, щоб хтось підтвердив наше власне заспокійливе відчуття: красиво це чи потворно, добре чи ні. Для пам’яті ці медальйони — те саме, що для туберкульозного хворого запружена каверна чи для моралі упередження, колись бурхливі, а тепер притлумлені ізоляцією життєві плями. Раніше було боязно доторкнутися до них, щоб не обпекти пальці, тепер вони холодні й гладенькі, деякі з них майстерно відшліфовані, над найціннішими довелося працювати тривалий час, адже слід багато чого збагнути й багато чого переоцінити, перш ніж зможеш бачити себе завжди й усюди у справжньому світлі: ось для чого вони необхідні нам, ці медальйони”²¹. Саме тому, очевидно, модель автобіографічного письма К.Вольф заснована на амбівалетних поняттях пізнання минулої себе через дистанціювання від самої себе, адже лише екзистенційна невпевненість у собі уможливорює в автобіографічному акті проект власних образів, у яких суб’єкт дістає нагоду пізнати себе.

Для цього необхідна готовність відкритися, надати себе повністю в розпорядження матеріалу. “Такий метод написання, однак, означає драматичне посилення почуття самовідчуження. Якщо формування ідентичності та зміцнення історичних образів, як колективного, так і індивідуального історичного досвіду, уможливується тим, що, будучи відокремленим і підпорядкованим, як відчужене розглядається те, що не піддається інтеграції ідеалом-я і перебуває в суперечності з тими ролями, що їх виконує окремий індивід у суспільному та особистому житті, тоді в суперечці з минулим конфронтація з витісненим приводить до виникнення сумнівів щодо ідентичності, яка постала внаслідок витіснення”²². Оповідачка в романі зовсім невпевнена, якого масштабу відповідальність вона несе за своє минуле, і це особливо ускладнює пошуки ідентичності. “Щоразу, коли їй вдавалося звільнитися від вини, вона відчувала, що десь дуже глибоко в ній знову народжувалося питання, і що відповідь на нього цього разу була іншою, і ще іншою — наступного разу, аж доки в бездонному кратері загрожувала зникнути будь-яка впевненість у самій собі”²³. Насправді ж відстань між правдою та обманом, жертвою й катом не така вже й велика. Ідеться про межові зони між гуманним і тваринним. Страх виникає з безоднь спогадів, коли оповідачка усвідомлює, як легко дитина Неллі змінювала “співчуття до слабких і підкорених на ненависть і страх”²⁴. Перенесення власної історії на папір викликає страх, але водночас служить засобом його подолання. К. Вольф пише власну історію, щоб перебороти страх перед самою собою. “Ще не визволені, опановані страхом території” — це передісторія, міф, час перед історією. “Передісторія охоплює все ще неописане, ті моменти, які стануть історією лише через їх наративацію. Написання історії, історіографія, як і автобіографія, написання як розповідь історій переплетені одне з одним”²⁵.

Самопізнання в цьому випадку не означає повернення до власної суті. Оповідь — єдине, у чому оповідачка впевнена. “Самість, яку вона відкриває, не безумовна, а виникає лише *post factum* у її словах. Самопізнання медіальне, що, однак, свідчить не про те, що оповідачка за допомогою текстів, які вона створює, впізнає себе в дитині Неллі, а про те, що це — те місце, де зустрічаються Неллі та сучасне Я оповідачки. Лише в процесі текстового посередництва виявляються ідентифікаційні моменти. В одному із снів оповідачка мусить визнати: “Ти не маєш жодного шансу колись потрапити додому”. Батьківщини більше не існує, замість неї — текст, навіть якщо він видається доволі

²⁰ Вольф К. От первого лица. Несостоявшиеся романы. Франкфуртские лекции. — С. 56.

²¹ *Ibid.* — С. 56.

²² Fink A. Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie. — С. 96.

²³ Wolf Ch. Kindheitsmuster. — С. 59.

²⁴ *Ibid.* — С. 151.

²⁵ Fink A. Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie. — С. 99.

непридатною для проживання глибокою печерою, “зі скелястих стін якої крапає, страшні провалля спогадів підстерігають там”. Однак глибоко в безодні оповіді сяє “кволий проблиск виходу”, “момент надії”²⁶. Отже, автобіографічна діяльність конститує досвід. Засвоєний як післядія, він інтегрується у власну історію. Вона ж, виникаючи на основі автобіографічних записів, не повторює пережитого фактично, а уможлиблює його прочитання як набутого досвіду, для якого розрив у часі — основоположний. Те, що оповідачка впізнає себе у своїй історії, говорить про автентичність пригаданого. Ідеться про відтворення спогадів як досвіду в його суб’єктивній автентичності, тобто в поєднанні життя й творчості, минулого й майбутнього, фактичного та вигаданого.

Наративний автобіографічний досвід лежить в основі більшості творів К.Вольф, зокрема таких, як “Роздуми про Крісту Т.”, “Немає місця. Ніде”, “Літній етюд”. Діалогізуючи власне життя, письменниця оголює важливі механізми та структури взаємодії суб’єктивності й історичності.

Прикметний щодо цього соціально-історичний комплекс проблем, безпосередньо пов’язаний з біографією К.Вольф, — дискурс НДР. Одна з найвизначніших письменниць східної Німеччини, вона повністю ідентифікує себе з країною, у становленні та розвитку якої бере активну участь; лише поступово під тиском обставин прокидається відчуття подвійності свого життя. Тексти письменниці, що належать до 80-х років, засвідчують існування “межового простору”, альтернативної форми життя, якою стає для неї художня творчість (“література як замітник інших можливостей самореалізації, яких ми були позбавлені”²⁷).

В автобіографічному творі “Одного дня щороку. 1960-2000” (2003 р.) К.Вольф продовжує практику зіставлення різних часових відрізків, подаючи у формі щоденника опис одного дня — 27 вересня — упродовж сорока років. Текст презентує конфігурацію часового досвіду, переданого за посередництва дискурсу оповідача, основна функція якого — акт рефлектуючого судження. “Як виникає життя? Це запитання турбує мене вже давно. Чи ідентичне життя з часом, який неухильно й усе ж загадково минає? У той час, коли я пишу це речення, проходить час; водночас виникає — і минає — невеликий період мого життя”²⁸. Перепоною на шляху невинної втрати буття і покликані стати записи оповідачки. “Я сподіваюся все ж, що коли я пунктуально й регулярно оприлюднюватиму стан справ, то з часом виникне щось на зразок діагнозу: вираження мого бажання бачити наскрізь відносини, людей і передусім мене саму. Я записую, починаючи часто того самого дня і продовжуючи протягом наступних декількох днів, усе, що я того дня переживала, думала, відчувала, спогади, асоціації, а також події, що відбуваються у світі і які захоплювали мене, політичні процеси, які мене стосувалися, стан країни, в якій я жила до 1989 року, і те, що було непередбачуваним — розпад НДР і перехід до іншого суспільства, до іншої держави, — пояснює К. Вольф. — І звичайно віддзеркалюються мої інколи раптові, але частіше поступово змінені ставлення до всіх цих комплексних складних процесів: конфліктні, атакуючі суперечки. У цьому сенсі ці записи — більше, ніж матеріал, вони стали певною мірою свідченням мого розвитку. Я була змушена протистояти спокусі виправити попередні неправильні рішення та несправедливі оцінки”²⁹. Суб’єктивний досвід як післядія знову набуває форми як діалогічна структура. Прикметно те, що автобіографічний дискурс К.Вольф настільки співзвучний суспільному, що вона стала знаковою постаттю в історії НДР. Письменницю переслідує відчуття спорідненості з країною й водночас 1979 року вона пише: “Я також більше не розумію, як я могла раніше з цим жити. Сьогодні вся ця країна тисне мені на плечі і лише інколи я звільняюся від цього... Звідки, власне, непорушна ідентифікація з цією країною? Чому не можна цього позбутися?”³⁰

Попри активну позицію у справі “розбудови соціалістичного суспільства”, К.Вольф часто приймала сміливі рішення, які приводили до її ізоляції й відчуття затиснутості

²⁶ *Wolf Ch.* Kindheitsmuster. — S. 322.

²⁷ *Wolf Ch.* Ein Tag im Jahr. 1960-2000. — München, 2003. — S. 264.

²⁸ *Ibid.* — S. 5.

²⁹ *Ibid.* — S. 6–7.

³⁰ *Ibid.* — S. 252.

обставинами. “Так уже сталося, що я все ще відчуваю зв’язок, але жодної залежності, — зазначає вона в 1989 р. — Завдяки цьому ситуація, в якій наша країна перебуває, для мене не така катастрофічна, як для інших. Справжній біль я пережила набагато раніше, коли війська Варшавського договору вступили в ЧССР; і ще раз у 1976 році, коли я зрозуміла, що все ще плакала надію, яка була тоді знищена”³¹. Після протестів, викликаних позбавленням громадянства В.Бірманна, К.Вольф зазначала: “Ми не бачили альтернативи в жодній іншій країні. До того ж, у мені горів інтерес лише до цієї. Гостре тертя, що веде до продуктивної іскри, я відчувала лише тут [...]. Це основа, на якій я пишу”³². Розрив із цією країною сприймається авторкою як загроза руйнування особистості. Рятівним залишається створення особливого поетичного ландшафту, де б перенасиченість проблемами та перенавантаженість конфліктами набули діалогічного мовного вираження. “Який народ, і передусім, який великий народ упевнений у своїй ідентичності? Який народ достатньо суверенний, щоб враховувати у своїй сучасності також помилковий розвиток, враховувати злочини у своєму безпосередньому минулому як попередження про загрозу небезпеки чи як повчання?.. У ці неопрацьовані психічні зони, компенсуючи, вривається, я впевнена в цьому, прагнення до насильства; з них, *також* із них, народжуються в Новому часі війни. Виходячи з цього, згідно з лінійною логікою, непереможене, необдумане, невисловлене, нерозкачане та незрозуміле й далі породжує зло”³³. Говорити за тих, хто позбавлений мови, стало важливим завданням К.Вольф.

Автобіографічне оповідання письменниці “Що залишається” — ще одне свідчення складного процесу пошуків мови, яка конституює суб’єкт. Саме запитання “що залишається?” не дає авторці змоги вчасно оприлюднити правду, яка переводиться в модус пам’яті та пригадування. Короткий текст, написаний 1979 року та опублікований через десятиліття, розповідає про бажання та неможливість відмежуватися від цього запитання. Ідеться знову про відповідний спосіб поведінки, зумовлений страхом. “Тільки не боятися” — цим реченням оповідачка намагається захиститися від людей, які стежать за нею; найімовірніше — це працівники служби державної безпеки. Однак в оповіданні акцентується увага не стільки на цьому факті, скільки на реакції на постійну, але приховану обсервацію. Для тексту К.Вольф прикметна безумовна ідентифікація оповідача з розказаним ним і водночас критичний і дистанційований аналіз того, про що йдеться: “Ти думаєш, що я вважаю себе зовсім іншою? Вони хочуть, щоб я стала подібною до них, бо це єдина радість, що залишилася в їхньому бідному житті: робити інших схожими на себе”³⁴.

З подібних позицій письменниця осмислює й німецьку осінь 1989 року — прославляє позбавлений насилля діалог різних суспільних сил при реорганізації НДР і водночас сумує з приводу короткотривалості прогресивних змін.

У пізніших творах життєвий досвід цього періоду не перетвориться для К.Вольф на “медальйони”. Вона протоколюватиме його в щоденнику з метою самополемики, а як тільки стане можливий доступ до актів служби безпеки, опублікує їх і зголоситься до публічних розмов на цю тему. “Хтось заохочує мене описати мій стан з моменту ознайомлення з актами, особливо з моїми. Я намагаюся відкрито, наскільки це можливо, говорити про різні стадії, про перший шок, переляк від самої себе, сумніви щодо можливостей у період загальної штазі-істерії розраховувати на диференціацію в суспільстві, щодо небезпеки ідентифікувати себе з характеристикою, про яку я дізналася в суспільстві, щодо терапії творчістю й поступового звільнення від депресії — аж до теперішнього стану”³⁵. Автобіографічна творчість письменниці демонструє набуття нею вміння боротися зі стражданнями, формування особливої мови рухів, жестів, тіла як можливості вираження невисловленого. “На одну-дві години чи навіть на довше в мені зникає це вже неусвідомлене тривале відчуття “надто пізно”, під впливом

³¹ *Wolf Cb. Essays / Gespräche / Reden / Briefe 1987-2000.* — München, 2001. — S. 216.

³² *Ibid.* — S. 215.

³³ *Wolf Cb. Ein Tag im Jahr. 1960-2000.* — S. 290.

³⁴ *Wolf Cb. Was bleibt. Erzählung.* — Hamburg; Zürich, 1992. — S. 69 – 70.

³⁵ *Wolf Cb. Ein Tag im Jahr. 1960-2000.* — S. 518.

якого я живу, — пише К. Вольф 27 вересня 1990 р., — ... існує щось на зразок вільного життя, а не в ярмі фальшивих, нищівних потреб”³⁶. Отже, завдяки письму авторка наближається до межі, за якою містяться внутрішня таємниця, неприємності й помилки, оприявнивши які, вона робить крок до самої себе.

Проблема жіночої ідентифікації, що порушується в прозі К. Вольф, означає для письменниці відкриття глибоких міфологічних структур самосвідомості. В “Аварії” вона зазначає: “Я боюся безодень у мені самій, що означає: під моїм черепом”³⁷. Суб’єктивна ідентифікація в цьому випадку означає певну рівновагу між розрізненням та ідентичністю. Процес диференціації “я” базується на певній діалогічній структурі, що виступає посередником між чужим і власним, отже, присутність іншого в собі не призводить до конфлікту. В оповіданні “Касандра” К. Вольф проблематизує три моменти індивідуальної ідентичності, суспільної заангажованості й жіночої свідомості: “Я думаю, необхідно справді почати з того, щоб пізнати себе, допустити себе, подивитися на себе й витримати це. Це було б дуже індивідуальною відповіддю на те, що ми можемо”³⁸. Початкова ідентичність жіночого “я” в прозі письменниці нав’язана авторитарною структурою, тому поступово гетерогенність переживається як досвід відчуженості, а саме як керування іншими її бажаннями, особливо її політичним мисленням. Нова інтеграційна модель формує суб’єктивність зовсім по-іншому — через простір мовної рефлексії. Ідентичність, гарантована чоловічим принципом, має бути замінена соціально-свідомою суб’єктивністю, яка толерує гетерогенне в соціальній та індивідуально-психічній сфері. Автобіографічна творчість К. Вольф основана саме на такій моделі.

Специфічність жіночої ідентичності пов’язана з тілесним досвідом. Тіло — носій страждання. К. Вольф часто зосереджує увагу на зображенні тілесного болю, хвороби, що співвідносяться з переломними моментами історії (“Касандра”, “Немає місця. Ніде”, “Аварія”, “На власній шкірі”). Мова тіла — особлива, інша мова й водночас мова іншого. Роздуми про те, як тіло і його досвід стають гарантом ідентичності, інстанцією правди, прикметні для повісті “На власній шкірі”.

Здатність до самопізнання, на думку К. Вольф, — це специфічно жіноча риса, невластива чоловікам, що схильні до самозамилування, “до самовіддзеркалення”. Розгортання такої, визнаної як жіноча, однак не обмеженої цим суб’єктивності і її можливостей інтерсуб’єктивної діяльності — така тема автобіографічної творчості письменниці. У діалогічній структурі жіноча суб’єктивність виявляє свою специфіку й навіть свій утопічний потенціал. Це параметри критичної саморефлексії, що уможлиблює мовне вираження невисловлюваного.

Отже, розповідь власної життєвої історії стає актом самоусвідомлення та самоінтерпретації. Автобіографічне письмо служить суттєвим фактором формування суб’єкта, у вужчому сенсі — творення його ідентичності. У цьому зв’язку основоположною виступає наративна ідентичність. В оповідній практиці пошуків ідентичності для К. Вольф важливі обидва концепти, на яких ґрунтується оповідна перспектива: континуїтет і когерентність. Когерентність стосується рівня діакронії, обмеженої в часовому вимірі ситуації. Континуїтет посилається на синхронний рівень творення ідентичності, розкриває її біографічно-часовий вимір, єдність і конститування самості в часі. Отже, у формуванні ідентичності беруть участь усі часові рівні: сучасність як платформа для конструювання, майбутнє, в яке спрямовуються можливі проекти ідентичності й у відповідності до якого інтерпретуються сучасне й минуле, а також пригадане минуле, яке пропонує основу актуальної для свого часу версії життєоповіді.

³⁶ *Ibid.* — S. 486.

³⁷ *WolfCb. Störfall: Nachrichten eines Tages.* — Darmstadt; Neuwied, 1987. — S. 46.

³⁸ *Documentation: Christa Wolf // German Quarterly.* — № 57. — 1984. — S. 106.

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ІДЕНТИЧНОСТІ ЛІРИЧНОГО “Я” В СУЧАСНІЙ АВСТРІЙСЬКІЙ ПОЕЗІЇ

В австрійській поезії, починаючи з середини 50-х рр. ХХ ст., співіснують дві тенденції — до формалізування та до тематизування поетичного мовлення й ліричного “я”. Обом їм властива посилена увага до мови. Обидві мають спільну засадничу прикмету — проблематизують поетичне мовлення, але водночас між ними існують істотні відмінності.

В авангардній поезії, пік якої припадає на 60-70 рр., інтерес до мови виразно домінує над змістовим наповненням. Мовна гра, звукопис, візуальність, синхронізація значеннєвих можливостей слова, деконструкція нормативного синтаксису, демаскування жаргонів (побутового, політичного), абсурдизація змісту, творення афоризмів-симулякрів, використання консервативного за природою діалекту, любов до табуйованих та епатажних тем, руйнування усталеного уявлення про поезію — такі її визначальні ознаки. До найяскравіших представників поетичного авангарду другої половини ХХ ст. належать Ф.Ахляйтнер, Г.К.Артманн, Г.Рюм, Е.Яндль, А.Окопенко; найважливішими друкованими органами були й залишаються часописи “Manuskripte” (“Рукописи”) та “Wespennest” (“Кубло ос”).

На противагу творчості згаданих авторів, модернізація поетичного мовлення в доробку Пауля Целана, Розе Ауслендер і Роберта Шінделя відбувається від змісту до форми. Саме ситуація змісту змушує їх шукати форми вираження, відмінні від тих, що їх пропонує традиція австрійського й німецькомовного віршування.

Найбільшим новаторством у формотворенні вирізняється лірика Пауля Целана, в якій легко простежити еволюцію поета від традиційних форм, які закорінюють його в німецькомовній традиції (форма) і традиції французького сюрреалізму (образність), до зразків зрілої та пізньої лірики, яку, за аналогією до термінів-прецедентів, можна було б назвати *целанівською строфою*. Серед її найприкметніших ознак — формальна стислість з ущільненим змістом, вертикальне скорочення строфи, рух від синтагми до морфеми, морфематизація слова, перехід з однієї мови на іншу, зміна лексики, заміна загальноновизнаного словникового запасу авторськими новотворами без семантичних аналогів.

Вірші Р.Ауслендер, що, як і її молодший сучасник Пауль Целан, народилася в Чернівцях, на перший погляд за формою нагадують Целанові, водночас їх авторка радикально з традицією не пориває.

Р.Шіндель прагне інтегрувати обидві тенденції, суттєво розширюючи тематичне й формальне тло лірики.

П.Целана, Р.Ауслендер і Р.Шінделя варто розглядати як представників певної поетичної традиції. Формально вони мало схожі, але їх зближує насамперед спільний *простір пам'яті*, який надиктовує теми та мотиви, впливає на поетичне мовлення і формує лексику. У цьому просторі визначальне місце посідають лінгворефлексії й саморефлексії ліричного “я”. Між ними існує тісний зв'язок, адже ліричне “я” усвідомлює себе як “я”, що мовить. Мозаїка його цілісності вибудовується з камінців-слів. Чи вони розпадаються, чи утворюють нову конфігурацію ліричного “я”, їх рух, як засвідчує вірш Р.Ауслендер зі збірки “Час Фенікса”, — то завжди рух до слова:

Я зникала
і знов поставала собою
щомиті

Розпадалась на кусники
по дорозі до слова

Мати мова

складе мене знов докупи

людино-мозаїку¹.

Вустами ліричного “я” Р.Ауслендер оприявнює власний досвід і творчий шлях, натякаючи, зокрема, на короткий період, коли вона, перебуваючи у США, писала вірші англійською, проте невдовзі знову повернулася до рідної німецької. Ліричне “я” авторки, що розпалось “на кусники по дорозі до слова”, відроджується в кожному новому вірші (“і знов поставала собою”), як той міфічний Фенікс, який щоразу постає з попелу. Тож “Час Фенікса”, як названо першу і єдину українську книжку перекладів віршів Р.Ауслендер, — це час поезії, який складається з численних митей-віршів. Саме на вірш як основну одиницю поетичного мовлення вказує порівняння з Феніксом, смертю й відродженням, закінченням процесу написання одного вірша та початком творення нового. Тяглість поезії складається з автономних фрагментів, якими слугують окремі вірші. Скажімо, у “Феніксі” ліричне “я” апелює до нещодавньої історії, до долі свого народу, частинкою якого воно себе відчуває (“народ мій спалений” і “воскреслий”). Аналізуючи поезії Р.Ауслендер, зокрема “Мати мова” та “Фенікс”, можна завважити, що простір пам’яті тут накладається на простір поезії (експліцитно у вірші “Фенікс”, та імпліцитно у “Мати мова”). Образ, що оприявнює приналежність ліричного “я” до народу, що відроджується, мов Фенікс, переноситься на працю поета і функціонування поезії: ліричне “я” поезії вмирає, щоб відродитися в новому вірші. Тобто воно само — Фенікс.

Поряд із мовою, в якій ліричне “я” воскресає з попелу мовчання, ще одним чинником його екзистенції виступає ландшафт:

БУКОВИНА II

Ландшафт
що створив мене

з руками рік
волоссям лісів
пагорбами чорниці
темними наче мед

Чотиримовний збратаний
спів
у розламаний час

Розплівши коси
котять літа
на затоплений берег (93).

Тут також спостерігаємо простір пам’яті та оприявлене завдяки мовленню ліричне “я”. Воскресаючи в мовленні, воно відроджується й у фрагментах пам’яті, тобто у спогадах; ословлюючи їх, ліричне “я” оживає. Більшість віршів Р.Ауслендер — ословлені фрагменти пам’яті. Простір пам’яті, озвучений у її ліриці, — гомогенний. Відповідно, у пошуках ідентичності ліричне “я” приміряє костюми схожого фасону, фактури та барв.

Завдання поета Р.Ауслендер бачить у тому, щоб “уздріти / коріння неба”, “Привітати зорі / зачарованим словом”, “Вище піднятися вище / до захмарних троянд”, “дослухатися до дитяти”. Ці імперативи, спільні на перший погляд для ліричного “я”

¹ Ауслендер Р. Час Фенікса. Вибрані поезії / Пер. Рихла П. — Чернівці, 1998. — С. 59. Далі, посилаючись на це видання, сторінку зазначаємо в тексті.

віршів Р.Ауслендер та ліричного “я” поетичної традиції, насправді суттєво різняться, бо “із зав’язаними очима” навряд чи що побачиш, а “із затуленими вухами” нічого не почувеш.

Перебуваючи найближче до класичної ліричної традиції з її універсальним імперативом-метафорою, прокладаючи кордон між заземленістю та буденністю з одного боку й задивленістю понад хмари з другого, поезія Р.Ауслендер засвідчує, що милуватися трояндами-зорями й не бачити того, що діється чи, радше, діялося навколо, неможливо. Більше того, вирушати в ліричну мандрівку до зірок, щоб привітати їхню красу, означає бути сліпим. Тобто зміст цього формально не претензійного вірша набагато складніший, ніж видається на перший погляд.

Про двоїсту сутність людини йдеться у вірші Р.Ауслендер “Досконалість”:

Людина
словообраний янгол
із гріховним єством
обіймає землю
і створює власні зорі (171).

Начебто і янгол, і словообрана (алюзія й майже синонім богообраності), наділена здатністю творити, а все-таки “із гріховним єством”. А якщо з “гріховним єством”, то прецінь не досконала. У цій поезії Р.Ауслендер пише насамперед про людину-поета, адже це він, поет, “обіймає землю” і “створює власні зорі”.

Через поезію і в поезії ліричне “я” шукає відповіді на цю суперечність власної ідентичності та пропонує формулу примирення, визнаючи себе водночас творцем (поезії, образів, внутрішньої картини зовнішнього світу, картини внутрішнього світу) і творінням (частинкою природи, зовнішнього світу):

Цього ранку
ти творець і творіння (103).

Якщо продовжити цей ряд, то ліричне “я” уявляє себе суб’єктом, який дає поштовх до дії (агєнс), і об’єктом, на який її спрямовано (пацієнс), ба навіть витвором чиєсь цілеспрямованої дії, зрештою, призвідцем і страждальцем. Ліричне “я” обирає форму діалогу (прикметну і для класичної лірики), одну з двох центральних форм його експліцитної присутності у просторі вірша, у просторі віртуальному, позаяк художній простір — то завжди простір уявно-можливий. Ліричне “я” або мовить від свого імені, або вдається до діалогічного мовлення, делегуючи частинку самого себе своєму уявному партнерові. Спосіб мовлення від “я” до “ти”, коли ліричне “я” залишається у просторі вірша імпліцитно, дає змогу позбутися зосередженості на собі. Лінії силового поля тепер не виходять від ліричного “я”, щоб усякчас на ньому замикатися. Енергія поетичного мовлення пульсує між “я” і “ти”. Простір вірша стає багатограннішим. Ранок, про який мовиться, — то ранок поезії. Водночас у координатах авторського життя вислів “цього ранку” означає також конкретний ранок, коли пишеться вірш. Конотації, пов’язані з цим конкретним ранком, відомі лише “творцєві”. Читач їх не знає і, зазвичай, ніколи про них не довідується, за винятком опосередкованих вказівок у самому вірші. Так воно й має бути, адже таїнство поезії полягає у відмежуванні від приземленого. Момент відмежування — то момент перетворення тексту на вірш.

Саме усвідомлюючи неможливість існування поезії такою, якою вона була досі, П.Целан шукає для неї інших форм, де ліричне “я” виглядало б суголосним своєму часові й почувалося захищеним.

Для П.Целана, який називає вірші “кристалами дихання”, як і для Р.Ауслендер, віршування означає дихання. Позаяк дихання завше символізує життя, то цю формулу слід розуміти так: життя ліричного “я” невіддільне від життя вірша. Доки пишеться поезія, ліричне “я” дихає (живе). Але в той час, як “дихання” прилучає П.Целана до поетичної традиції, “кристали” стають цьому на заваді. Ідеться про неподатливість поезії, про щось, цілком протилежне ліриці, якою вона була: легкою, вразливою,

рахманною. “Кристал” передбачає таку структуру та її тематичне наповнення, які б витримали навантаження пам’яті й тиск непоетичного часу консюмерства, інформації та розваги, час десакралізації й дискредитації поетичного мовлення, час заміни поетичного діалогу на ток-шоу.

П.Целанові вдається перетворити вірш на кристал дихання, про що свідчать його останні поетичні книжки — прозорі й недоступні водночас. Перш ніж пустити читача у свій простір, вони мовби перепитують, чи той, бува, не помилився і справді прийшов за потрібною адресою. Поезія П.Целана, Р.Ауслендер та Р.Шінделя — це “волотисте сонце” над “сіро-чорним проваллям” пам’яті. Цей образ символізує водночас і бажання забути, і потребу в спогадах, але насамперед моторошність того, що простір пам’яті тримає в собі. Тому таке амбівалентне сучасне поетичне мовлення й так складно ліричному “я” самоідентифікуватися. Тому сучасна лірика — це постійне долання кризи. Ліричне “я” П.Целана не мислить себе безтурботним співцем, а бачить віршування як “необхідність”:

Волотисте сонце
над сіро-чорним проваллям.
Висока,
як дерево, думка
бере світлий тон:
ще треба співати пісень
по той бік людини².

Поряд із центральною метафорою “кристалів дихання” ліричне “я” автора вдається й до інших розгорнутих образів, які засвідчують двоїстість змісту його поезій, смисл явний і смисл прихований:

Вистели печери слів
шкурами пантер,

розправ їх, руном наверх і досподу,
смыслом наверх і досподу,

зроби в них тамбури, камери, схови
і дикі пустки залиш біля стін,

і слухай їх другий,
щоразу все другий і другий
тон³.

Спільний для Р.Ауслендер та П.Целана і запозичений у класичній поезії образ троянди, який характеризує ситуацію ліричного мовлення й ліричного “я”, що перебуває між Сциллою і Харибдою. І Р.Ауслендер, і П.Целан бачать не тільки красу цієї квітки, а й відчують, якою колючою вона буває. Іншими словами, послуговуючись образами класичної лірики, німецькомовні поети ХХ ст. говорять про бажання забезпечити тяглість традиції і про неможливість досягти цього. П.Целан одній із своїх збірок дав назву “Троянда нікому”, констатуючи, очевидно, той факт, що немає того, кому ліричне “я” могло б чи, радше, прагнуло б її подарувати. Подібну думку висловлює й Р.Ауслендер:

Я хотіла
заспівати тобі троянду
а вийшло терня.

² Целан П. Поезії. Антологія українського перекладу. — Чернівці, 2001. — С. 165.

³ Там само. — С. 185.

Співом
хотіла для тебе цвісти
вийшло тернове слово —
троянда (243).

У ліриці Р.Шінделя лінія відчуження пролягає не між ліричним “я” і “я” іншого, а всередині ліричного “я”. Внутрішня дисгармонія слугує початком відліку його поетичних координат, де важливе місце відведено розмові ліричного “я” з іншими “я”, завдяки якій ліричне “я” мовби прагне впізнати себе самого, зорієнтуватися в ситуації, у якій воно перебуває, зокрема в ситуації мовлення. До співрозмовників належать насамперед великі поети минулого і старші сучасники — Г.Траклъ, Ф.Гельдерлін, П.Мандельштам (у творчості П.Целана), Ф.Г.Лорка (у творчості Р.Шінделя), а також В.Маяковський і В.Висоцький. При цьому в ліриці Р.Ауслендер і П.Целана співрозмовники ліричного “я” зазвичай сховані й виявляються лише завдяки текстологічному та стилістичному аналізу, а в Р.Шінделя вони або згадуються в назвах і підназвах віршів, або ліричне “я” апелює до них у самому вірші.

Батьківщину, важливий чинник власної ідентичності, ліричне “я” Р.Шінделя мислить як “батьківщину слів над Летою”, маючи на увазі поетичну батьківщину, розташовану над річкою забуття. Таке самопозиціонування в поетико-міфологічному просторі покликане означити роль ліричного “я” як стража, який не дає спогадам (минулому) канути в Лету, тобто піти в небуття. Так само позиціонували себе ліричні “я” Р.Ауслендер і П.Целана.

Порушуючи проблему ідентичності, ліричне “я” Р.Шінделя піддає сумніву саму ідентичність, прагне увиразнити суперечливість своєї цілості, удаючись до заперечення заперечення на початку строфи і знімаючи напругу подвійного заперечення наприкінці. Сумнів, однак, залишається:

Не неможливо, що байстрюк тоді
Й автор цих рядків одна і та сама
Особа, не неможливо з тим самим Я
Цілком можливо, але мало ймовірно⁴.

Ліричне “я” вбирає минуле і прагне інтегрувати його в сучасність. Через сучасність воно визнає свою причетність до того, що було. Саме минуле, що міцно ввійшло в конфігурацію ідентичності ліричного “я”, привертає його увагу до тих чи тих тем сучасності, як, наприклад, війна на Балканах. Цій темі присвячено кілька поезій. Опираючись спрощенню та маніпулятивності медійного погляду на події, ліричне “я” Р.Шінделя усвідомлює і змальовує амбівалентність свого становища. З одного боку, пам’ять про минуле сенсифікує його, змушуючи відгукнутися на цю тему, а з другого, воно перебуває в центрі подій подумки, а не фізично. Фізично ліричне “я” спостерігає за подіями на Балканах із комфортної ситуації суспільства достатку, членом якого себе, хоч-не-хоч, мислить.

Незважаючи на відчуження, що пролягло між ліричним “я” австрійської поезії другої половини ХХ ст. і зовнішнім світом, між ліричним “я” і словом, та попри існування розриву всередині самого ліричного “я”, воно прагне модернізувати простір вірша і по-новому позиціонувати себе в ньому.

⁴ Schindel R. Fremd bei mir selbst. – Frankfurt am Main, 2004. – S. 13. Переклад наш.

Літопис подій

ПО-НОВОМУ ПРО “ЛІСОВУ ПІСНЮ” ЛЕСІ УКРАЇНКИ

В Інституті літератури НАН України надалі відбуваються засідання літературно-критичного клубу „Академічні бесіди”. Одне з останніх зібрань було присвячене обговоренню монографії Лукаша Скупейка „Міфопоетика „Лісової пісні” Лесі Українки” (К., 2006). У монографії досліджуються питання міфопоетики „Лісової пісні”. На основі аналізу художньо-образної системи, композиції, хронотопу, основних мотивів автор пропонує оригінальне тлумачення драми-феєрії Лесі Українки. Залучено значний фольклорно-міфологічний, теоретико-літературний матеріал.

подаємо стислу стенограму обговорення.



Григорій Штонь

У щоденниках Винниченка є кілька думок про Грушевського. В одному з таких суджень ідеться про те, що читати Грушевського можна тільки за кару. Ми читаємо один одного іноді з поваги до теми, до автора. Але читати й почувати себе щасливим... Щасливим за когось, за свого товариша, який побудував такий ось літературознавчий храм, крім того, працею своєю нічого ще не підсумовує, а, можливо, тільки починає, — за таку нагоду хочеться авторові подякувати.

Кожен із нас — амбітна людина. Ми намагаємося своє ім'я, свою присутність у цьому світі означити інтелектуальним продуктом, який іноді має більший стосунок до наших амбіцій, наукових можливостей, аніж до предмета самого дослідження. Ця книжка зачаровує тим, що людина не шкодує себе для того, і тільки для того, щоб увиразнити, чимось збагатити найперше предмет дослідження.

Життя наше ми проживаємо лише раз. Скільки впродовж життя нам вдасться написати таких фундаментальних, тісних, щільних книжок? І коли ми, не шкодуючи часу, сил, вкладаємо всіх себе у свої книжки, з'являються саме такі праці, читаючи які, відчуваєш, що кожне речення тут на своєму місці, автор над кожним словом подумав, зважив, і слово це спонукає тебе до думки. У цю книжку вкладено десь близько десяти років праці. Писалася вона значно менше, але біля неї довго ходилося, думалося. Це ще одна з якостей наукової роботи, що теж не так часто сьогодні зустрічається.

Лукаш Скупейко зумів цією книжкою втриматися в межах не тільки матеріалу лесезнавства, а в межах національного аспекту нашого літературного життя, нашого літературного поступування. Він не віддав Лесю, умовно кажучи, усім існуючим і не існуючим літературним течіям і методологіям. А, згідно з пушкінською настановою, яку кожен знає, але про яку хочеться нагадати, написав про Лесю, „судячи про письменника згідно з законами, що їх висунув сам письменник”. Привабливість методи, якою користувався дослідник при написанні цієї книжки, полягає в тому, що йому вдалося проникнути в авторський задум. Це дуже важливо, коли дослідникові вдається проникнути в таїну письменницького навіть не стільки задуму, як стану духу, інтелекту, професіоналізму. Лукаш Іванович ніби реставрував цей стан своєю книжкою.

Лариса Мірошніченко

Складається так, що ми з Лукашем Скупейком працюємо паралельно. Я працюю над рукописом „Лісової пісні”, Лукаш Іванович філософськи осмислює глибину остаточного тексту, зміст цього твору, його поетику. І тому я справді дуже прискіпливо придивлялася до окремих розділів, замислювалася, який шлях дослідження обирає автор: чи осмислює процес творення „Лісової пісні”, генезу, чи аналізує вже цілісний твір. Поступово я переконувалася в тому, що Лукаш Іванович охоплює й те, над чим працюю і я.

Пригадую статтю про пролог до „Лісової пісні”, цю дивовижну публікацію в журналі „Слово і Час”. Я уважно читала цей текст, адже мала свій погляд, своє тлумачення того, чому пролог з’явився пізніше, які причини були для того, що Леся Українка так кардинально змінила початок „Лісової пісні”. Лукаш Іванович осмислював те, чому, власне, Лесі Українці треба було починати з такого прологу. І я, помітивши, що в нас немає перегуку, трохи заспокоїлась... Як, зрештою, ми, літературознавці, можемо по-різному дивитися на одне й те ж літературне явище...

Я переконуюся в одному: ми можемо ще так багато сказати, паралельно ідучи до осягнення цього твору. Л.Скупейко не приглядався до окремих моментів, варіантів рукопису, він і не ставив перед собою такого завдання. А мене до надзвичайно довгих роздумів спонукає, наприклад, одна єдина правка. Правка того ж імені Лукаша: чому Леся змінила ім’я, що вона бачила в тому скороченому першому імені, яким називала Лукаша, чому вона викреслила його, яке походження цих двох імен?.. Чому вона, наприклад, замінила калину на березу, на вербу?.. Тобто, я бачу окремі маленькі сюжети за рукописом. Ці маленькі рукописні сюжети дають нам неймовірне поле для досліджень. Після осмислення „Лісової пісні” Лукашем Івановичем, я думаю, які ж іще великі в нас перспективи роботи над рукописом „Лісової пісні” Лесі Українки. Рукописом не чорновим, а комбінованим. Той рукопис, який ви бачите в книжці Лукаша Івановича, дивовижний. Це зовсім не чорновий рукопис, це зібраний до купки маленькими пелюсточками різних за хронологією рукописів, які вона потім різала, вирізала, склеювала...

Але тепер, коли продовжую вивчати рукопис „Лісової пісні”, біля мене книжка Л.Скупейка. Тут я бачу його тлумачення і переконуюсь, як можна співзвучно розкривати далі цей вершинний твір, наближатися до авторського задуму.

Водночас, як на мене, рукописний текст не повинен додаватися до такої солідної філософської, літературознавчої праці, адже рукопис — це сама по собі праця. Хотілося б, щоб факсиміле „Лісової пісні” подавалося в окремій книжці, як, наприклад, публікуються рукописи текстологами-французами. Це дивовижні речі, і ми до цього дійдемо, обов’язково.

Анатолій Ткаченко

Сподіваюся, справді, ми наближатимемося до світових видавничих стандартів, відповідних форматів. А от щодо цієї книжки, хочеться вірити, що читач не даремно отримав нагоду бачити перед собою текст рукописний, у сенсі чистого, первинного тексту. Тому що ми іноді досліджуємо, власне, якийсь інтертекст, інтерсеміотику, і не знаємо, що, виявляється, є тексти справжні.

Що ж стосується самого дослідження, то в основі його лежить, сказати б, „текстоцентричність”. Часто наші праці будуються за якимось штучним принципом: спершу накидається концепція „збоку”, а потім під неї все підганяється. Тут стрижнем є „Лісова пісня”, і довкола неї вибудовується цитатний матеріал. Чужа думка входить сюди тільки тоді, коли органічно щось пояснює, безпосередньо стосується предмета дослідження.

Праця закликає до дискусій, будить думку, бажання посперечатися. Хоча б стосовно теоретичного осмислення понять *міфопоетиката міфотворчність, міфотворення*. Коли виходити, наприклад, з теорії О.Потебні про слово, про його першопочаткову міфологічність, слово як міф, як образ, слово, яке постає креативно, — що теж є певна міфологема. Далі, коли ми говоримо про поетику міфології, поетику міфа, — поняття,

нібито самі по собі не сумісні, — то, очевидно, маємо оперувати як мінімум двома значеннями слова *поетика*. Розглядати *поетику* як те, що вже напрацьовано, як аналіз, і *поетику* як синтез попередньо напрацьованого, як креативність. Я навіть намагався свого часу це роз'єднати й окреслити таку бінарну опозицію: *поетика* — *стиль*. Оскільки, проаналізувавши багато визначень поетики за ключовими словами й багато визначень стилю за ключовими словами, я побачив, що вони майже ідентичні. Різниця, як на мене, з'являється там на рівні слова, як слово в мові: є мова і мовлення, є потенційний і кінетичний стан слова. Так і поетика: є те, що напрацьоване, підняте до цього рівня, — це аналіз, це те, що ми вже осмислили, — і є стиль як прорив у нову якість. Отже, можна було б говорити не про міфопоетику, а про міфостилістику. Міфостилістику як те, що постає на основі міфопоетики.

Олександр Астаф'єв

Інтелектуальний простір цієї праці діалогізує із найболючішими точками сучасної науки. Заслуга автора в тому, що він використовує синтез різних методологій, де бачаться засади герменевтики, феноменології, структуралізму, ритуально-міфологічної школи, прагне панорамно подивитися на таке явище, як творчість Лесі Українки, не просто описати його, а запропонувати свою інтерпретацію. У підході до пояснення феномену „Лісової пісні” автор обирає своєрідну „золоту середину”. З одного боку — художній світ поетеси, її особистість, соціокультурний досвід, її драми і трагедії, з другого — читач. І він також цьому читачеві дає поживу, залучаючи його до участі в тексті, до його розкодування. Ця „золота середина”, справді, дуже вдало обрана дослідником.

Звичайно ж, маємо вітати й ретельну наукову сумлінність Лукаша Скупейка, оскільки тут залучено величезний корпус листів, різних джерел, якими він намагається мотивувати ту чи іншу свою тезу. Взагалі, аналіз феномену Лесі Українки в інтер'єрі фольклорних мотивів, в інтер'єрі архетипної пам'яті тощо, намагання пояснити різновекторність феномену поетеси робить цю працю вагомою й помітною подією сучасного літературознавства.

Віталій Дончик

Лукаш Скупейко добре володіє словом, має, що важливо, чуття слова, у нього чіткий, прозорий і, я б сказав, доцільно-ощадливий науковий стиль. Ці його риси вповні виявились у презентованій сьогодні ґрунтовній, глибокій науковій праці. Дослідницька вибагливість і доцільність відчувається й у виборі методологічних засад, у фаховому розрізненні проблемно-тематичних аспектів. Те, що належить літературі, він віддає літературі, те, що належить міфіві — міфіві... Питання міфопоетики, дуже тісно пов'язані з „Лісовою піснею”, в роботі не беруться „натрусом”, вони науково увиразнені, класифіковані, логічно ув'язані.

Дослідження тішить справжнім академізмом: цитата за цитатою, речення за реченням аналізується текст, обґрунтовується й доводиться думка, відбувається спочатку екстенсивне нагромадження доказів, визрівають висновки. Це об'єктивна, сумлінна наука (не *для* і не *про* себе). Не суб'єктивні сплески й виплески. Присутність автора в його тексті, звісно, відчувається, ми цього уважного, прискіпливого Лукаша Скупейка бачимо, і водночас він не заступає собою предмет дослідження.

Сергій Гальченко

Я багато років працював поруч із Лукашем Скупейком та Ларисою Мірошніченко, бачив, як вони уважно досліджували рукописи, досліджували під різними кутами зору, тож маємо сьогодні вагомі результати їхньої роботи.

Дякую Лукашеві Івановичу за прекрасні години спілкування з його книжкою. Єдине, що хотілося б зауважити, — звертаюся тут не стільки до автора, як до всіх нас, — все ж таки ця перша публікація автографа Лесі Українки мала б супроводжуватися належним науковим апаратом. Тому я хочу побажати і Лукашеві Івановичу, і Ларисі Петрівні, і всім, хто буде причетний до 16-томного видання творів Лесі Українки, уже тепер думати й набирати банк текстів, готувати проект факсимільних видань її творів з усіма

необхідними показниками, додатками, розшифровками.

Ніла Зборовська

Ті висновки, які пропонує у своїй монографії Лукаш Скупейко, це, звісно, поле для дискусій. Наприклад, судження про новоромантичну драму. „Лісова пісня” — це особлива драма, я абсолютно з цим згодна. Якоюсь мірою вона є підсумковою. Не можна порівняти її, наприклад, з „Одержимою”. Однак в обговоренні цього питання потрібна саме дискусія...

Все ж, хочу поставити авторові запитання: у висновках „Лісову пісню” названо „белетристичною утопією” та „новоромантичною драмою”. Як ці поняття узгоджуються, чи не відчуває сам дослідник тут конфлікту?

Лариса Мороз

Мені ця книжка дуже імponує такою своєю якістю, яку б я назвала „мікроаналіз художнього твору”. Мене такий мікроаналіз на глибокому науковому рівні, рядок за рядком, слово за словом, нюанс за нюансом вражав завжди. Водночас ця книжка показує, наскільки неосязним твором є та ж „Лісова пісня” Лесі Українки.

Виникають, звісно, підстави і для дискусії. Наприклад, коли в праці йдеться про поганську віру наших предків, писане латиною поняття „roganus” постає в контексті аналізу семантики слова „поганий”, — але ж це різні речі... Так само можна було б простежити зв'язок „Лісової пісні” з символістською драмою. Особливо коли йдеться про образ Мавки: це водночас і міфологічний образ, і власне людина, і саме тут варто було б „упіймати” цю ниточку специфічного українського символізму. З одного боку, маємо олюднення Мавки, суто лісової істоти, але й не цілковите олюднення. З другого — це одухотворення суто умовного персонажа. Загалом же і те, що ця книжка породжує бажання подискутувати, іде їй на користь.

Микола Бондар

Лукаш Скупейко у своїй книжці справді продемонстрував високий науковий академічний рівень, спокійно, розважливо, непоспішливо розібрався в тих теоріях, які напрацьовані ритуально-міфологічною школою, все це дуже вдало спроектував на твір Лесі Українки, який справді заслуговує того, щоб бути предметом окремої монографії.

Я хотів би з того почати, на чому Лукаш Іванович поставив крапку. Зокрема з підведення сюжету цього дослідження до проблеми трагізму. Міф: наскільки він узагалі включає в себе поняття трагічного? І якщо цей трагізм існує, власне, за межами міфа, то, можливо, у цьому творі ініціатива належить іншому началу, не міфологічному? Лукаш Іванович дуже ґрунтовно показує генезу того міфа, який справді присутній у „Лісовій пісні”, віднаходить його коріння в етнонаціональній культурі, переконливо аргументує міфологічну природу персонажів тощо. Але ж звучить музика, яка перетворює Мавку з лісової істоти на людину, яка дарує їй душу, яка, власне, втягує її в трагедію — трагедію душі, життя, почуттів, трагедію долі. Автор у тексті свого дослідження відкидає спробу прив'язати інтерпретацію твору Лесі Українки до статті Ніцше „Походження трагедії з духу музики”. Справді, та музика, про яку говорить Ніцше, і музика, що належить Лукашеві сопілці, — різні речі. Але сама формула *походження трагедії з духу музики*, як на мене, заслуговує на глибше осмислення у зв'язку з проблематикою цього дослідження. Не в ніцшеанському сенсі, а ось в якому. Виходить так, що музика тут протиставляється якимось чином природі. Власне, чим є музика для Мавки? Що означає музика в самому творі? Очевидно, вона — символ чогось такого, невластивого для світу, що оточує Мавку. При всьому тому, що Мавка — це образ міфологічний, тут, очевидно, починає працювати якийсь інший міф чи, можливо, зовсім не міф, а якість, за сутністю своєю інше, символічне начало?

Тамара Денисова

Це книжка по-справжньому нова, і мені найбільше імponує її концепція, бо міфопоетика фокусує різні підходи й різні теорії. Вона включає і міф, і міфотворчість, і персоналістичний підхід, і світ авторки, який, безумовно, органічно міфопоетичний.

Така концепція найплідніша для проникнення в поетичний світ Лесі Українки та інтерпретації її творчості. Як на мене, вона співмірна і з постаттю, і з твором, який досліджує Лукаш Скупейко, бо Леся Українка — це унікальне явище світової літератури.

У цій книжці немає аплікації розробленої західної моделі до української постаті, а є об'ємне потрактування творчості блискучої авторки, в якій природно поєднано і народне, міфологічне світовідчуття, й інтелектуальне, європейське світобачення, і сучасне філософське осмислення, тобто все те багатство, яке може тільки нести в собі унікальна творча постать. Тож я бачу в дослідженні Лукаша Івановича дуже цікаву, плідну й гідну того, щоб продовжувати розвивати й наслідувати, тенденцію прочитання класичного тексту, новаторську для української філологічної науки.

Лукаш Скупейко.

Насамперед хочу сердечно подякувати всім учасникам цього засідання, як кажуть, на доброму слові. Розумію, що чимало схвальних думок, висловлених про написане мною, — це значною мірою аванс, побажання на перспективу. Сподіваюсь їх виправдати. Та все ж, зізнаюся щиро, дуже радий, що книжка сприймається, і тому висловлюю глибоку вдячність і за підтримку, і за критичні зауваження...

Що ж стосується концепційного задуму книжки, то, якщо абстрагуватися від подробиць, його спрощено можна сформулювати двома тезами. Перша: у художньому творі завжди домінує літературне начало, і міф чи його елементи виступають лише матеріалом для реалізації художнього задуму автора; під цим кутом зору, тобто якщо розглядати літературу як літературу, а не ідеологію і т. ін., поняття міфотворчості втрачає сенс. І, навпаки, набуває актуальності поняття міфопоетики. Друга: за своїм задумом „Лісова пісня”, незважаючи на те, як ми її означимо — новоромантичною, символістською чи модерністською драмою, — це, сказати б, апологія духовності, це мрія про людину як істоту духовну; у цьому сенсі „Лісова пісня” трактується як „белетристична утопія” (за аналогією до статті „Утопія в белетристиці”) Лесі Українки.

Погоджуюся, що з приводу цих та інших міркувань, висловлених у книжці, можна дискутувати. Це вповні закономірно, бо, переконаний, літературознавство — це не сума назавжди усталених істин, це шлях до істини, і кожен проходить його по-своєму...

Олена Поліщук

„ПРОСВІТНИЦЬКА ТРАДИЦІЯ В ЛІТЕРАТУРІ США”

В Інституті літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України відбулася презентація другого числа щорічника „Американські літературні студії в Україні”, започаткованого Центром американських літературознавчих студій в Україні при Інституті літератури. Цього разу видання було присвячено просвітницькій традиції в літературі США.

У щорічнику опубліковано наукові розвідки про „Просвітницький контекст XVIII століття” (частина I) та про „Традиції просвітництва в сучасній американській літературі” (частина II). Тут розміщено есе професора Ноеля Полка „Також поза історією” (рубрика „Наші гості”), в якому представлено оригінальний погляд американського вченого на рідну південну літературу. Надрукована також хроніка та інформація про недавні публікації та події американістики.

У привітанні від Посольства США в Україні аташе з питань культури *Долорес Холандер* говорила про вагомість презентованого щорічника.

Виступ директора Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, акад. НАН України *Миколи Жулинського* був концептуальним і контекстуальним. Зокрема,



М. Жулинський зазначив:

„Дозвольте подякувати Посольству США в Україні за підтримку проектів Центру американських літературознавчих студій в Україні, який діє при Інституті літератури ім. Т.Г.Шевченка і вже має певну систему дій, певну логіку свого розвитку, адже традиція, зумовлюючи розвиток, є край важливою в науці. Також слід зазначити, що підтримка Посольства багато в чому стимулювала підготовку молодих американістів, більше того, це був і стимул для створення самого Центру американських літературознавчих студій в Україні в нашому Інституті. Адже Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка повинен не тільки сам вести наукові дослідження, а й консолідувати наукові дослідження на певних наукових напрямках в Україні. Така консолідація сприятиме можливості обміну науковими ідеями, думками й водночас стимулюватиме молодих учених до самореалізації у різних формах: чи то конференціях, чи наукових статтях, чи окремих самостійних дослідженнях. Я говорю про наукову традицію, бо вже зараз, безперечно, відчувається системність у дослідженні американської літератури, і тут слід віддати належне Тамарі Денисовій, яка запроваджує таку спрямованість.

Очевидна й логіка руху наукової думки, представлені випуском „Просвітницька традиція в літературі США”, що, відповідаючи основним тенденціям розвитку американського суспільства й, відповідно, американської літератури, продовжує попередній випуск „Пуританська традиція в літературі США”. Адже, коли ми говоримо про американське просвітництво, то зрозуміло, що головні його тенденції випливали з ідей, із моральних принципів та засад протестантизму. І цікаво, що закономірність розвитку цих ідей, передусім морального характеру, поступово опановуючись соціумом, формувала вже ідеї, визначальні для розвитку американського суспільства — так, по суті, був закладений базис для т. зв. американської мрії — цієї національної ідеї США, що втілює інтереси не лише суспільства, громадських організацій, а й літератури і, врешті-решт, політики. Мені здається, що саме цей пуританський, а потім просвітницький рух, який мав багато в чому морально-патріотичний характер, вплинув на формування політики, особливо внутрішньої, Сполучених Штатів — так Америка знайшла основу для консолідації суспільства, що, зауважу, було дуже нелегко, зважаючи на різноманітність етносів, традицій, культур, вірувань, релігій. Це взагалі унікальний, феноменальний приклад у світовій цивілізації. На мою думку, могло б вийти цікаве дослідження, якби хтось наважився порівняти, як формувалися, скажімо, Римська імперія, Сполучені Штати Америки та Радянський Союз, які були базові цінності цих суспільно-політичних утворень. Таке порівняння спадає мені на думку, тому що і в Радянському Союзі, і в Римській імперії все закладалося, формувалося зверху, тобто був диктат центру. Але в американському суспільстві все базувалося на свободі людини, на цінності особистості, і тому таке державне утворення має більшу перспективу для розвитку і для буття в часі.

Відзначу той пієтет, ту повагу, з якою ставляться до просвітницької традиції в літературі США. Але, на жаль, не можна сказати, щоб в Україні розвинулися просвітницькі тенденції, які свого часу відіграли дуже важливу роль і в нас, при цьому існуючи в складніших умовах, ніж у США, тому що там була держава, яка розуміла їхню цінність і принаймні все це опановувала, а в Україні ця просвітницька тенденція творилася в колоніальному становищі. Згадаймо слова хоча б І.Франка чи Лесі Українки, які говорили, що вони змушені були тягнути віз національного обов'язку замість того, щоб займатися просто творчістю, реалізовувати себе як творча особистість.

Я б дуже хотів, щоб такі праці, як „Просвітницька традиція в літературі США” чи „Пуританська традиція в літературі США” читали україністи, ті, хто займається історією української літератури. І якби вони уважно проштудіювали ці книжки, то переконалися: ми не відкриваємо нічого нового, але водночас багато в чому йдемо своїм шляхом, не знаючи, що інші вже це пройшли, або, наприклад, що на новому історичному витку ми багато що повторюємо. І в цьому немає нічого прикрого. Навпаки, це свідчить про те, що є внутрішні закони розвитку суспільств, які прагнуть до волі, до демократії, до свободи особистості. І цікаво, що українська література з високою художньою виразністю й з ефективною мобільністю вхоплювала ці ідеї, які захоплювала у свій ідейно-естетичний „арсенал” американська література, коли вона опановувала ідеї

пуританської моралі, формувала образ малої родини й потім великої родини. Так формувалося консолідоване суспільство як єдиний організм, який починав бути організмом культурним. Наголошу, що це особливо важливо, аби суспільство формувалося як культурний організм. А без цього в хорошому розумінні просвітництва такий процес неможливий.

На завершення хочу привітати наших колег з університетів України, подякувати всім тим, хто з натхненням організовує ці конференції, роблячи це не з обов'язку, а із справжнім почуттям радості спілкування та відкриття. Я думаю, це прекрасно, коли наука приносить не тільки певні дивіденди у вигляді, скажімо, дисертацій, а ще й дає задоволення від чудово виконаної праці, яка потрібна і тобі, і тим, хто до цієї праці хоче прилучитися. Вітаю, і бажаю нових успіхів у науковій діяльності!”

Далі розгорнулася наукова дискусія, в якій було висловлено чимало виважених оцінок та оригінальних думок. Так, професор Національного університету „Києво-Могилянська академія” *Борис Шалагінов* наголосив, що „Просвітництво знаходиться в центрі світоглядних дискусій наших днів. До цього спонукає необхідність по-новому оцінити засадничу категорію всього модерного мислення — розум, *ratio*. Свого класичного вигляду просвітництво набуло у Франції — країні, що тривалий час була, сказати б, точкою відліку для наукової кваліфікації просвітницького руху в інших країнах. Проте зосередженість на „еталоні” таїла і свою небезпеку — не помітити своєрідність, неповторність окремих просвітницьких рухів, їх зв'язок з національними традиціями. Просвітницький „розум” багатогранний. Як відомо, у Німеччині останньої третини XVIII ст. він, за посередництвом І.Канта, „запліднив” романтичний рух. Автори наукової збірки, що презентується сьогодні, зробили сміливий і науково обґрунтований крок. Вони підійшли до проблеми просвітництва з боку його „нетрадиційного” змісту. Предмет їх дискурсу — просвітницька традиція в США — країні, яка, перенісши з континенту у свою культуру основні засади цього руху, мусила, фактично, розробляти їх із самого початку, відгукуючись на виклик украї специфічних реалій культурного й політичного життя, яких тодішня Європа просто не знала. Американцям вдалося реалізувати чи не найголовнішу сторону модерного розуму, про яку французи знали (згадаймо „Про суспільний договір” Ж.-Ж. Руссо), але не спромоглися на тому відтинку історичного часу гармонійно втілити в життя (згадаймо невинуваті жорстокості французької революції). Це „вся суто практична спрямованість у реалізації філософських засад”, насамперед — *державотворчий* аспект. І.Кант, який уважно вивчав досвід французької й американської революцій, віддаючи належне думкам Руссо про „народну волю”, все ж, під впливом американських подій, дійшов висновку, що найоптимальніший устрій, що сприяє розвитку гуманістичних засад у суспільстві, — це республіканський. Так кантівський „практичний розум”, який замикав філософську систему великого німецького просвітника, знайшов опертя на реальну практику американського просвітництва. Цим був відкритий шлях до романтизму — пристрасного ідеалізму дії, пафосу широких перетворень, одухотворених високим гуманістичним розумом”.

Тетяна Свербілова, старший науковий співробітник Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, звернула увагу на те, що „американістика України впевнено стає однією з найпотужніших національних шкіл вивчення зарубіжних літератур. Вона має власне обличчя і залежить це не тільки від тематики досліджень, які не обов'язково мусять мати компаративний характер українсько-американських студій. Навіть „чиста” американістика позначена певним національним стилем як особистісними рисами самих дослідників, що групуються навколо Центру американських досліджень в Інституті літератури. Цю школу легко можна відрізнити, скажімо, від російської школи американістики. Створення такого роду національних дослідницьких шкіл може слугувати зразком для тих галузей вивчення зарубіжної літератури, які ще не мають власної ідентичності. На жаль, це стосується, наприклад, русистики України, яка у своєму вузівському існуванні переважно більшістю тяжіє до метрополії й не бажає нічим відрізнятись від російської русистики. На прикладі двох збірок Центру американістики ми можемо вочевидь бачити, що українська американістика не повторює американських дослідницьких шкіл. Єдине, що хотілося б зауважити, стосується мови видання. Як здається, дослідники у змозі створювати

двомовний варіант своїх студій: український та англійський. Це вкрай необхідно для того, щоб бути почутими не тільки в Україні, а й по всьому світу. Це першочергове завдання, і я хотіла би просити присутніх тут представників американського уряду, які субсидують ці видання, врахувати необхідність двомовного видання, адже лише в такому разі американісти Америки та України зможуть вести науковий діалог”.

Професор Київського національного університету імені Тараса Шевченка *Наталія Жлуктенко*, вітаючи всіх, хто готував до виходу у світ другий номер „Американських літературних студій в Україні”, згадала подію, „що спричинила появу цього ошатного тому” — Всеукраїнського наукового симпозиуму „Просвітницька традиція в літературі США” в лютому 2005 року. “Уже вдруге, — зазначила Н.Жлуктенко, — Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України зібрав для обговорення принципово важливої в американістиці проблеми фахівців з різних міст України, серед яких були й досвідчені дослідники, й початківці. І знову, як і на попередньому зібранні, присвяченому пуританській духовній спадщині в американській літературній історії, звичайна справа виголошення й обговорення доповідей перетворилася на своєрідний спільний інтелектуальний проект, чимось схожий на популярні тепер у різних гуманітарних галузях „фабрики думки”, тобто всебічне й ґрунтовне осмислення нагального наукового питання. Ще на рівні формування програми, так само як у ході дискусії, учасники симпозиуму відчували відповідальність за те, щоб обраний ними предмет дослідження, зберігаючи самобутність авторського сприйняття проблеми, органічно ввійшов у загальний текст. Цей текст творився натхненно й радісно. Як учасник симпозиуму, я певна, що та радість інтелектуальної співпраці збереглася на сторінках презентованого видання й особливим чином допомогла створити вичерпну картину літературного явища, якому присвячений даний проект”.

Перше, що відзначила у своїй промові багаторічний співробітник Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України *Валентина Оленєва*, це систематичність цього видання. „Презентуючи другий номер щорічника, — сказала В.Оленєва, — ми сподіваємось, що видання буде продовжено новими випусками. Дуже приємно, що в збірнику багато статей молодих дослідників з різних міст країни, адже, коли починалася американістика в Україні, нас було тільки двоє американістів — Тамара Денисова та я. Окремо хочеться подякувати Посольству США в Україні за сприяння у виданні цієї наукової праці багатьох авторів”.

Галина Сиваченко, провідний науковий співробітник Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, також привітавши авторський колектив і редколегію другого випуску „Американських літературних студій в Україні”, присвячених просвітницькій традиції в літературі США, говорила про те, що „враховуючи доробок американістів України, реалізований як у першому випуску, присвяченому пуританській традиції, так і в низці збірників міжнародних конференцій американістів, де йшлося про найактуальніші проблеми літератури США кінця ХХ — початку ХХІ ст., можна сподіватися, що з часом ми матимемо на своїх полицях своєрідну історію американської літератури, створену авторами України. Цю надію робить ще більш певною ентузіазм, з яким працюють учні Т. Денисової над опануванням американської літератури в школі американістики при Посольстві США. Думається, що створення Центру американістики при Інституті літератури також сприятиме консолідації творчих зусиль американістів”.

Доцент Інституту міжнародних відносин Київського національного університету імені Тараса Шевченка *Олександр Гон* висловив таку цікаву думку: „У передмові до „Американських записок” 1842 р. Чарльз Діккенс із тривогою зауважував, що сучасна йому Америка відхилилася від правильного шляху, але висловлював надію, що країна успішно вирішить проблеми, які мають світове значення. І справді, уроки американської історії, а надто — історії періоду просвітництва, сповнені захоплюючих і повчальних прикладів як художньо-естетичної, так і політико-філософської ваги. Скажімо, для новітньої історії України, яка так драматично пережила перехід від другого до третього президента, історія взаємин Джона Адамса й Томаса Джефферсона (відповідно, другого та третього президентів США) може і, мабуть, повинна стати предметом серйозного аналізу. Політичне протистояння й навіть особиста неприязнь цих державних мужів, вчених і, у випадку Джефферсона, енциклопедистів, закінчилася примиренням

заради єдності молодій республіці, її майбутнього. Можливо, саме тому метр англо-американського модернізму Езра Паунд, який шукав нову цивілізаційну модель розвитку Сполучених Штатів, так детально вивчав епістолярну спадщину Адамса та Джефферсона (частина її, до речі, написана латинською мовою), яка органічно вписана в історичне тло його „Кантос”.

Загалом, презентація збірника наукових статей „Просвітницька традиція в літературі США” довела, що серйозна проблема просвітництва вже назріла в літературознавстві, а отже, вимагає пильної наукової уваги та всебічного дослідження, одним із етапів якого і стало видання, представлене Центром американських літературознавчих студій в Україні.

Олена Дубініна



Наші презентації

Листи Леоніда Жебуньова до Євгена Чикаленка. 1907 — 1919 роки. — К., 2005. — 251 с. / НАН України, Інститут української археографії та джерелознавства ім. М.С.Грушевського.

Уперше друкується епістолярій маловідомого до недавнього часу українського громадсько-культурного діяча поч. ХХ ст., популяризатора рідного слова, перекладача й публіциста Л.Жебуньова до видавця газети “Рада” Є.Чикаленка. Це автографи 89 поштових відправлень, які охоплюють хронологічно 12 років (1907 — 1919 рр.) і стали цінним джерелом для відтворення видавничої діяльності

українців на початку ХХ ст., зокрема багатьох сторінок історії української щоденної газети “Рада”. Інформація, що міститься в цих листах, цікава й аналітична. Упоряд., вступ та коментарі І.Старовойтенко.

Валерій Шевчук. Просвічений володар: Іван Мазепа як будівничий Козацької держави і як літературний герой. — К.: Либідь, 2006. — 464 с.

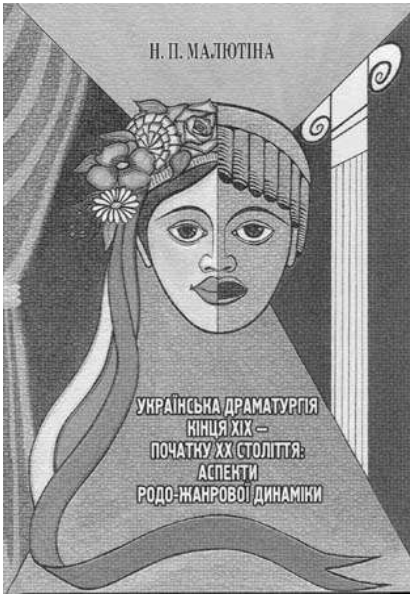
Валерій Шевчук, за його словами, поставив собі за мету створити не універсальну монографію про Івана Мазепу, а розповісти про легендарного гетьмана як про “будівничого Козацької держави, його діяльність у сфері внутрішньої політики”, як про мецената, будівничого храмів, натхненника і творця Високого бароко в українській культурі. Ідеться також про творення літературного образу І.Мазепи в українській та світовій літературі. Видання документовано історичними джерелами.



Рецензії

Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX — початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки. — Одеса: Астропринт, 2006. — 351с.

Кінець XIX — початок XX ст. — один із найскладніших періодів розвитку українського



літературного процесу і не в останню чергу завдяки присутності художніх досвідів попередніх епох, а отже, стильового взаємозв'язку та родо-жанрових трансформацій. Виводячи закон жанрової різноманітності на матеріалі новелістики XIX — поч. XX ст., І.Денисюк дійшов висновку, що „розкріпачення” ригористичних форм ведеться чи то під гаслом психологізму, чи то оновлення реалізму (хоч перше входить у друге), чи модернізму. Відбувається дифузія літературних родів і жанрів — лірика затоплює прозу. Драма братається з новелою, оповідання з нарисом чи новелою, а то й з повістю”¹. Подібні явища спостерігаються й у драматургії означеного періоду, хоча вони практично не досліджені.

Написана з позицій найсучасніших теорети-

ко-методологічних розробок вітчизняних і зарубіжних вчених у галузі генології, історії і теорії драми (не кажемо вже про введення до наукового обігу, зокрема, таких понять, як „жанровий прототип”, „драматургічне висловлювання”), монографія Н.Малютіної робить серйозний крок до заповнення існуючої прогалини в українському літературознавстві.

Дослідниця, по-перше, залучає до аналізу цілий корпус драматичних текстів, серед яких велика кількість „хрестоматійних” п'єс, що давно потребували незаангажованого прочитання в контексті світового літературного процесу, а також низку невідомих навіть фахівцям п'єс (драми Є.Карпенка, В.О'Коннор-Вілінської, Л.Пахарецького, Я.Мамонтова, А.Грабини, А.Володського, В.Товстоноса, Л.Старицької-Черняхівської, С.Черкасенка, Г.Хоткевича). По-друге, розглядаючи конкретний матеріал в аспекті родо-жанрових трансформацій драматургічних текстів, Н.Малютіна виходить за межі давно і плідно розроблюваної проблеми традицій і новаторства. Йдеться-бо не так про визрівання нових жанрових ознак і модифікацій вже існуючої традиції, як про якісний стрибок, зумовлений „драматургічним вибухом” на рубежі століть. Важливо, що дослідниця аналізує не лише модерністську драматургію, орієнтовану на західноєвропейський контекст, а враховує також національну специфіку і традиції розвитку української драми, що впродовж попереднього століття визначалися пріоритетами реалістичного дискурсу й мело-драматично-комедійним (водевільним) характером дії з активним використанням стилізованого пісенного матеріалу.

Щоправда, ознайомлення з різнонаціональними художніми текстами (у праці проводяться паралелі з драматургією С.Виспянського, Г.Ібсена, М.Метерлінка, А.Стріндберга, А.Чехова) давало підстави для вагомшого висновку, аніж зроблений дослідницею, про тематичне збагачення української драми (в руслі експериментів і досягнень т.зв. „нової драми”) та його вплив на трансформацію жанрових форм, що імітувало, деякою мірою навіть провокативно, наближен-

¹ Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст. — Л., 1999. — С. 266-267.

ня української драматургії до модернізму. Цілком зрозуміло, що Н. Малютіна пов'язує окремі тенденції модернізації української драми із стилізацією жанрових прототипів містерії, трагедії, стилізацією міфопоетики й символіки, про що свого часу писав ще М.Вороний у статті „Театральне мистецтво і український театр”, а також переконливо доводить наявність у драматургії В.Винниченка жанрових трансформацій мелодрами у зв'язку з екзистенційним змістом.

Монографія Н.Малютіної пропонує плідний матеріал для подальшого вивчення національної специфіки жанрового розвитку української драматургії означеного періоду, водночас деякі підходи до розв'язання цього питання у праці вже накреслені, а саме: у підрозділі про містерійну драму аналізуються різні способи застосування жанрового прототипу, і це виявляє своєрідність реконструкції архетипу містерії саме в українській драматургії кінця XIX — поч. XX ст. Елементи національної специфіки української драми розглядаються й у підрозділі про епічні ознаки одноактівки, зокрема драматургічного жарту, про драматизацію фольклорного наративу і, безперечно, у підрозділі про ліричну драму, яка вочевидь передає національну своєрідність художнього мислення драматургів.

Привертає увагу новаторський методологічний підхід дослідниці, котра всупереч усталеним поглядам не пов'язує родо-жанрову природу драматургії з особливостями художніх настанов письменників. Н. Малютіна аргументує це певною консервативністю жанрового мислення, впливом театральних традицій. Авторка обстоює позицію відносної незалежності жанрових властивостей драматичного твору (враховуючи можливість неоднозначної рецепції під впливом сценічної адаптації) від особливостей засадничих міркувань драматурга. При цьому Н. Малютіна виявляє зумовленість родо-жанрових трансформацій української драматургії означеного періоду такими явищами, спровокованими модерністськими тенденціями, як інтертекстуальний діалог з канонічними жанровими прототипами (містерії, трагедії, комедії).

Це дає підстави дослідниці простежити вплив різних форм стилізації, іронічно-пародійного обігрування, травестії, шаржування, тематичної транспозиції (інсценізації) відомих романно-повістевих сюжетів на процеси родо-жанрових змін драматургії і, зокрема, довести, що прагнення реконструювати архетипні ознаки містерії, трагедії, вертепної драми в містерійних трагедіях В. Пачовського, драматичних поемах Лесі Українки виявляє малоефективність вжитку архаїчної форми. У драматургії Л.Старицької-Черняхівської, Я.Мамонтова, С.Черкасенка, Панаса Мирного пародійно-іронічне „відсторонення” або шаржу-

вання (травестювання) архетипних ознак містерії і трагедії виявляло тенденції фарсового пониження, загалом характерні для жанрів сатиричної комедії, мелодрами, водевілю кінця XIX — поч. XX ст.

Серед механізмів родо-жанрової динаміки дослідниця фіксує й досліджує процеси інтеграції (дифузії) жанрових начал, які зумовили появу синтетичних жанрів мелодрами-фразки, комедії-водевіля, та процеси диференціації жанрових начал, що яскраво виявилися, скажімо, у драматургії В. Винниченка. Авторка розглядає явище жанрового поліфонізму в п'єсах В. Винниченка і пояснює його тенденціями романізації драми, в якій простежується розпізнавання й віддалення (за принципом взаємного пародіювання) жанрових ознак. Наприклад, внаслідок „очуження” пародіюються мелодраматичні або водевільні прийоми розвитку дії, інтриги в межах драми-дискусії або психологічної драми.

Структурний підхід, застосований до вивчення процесів родо-жанрової динаміки в українській драматургії порубіжної доби, помічені тенденції деструктуризації драматургічного висловлювання в межах певного жанру або тексту дали авторці змогу не лише проаналізувати жанрову різноманітність драматургії, а й виявити деякі закономірності жанрової динаміки: перехід комедії у драму, мелодрами (міщанської драми) у фарс або трагікомедію. Щоправда, в окремих випадках висновки дослідниці видаються не зовсім переконливими, зокрема, коли робиться спроба довести ознаки трагікомедії в таких характерних драмах становища, як „Не судилося” („Панське болото”) М.Старицького, „Скрутна доба”, „Замулені джерела”, „Страчена сила”, „Старі сучки й молоді парості” М.Кропивницького. Авторка в цьому випадку констатує невідповідність пафосу драматичного висловлювання і структури дії, комедійних ситуацій, не завжди зазначаючи, як це виявляється в поетиці текстів. Тому й не просто, скажімо так, збагнути, чому в драмі М.Старицького „Не судилося” спостерігаються ознаки трагікомедії.

Слід наголосити на тому, що в монографії Н.Малютіної вперше системно досліджується феномен української одноактної драми кінця XIX — поч. XX ст. в аспекті родових зрощень, а саме тенденцій епізації та ліризації драматургічного висловлювання, які зумовили відчутне збагачення палітри жанрових різновидів одноактівки, появу таких нетрадиційних жанрових форм, як драматичний нарис, фарс-мозаїка, сатира-фантазія, лірична сцена, опера-феєрія... Серед чинників епізації одноактної драми цього періоду розглядаються структурні ознаки п'єси-дискусії, нарративні стратегії, новелістичні прийоми композиції, алегоризація драматургічного вислов-

лювання й тяжіння до п'єси-притчі, функціональні властивості ремарок. На нашу думку, потребує уточнення й більшої дослідницької виваженості оперування такими поняттями, як „нарративні стратегії”, „наратологізація ремарки”, що вживаються при аналізі драматургічного тексту, хоча доречність їх застосування очевидна.

Феномен ліричної драми авторка пов'язує з визріванням драматичної форми в межах ліричного способу мислення поетів-драматургів Лесі Українки, Олександра Олеся. Формальними показниками цього явища є структуротворчі властивості поетичної візії, символіко-сугестивна природа висловлювання, мелійні принципи архітектоніки, увиразнення таких структурних ознак,

генетично пов'язаних із зародженням драми ліричних жанрів, як елегія, гімн, сколія (застольна пісня).

Здійснене дослідження української драматургії „перехідного” періоду в зазначеному аспекті давно очікуване в українському літературознавстві. Воно суттєво збагачує наукове уявлення про літературний процес, формує нові підходи до розуміння родо-жанрової генези української драматургії в контексті закономірностей загальноєвропейського літературного поступу й діахронного розвитку драми як специфічного роду. Крім того, і це важливо, — закладає орієнтири подальшого аналізу процесів жанрової динаміки української драматургії порубіжної доби і ХХ століття.

Наталія Шумило

ПЕРША ПРАЦЯ З БІБЛІЙНОЇ ГЕРМЕНЕВТИКИ

Зоряна Лановик. *Hermeneutica Sakra*. — Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, 2006. — 587 с.

Монографія Зоряни Лановик присвячена проблемі становлення та функціонування Біблійної герменевтики. Дослідниця описує перші щаблі історичної еволюції герменевтики — античність із її тлумаченням знамень та Середні віки, де переважала екзегеза як інтерпретація Святого Письма. Зроблено спробу пояснити вплив на Біблійну герменевтику історико-філологічної науки ХVІІІ ст. (Майєр, Вольф, Бек, Аст та ін.), ідей Шлейєрмахера, Дільтея, Бетті, Гуссерля, Гадамера та ін.

З.Лановик має рацію в тому, що українське літературознавство лише спорадично зверталося до подібних досліджень, про зацікавлення Біблією свідчать праці Д.Чижевського, І.Огієнка, В.Сулими, І.Бетко, А.Нямцу, В.Антофійчука, проблеми Біблійної герменевтики частково порушені в монографіях С.Абрамовича, С.Головащенко, в навчальному посібнику С.Квіта. Польські дослідники, зокрема, К.Роснер, пишуть про “герменевтику романтичну” й “герменевтику онтологічну”, у межах останньої виокремлюють психологічну, історичну, іманентну, структурну та інші моделі. Про цю типологію варто було б згадати принаймні для того, щоб з'ясувати місце та значення Біблійної герменевтики у становленні загальної філологічної герменевтики.

Загалом же у вступі можна було б докладніше проаналізувати концепції Гуссерля, Гайдегера, Гадамера, Апеля, Рікєрса, Габермаса та ін., і спробувати з'ясувати, як біблійна герменевтика співпрацює з феноменологією, психоаналізом, структуралізмом, аналітичною філософією,

постструктуралізмом тощо. Звісно, до цих ідей дослідниця не раз звертатиметься упродовж усієї роботи, та вони, не задекларовані цілісно на початку, мають характер дещо “розсіяного портрета”.

Мета дослідження сформульована на с.9-13: подати еволюцію Біблійної герменевтики, проаналізувати структурно-текстову та художньо-образну природу Біблії, визначити парадигми й інтерпретації (історико-літературний, граматичний, алегоричний, типологічний, архетипний, символічний та ін. аспекти), окреслити контекстуальні, інтертекстуальні та екстратекстуальні принципи аналізу Біблії, виокремити її жанрові, художньо-поетичні та стилістичні особливості, окреслити семіосферу Святого Письма, розкрити його символічно-алегоричну суть та значення для розуміння Біблії як універсального коду мистецтва. Дослідниця уточнює (с.60-61): Біблійна герменевтика не передбачає проникнення в суть релігійно-теологічних проблем, це прерогатива екзегетики й апологетики в теології, які використовують герменевтичні методи, але тлумачать Біблійні тексти з конфесійно-богословських поглядів, отже, новизна дослідження — у відстороненому від традиційних культурно-релігійних підходів, у всебічному літературному аналізі Біблії як надскладного текстового феномена.

Принадно зауважимо, що поняття “Біблійна герменевтика” має два сенси: це і розуміння певних закономірностей та змін самого об'єкта, що відбулися поза життєвим досвідом

дослідника (звісно, ми були б дуже раді, якби З.Лановик належала до александрійської філологічної школи, контактувала з І.Золотоустим, С.Орігеном, працювала з Ф.Шлейєрмахером у Берлінському університеті та ін.), й усвідомлення цих змін самим дослідником. Другий сенс не тотожний першому й дослідниця пропонує не “історію Біблійної герменевтики”, а “концепцію історії Біблійної герменевтики”. Зрозуміло, що концепції може бути (і є) багато.

Перший розділ монографії має назву “Біблія і література: специфіка природи Біблійних текстів як основа Біблійної герменевтики”. У ньому порушено цілу низку проблем: Біблія і художня література, текстові інтерпретації, історизм та міфологізм, мовні концепти, поетика і риторика, полісемантичність та діалогічна множинність Біблії.

Подекуди впадає у вічі деяка категоричність суджень молодшої дослідниці, зокрема, коли йдеться про основний концепт — художню природу Біблійних текстів. Як відомо, Святе Письмо спершу було текстом із референтною історіографічною функцією, який, унаслідок перекладу грецькою мовою в період між 250 і 150 р. до н.е. 72-ма тлумачами за 72 дні з єврейської (так званий переклад Септуагінти), втратив її й перетворився на сакральний текст, де було викладено єврейський закон, вперше названий у “Листі Аристея” “Книгою” — Біблією. А тепер він узагалі сприймається поза культовою традицією — саме як художній твір.

Отже, не можна ігнорувати цих шаблів становлення художньої природи Біблії та її Автора — Деміурга, Творця (див. статтю С.Аверинцева “Авторство и авторитет”), це був не просто “діалог Творця з людством у цілому” (с.56), а частина священного ритуалу, який викликав емоційно-чуттєві форми релігійної свідомості, екзальтацію, комплекс покаяння тощо. Абсолютизувати художню природу Біблії та ще відмовитися від екзегези, це — зігнорувати християнську культуру, присутній у тексті Святого Письма божественний вимір реальності. Це те саме, що стати на шлях постмодерністської філософії і прикритися метафорою “Смерть Бога”. Без “божественної домінант” будуть не зрозумілими ні історизм, ні міфологізм, ні мовні концепти, ні риторика Біблії.

Другий розділ “Генега літературної герменевтики: літературознавчий аспект” найбільший за обсягом. Розділ порушує широке коло проблем. Тут йдеться про інтертекстуальність та алегоризм, принципи літературної інтерпретації Старого Заповіту в ранній апологетиці, розвиток алегоричного та буквально-історичного методів інтерпретації Біблії в патристичній екзегетиці, концепції

текстової інтерпретації в схоластиці, герменевтиці Ренесансу та Реформації. Окремі підрозділи присвячені добі Модерну (Біблійний раціоналізм, літературно-історична критика, граматична інтерпретація, філософсько-культурні підходи, Біблійний ірраціоналізм). Наступний підрозділ акцентує на інтерпретативних моделях новітньої Біблійної герменевтики. У межах цієї “новітньої Біблійної герменевтики” розглядаються: ліберальна школа герменевтики, міфологічна, Біблійний екзистенціалізм, феноменологічна, негерменевтичні моделі аналізу, “чиста герменевтика”.

Почнемо з інтертекстуальності та алегоризму. Під заголовком “Інтертекстуальність та алегоризм як домінанта давньоєврейської герменевтики сакральних текстів” подаються сучасні визначення герменевтики, з’ясовуються поняття “інтерпретації” та “перекладу”. У пункті “Інтертекстуальна екзегеза” (с.65-67) йдеться про Ездру, першого редактора Мойсеєвого закону, автора “Книг Хронік”, “Книги Ездри” (можливо, і “Книги Неемії”), саме він започаткував інтертекстуальний метод, зіставлення фрагментів, образів, перегуків між різними частинами Біблії. Тут же наведено уривок з “Книги Ісаї” (с.66). Принцип інтертекстуальної екзегези, безперечно, задекларовано, але проблема взаємодії тексту Біблії із семіотичним культурним середовищем ледь-ледь окреслена, текстових “щеплень” самого середовища мало. Тут варто було б, на наш погляд, вести мову про книги Йони, Руфі, Есфірі як вкраплені повісті, про байку Йотама (Суд., 9), колекцію сімейних пісень (“Пісні над піснями”), весільну пісню, яку наводить пророк Ісаїя на початку своєї притчі про виноградник (Єремія, 9, 16), елегію Давида на смерть Саула та Йонатана (II Сам., 1, 17), Плач Абнера (II Сам., 3, 33), Пісню про Криницю (Чис., 21, 17), пісню про перехід через Чермне море (Ісх., 15, 28), Плач Єремії, псалми, Книгу притч та ін. Смісл Біблії саме й полягає в зв’язуванні цих (та інших) семантичних векторів, що задають матрицю “цитатного мислення”.

Третій розділ “Методологічна система аналізу Біблійних текстів” охоплює екстратекстуальні контексти (історична парадигма, культурологічна, географічна), специфіку жанрів (прозових, поетичних, видінь, Євангелія як жанр, апокаліптичні візії тощо). Належне місце відведене авторській парадигмі, мовній, архетипній, символічній, алегоричній, типологічній та ін.

Прикро, що обраний принцип еволюції герменевтики відкритий лише для діяхронічного аналізу Біблійних жанрів, а було б цікаво поглянути саме на синхронічний жанровий зріз, як жанр живе у жанрі, як трансформується, творить варіації тощо.

Однак, незважаючи на окремі недоліки, дослідниця запропонувала справді оригінальну, масштабну, концептуальну працю, парадигмальний “зріз” герменевтики, де визначено і топіку, і риторіку, запрограмовано вектор базових концептів (цілої системи понять) Біблійної герменевтики, накреслено етапи її розвитку: 1) як когнітивної процедури, поширеної в античності, 2) як інтенції на прочитання “Книги природи” в Середньовіччі, 3) як експліцитно

загостреної проблеми загальної філологічної герменевтики.

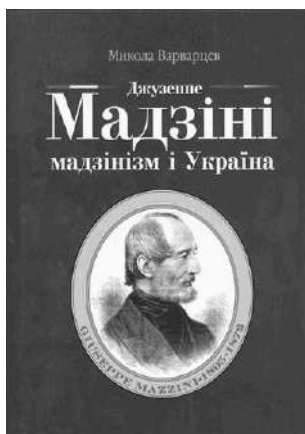
Зоряна Лановик привнесла у нашу духовну скарбницю новаторську працю, в якій глибока і відшліфована культура наукової думки надійно оперта на Біблійний інтертекст. Вона, ця думка, насажена діалектичним відчуттям складності, суперечності і багатозначності досліджуваного явища.

Олександр Астаф'єв

Наші презентації

Володимир Денисюк. Зоря тернистої долі. — Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2006. — 160 с.

Цього року виповнюється сто років від дня народження відомого вченого-літературознавця, багатолітнього співробітника Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України Євгена Шабліовського. Ця книжка — нарис про його нелегкий життєвий і творчий шлях. Навіть в ідеологічних лещатах того непростого часу письменник і науковець знаходив можливість плекати українське слово, національну ідею й залишив по собі великий літературний спадок у декілька сотень назв, що відтворюють цілу епоху, яким і нині послуговуються дослідники.



Микола Варварцев. Джузеппе Мадзіні і Україна: Монографія. — Київ: Унів. вид-во “Пульсари”, 2005. — 304с.

Монографія присвячена Джузеппе Мадзіні, 200 років від дня народження якого виповнилося 2005 року. Автор зібрав і дослідив численні матеріали, з яких постає образ “апостола правди і науки”. Уперше в світовій мадзініані мовою документів стверджується наявність міцних зв’язків українських патріотів з ідеалами й подвижницькою працею провісника об’єднаної Європи. Книжка містить також додатки у 2-х частинах. До першої увійшли матеріали з архівних і бібліотечних сховищ на тему “Мадзіні й мадзінізм у дзеркалі суспільної думки в Україні” (подані мовою оригіналів), до другої частини — переклади творів Дж.Мадзіні, які дають уявлення про Мадзіні-політика й мислителя.

С.С.

У № 9 нашого журналу за цей рік у рецензії Софії Когут “Меланхолійний етюд на тлі Львова” (стор. 80 — 81) з технічних причин випущено закінчення, яке публікуємо нижче:

як і архівні документи. Бо ж пишеться історія живої людини, а не імені.

А про поета найкраще говорять його вірші. Тож авторка застосовує цікавий прийом: наводить тексти С. Чарнецького і — мовчить. Життєпис поета не був би повним без цих віршів і без цього мовчання-вслухання.

Софія Когут.

Кур'єр Кривбасу - 2006 – № 200 (липень).

Номер відкриває розмова Мартина Пастушка з Володимиром Даниленком «Література після падіння залізної стіни», де письменник стверджує, що «постмодернізм як гуманітарна криза західного світу прижився як естетика старих націй, утвердившись як філософія еліт, які не мають перспектив через глухий духовний кут, у якому вона опиняється, що характерно для країн із постімперським синдромом». Проза представлена романом «Лепра» Мирослава Лазарука та трилогією (поч. у № 199) «Ангели помсти» Олеся Ульяненка, а поезія — добірками віршів Леоніда Талалая і Андрія Лісового («Термос апокаліпсису»). Друкуються спогади (продовження) про М.Вінграновського (Роман Дідула), подано «Автопортрет. З книги життя Тараса Шевченка» (Григорій Зленко), у перекладі Тадея Карабовича поезії зі збірки «Це» Чеслава Мілоша. У розділі «Scriptible» — «...Відбулися такі зміни, які вже є незворотними» (розмова Людмили Таран з Олею Гнатюк); «Акварій у Морі: про минуле і сучасне нью-йоркської групи» (Ю.Тарнавський); «Дар правдивості» (рецензія на двотомник «Світло людей» Василя Овсієнка, 2005); «Код української літератури» Ніли Зборовської, яка представляє свою однойменну книжку-докторську монографію; рефлексії Ярослава Голобородька над збіркою В'ячеслава Медведя «Лови. Вибрані твори», 2005; роздуми Олександра Хоменка над творчістю Любові Пономаренко («Ніч у кав'ярні самотніх душ»), яка, на його думку, «продовжує той шляхетний і непофальшований шерех, що в ньому Ю.Гудзь і В.Портяк, А.Щербатюк і В.Масторова, а на віддалі — Квітка, Куліш, Манжура, Тесленко» («Прихована агіографія сегобічної» України).



В. Л.



Критика. — 2006. — Число 7 – 8.

Число відкривається розмовою за круглим столом про політичну ситуацію в Україні після підписання “Універсалу національної єдності”. Прогнози песимістичні — аж до “диктатури серед власників” (В.Речицький) і “часткової втрати (не юридичної, а фактичної) суверенітету” (А.Мокроусов). Тему продовжують роздуми Б.Осадчука про поразку Помаранчевої революції, Я.Грицака про роль інтелігенції, М.Рябчука про “недолугу” демократію 2005 – 2006 рр. та її передісторію. Е.Вілсон розмірковує про віртуальну і реальну політику в Україні. М.Маринюк констатує, що “Партія регіонів “кине” Ющенка й перекреслить умови П'ятого універсалу”, а водночас визнає: українство “є потужною пасіонарною силою, яка... задає параметри нового буття”. Г.Грабович зауважує: в Україні “політична еліта не встигає за громадською думкою”, — і протиставляє “гамлетизму”

Ющенка принциповість і далекоглядність Лінкольна. Ю.Чавусав аналізує президентські вибори в Білорусі. Д.Гілінгем висвітлює кризове становище в Євросоюзі та перспективи України, закликаючи нас до вступу в НАТО. Г.Біловол розмірковує про стан української філософської періодики. Ю.Ємець-Доброносова осмислює останні книжки філософів В.Табачковського й В.Малахова, Ю.Шапалов і М.Сорока рецензують найновіші праці про В.Винниченка, зокрема книжку В.Панченка та монографію Г.Сиваченко. Друкується текст П.Мідянки — відгук на роздуми Ю.Андруховича про живописецький серцевидний (він же гав'яз) в одному з попередніх чисел. Завершують номер посмертні згадки про Н.Світличну (М.Коцюбинська) та про медієвіста А.Гуревича (В.Поліщук).

Олександр Брайко



Учасниця руху шістдесятників, правозахисниця, член Закордонного представництва Української Гельсінкської групи, редактор-укладач “Вісника репресій в Україні” (США), лауреат премії ім.Т.Г.Шевченка Надія Світлична народилася 8 листопада 1936 р. в с. Половинкине Старобільського району на Луганщині. 1958 року закінчила філологічний факультет Харківського університету, відділення української мови й літератури. Працювала директором школи робітничої молоді в Краснодарі, бібліотекарем. З 1963 року оселилася в Києві. Працювала в редакційній групі заочного сільськогосподарського технікуму, редактором видавництва «Радянська школа», науковим співробітником Інституту педагогіки й за сумісництвом — учителькою вечірньої школи. Клуб творчої молоді (КТМ), який відвідувала з братом Іваном Світличним, зіграв величезну роль у її житті. Там Н.Світлична здружилася з багатьма майбутніми дисидентами, з художницею Аллою Горською.

Після відомого зіткнення 22 травня 1967 р. біля пам’ятника Т.Г.Шевченку Н.Світличною серйозно зацікавився КДБ.

1968 року Н.Світличну звільнили з роботи; після «січневого покосу» 1972 року майже щодня викликали на допити в КДБ у справі брата. Заарештували Н.Світличну 18 травня 1972 р. Близько року вона провела в ізоляторі КДБ на вул. Володимирській, 33.

23 — 24 травня 1973 р. Н.Світлична була засуджена Київським обласним судом за ст. 62 ч. 1 КК УРСР („антирадянська агітація і пропаганда”) на 4 роки таборів суворого режиму. Покарання відбувала в сел. Барашево Теньгушовського р-ну, Мордовія. Повернулася у травні 1976 р. У прописці відмовили, на роботу не брали. Жила з сином у братової Леоніди Світличної. Восени 1976 року зважилася надіслати до ЦК КПУ й уряду заяву — відмову від громадянства, мотивуючи цей крок жорстокою розправою над Л.Лук’яненком, П.Григоренком, В.Чорноволом, В.Стусом, С.Шабатурою та іншими достойними людьми. Свій вибір пояснила так: «Нижче моєї гідності бути громадянкою найбільшого в світі, наймогутнішого і найдосконалішого концтабору».

На «відкритому» судовому процесі в березні 1978 р. у м. Василькові Київської обл. над М.Матусевичем і М.Мариновичем була свідком. Щодо її свідчень у ЦК КПУ надійшла така інформація: «Намалася використати судову трибуну для антирадянської агітації і пропаганди».

12 жовтня 1978 р. виїхала спочатку до Рима, а 8 листопада того ж року прибула у США. Через 8 років її позбавили радянського громадянства.

З 1980 р. Світлична брала активну участь у роботі Закордонного представництва УГГ, стала редактором-упорядником періодичного видання представництва. До 1985 р. регулярно видавала «Вісник репресій в Україні» (коштом української діаспори). У 1983 — 1994 рр. працювала в Українській редакції радіостанції «Свобода».

Розшифровуючи й розбираючи передані з таборів матеріали й перетворюючи їх на брошури і книги, численні радіопередачі, Н.Світлична вчинила справжній подвиг. Це була неймовірно тяжка робота. Вона підготувала до друку «Палімпсести» В.Стуса, упорядкувала такі книжки, як „Мить” Я.Лесіва, „За ґратами” М.Руденка, „Коломийка для Андрійка” М.Горбала, „Твори” Г.Снегірьова, брошуру Ю.Литвина. Після смерті брата Івана разом з його вдовою Л.Світличною підготувала до друку книжку його віршів “У мене — тільки слово” (1994) і книжку спогадів про І.Світличного “Доброокий” (1998), книжку його листів з табору.

Н.Світлична проживала в м. Ірвінгтон, штат Нью-Джерсі (США), працювала в Українському музеї в Нью-Йорку, редагувала жіночий журнал «Віра». Зібрала величезний архів, який, утім, потребує впорядкування. Збирала кошти на пам’ятник Оксані Мешко та її матері Марії, на Козацький хрест „Убієнним синам України” в урочищі Сандармох (Карелія). 2003 року була учасницею паломництва в урочище Сандармох та на Соловки.

1992 р. Надія Світлична стала лауреатом премії ім. В.Стуса, 1994 року Надії та Іванові Світличним була присуджена Державна премія ім.Т.Г.Шевченка. Свою частку премії віддала на створення „Музею шістдесятництва” в Києві. 26 листопада 2005 року була нагороджена орденом Княгині Ольги.

Надія Світлична померла 8 серпня 2006 р.