

Слово і ЧАС

НАУКОВИЙ
ЖУРНАЛ
ІНСТИТУТУ
ЛІТЕРАТУРИ
ім. Т.Г. ШЕВЧЕНКА
НАН УКРАЇНИ
ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ
СПІЛКИ
ПИСЬМЕННИКІВ
УКРАЇНИ

№ 6 (534)

червень 2005

м. Київ

Заснований у січні 1957 р.
Виходить щомісяця

ЗМІСТ

AD FONTES!

- Сулима Віра.* Свята Трійця і символіка троїстості: до питання про літературну генезу української народної поезії..... 3
- Дмитренко Микола.* Михайло Драгоманов – дослідник фольклору 12

XX СТОЛІТТЯ

- Кодак Микола.* Викрадання людини (психологізм “Саду Гетсиманського” Івана Багряного)..... 25
- Любенко Олена.* Експеримент в українській драматургії: феномен Ігоря Костецького 32

ЧАС ТЕПЕРІШНІЙ

- Тарнашинська Людмила.* Час у творчості Ліни Костенко як темпоральний код структури людського досвіду 42
- Астаф'єв Олександр.* Символіка природи в поезії Ліни Костенко 52

ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА

- Зборовська Ніла.* Феміністичний триптих Євгенії Кононенко в контексті загальноукраїнської проблематики..... 57
- Таран Людмила.* Наратив визволення 68
- Мишанич Ярослав.* Дещо про “козлів” в українській літературі..... 73

ВІД ВЕЛИКОГО ДО СМІШНОГО	
Українські паліндроми Станіслава Бондаренка	75
ДЕБЮТ	
<i>Буторіна Ніна.</i> Національні мотиви у творчості Григорія Квітки- Оснoв'яненка.....	76
<i>Данюк Наталія.</i> Метод психологізації у творчості Анатолія Свидницького	80
ЛП	
<i>Рева Леся.</i> II всеукраїнська науково-методична конференція “Т.Г. Шевченко і світова культура”	83
LOGOS	
<i>Василь Задорожний.</i> Про одну так звану стрілецьку пісню.....	84
РЕЦЕНЗІЇ	
<i>Ткаченко Анатолій.</i> До надбань класичної філології [Святовець В.Ф. Словник образотворчих засобів: Тропи та стилістичні фігури. – К.: Інститут журналістики КНУ ім. Т. Шевченка, 2003. – 178 с.; Святовець В.Ф. Поетичний синтаксис: Стилiстичні фігури. – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2004]	94
<i>Вертій Олексій.</i> Національна самобутність жанру [Ткаченко Олена. Українська класична елегія: Монографія. – Суми: Вид-во СумДУ, 2004]	95
КНИЖКОВА ГРАФІКА	
Екслібриси Опанаса Заливахи	3 сторінка обкладинки



Ad fontes!

Віра Сулима

СВЯТА ТРІЙЦЯ І СИМВОЛІКА ТРОЇСТОСТІ: ДО ПИТАННЯ ПРО ЛІТЕРАТУРНУ ГЕНЕЗУ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПОЕЗІЇ

Літературна генеза українського фольклору цікавила багатьох вітчизняних учених – М.О. Максимовича, М.П. Драгоманова, В.М. Гнатюка, В.Г. Щурата, М.І. Петрова, П.Г. Житецького, Ф.М. Колессу та інших. І.Я. Франко вважав, що між словесністю і писемністю немає “виразних і тривких границь”, “бо те, що раз затверджено на письмі, може переходити знов у усну традицію, в пам’ять і життя нових поколінь...”¹. Дослідники традиційно обстоювали тезу про те, що усна народна творчість була одним із джерел середньовічної писемності, і лише в наступні століття народні пісні зазнавали відчутного впливу літератури. На думку О.В. Мишанича, “духовна лірика у XVII–XVIII ст. мала достатньо вироблену поетику, арсенал її художніх засобів збагачувався за рахунок всієї попередньої церковної книжності, вона користувалася уже готовими сюжетами й образами”².

Результати нового перегляду найголовніших пам’яток XI–XV ст. та окремих тематичних циклів фольклору дають підстави вважати, що головні ідеї, теми, образи Біблії, а також церковне вчення про Святу Трійцю засвоювала не лише давньоукраїнська книжність, а й усна народна словесність. В українському фольклорі (навіть у його найдавніших текстах) збереглося чимало творів, у яких важливу роль відіграє поліфункціональна символіка трієстості, позначена глибинними зв’язками з язичницькою міфологією, Святим Письмом і тринітарним³ богослов’ям⁴.

У багатьох найдавніших культурах та віруваннях число *три* було священним і символічним. Для Піфагора *трієка* символізувала весь світ: його початок, існування і кінець. Давні китайські мудреці наділяли *трієду* здатністю розв’язувати конфлікт, створений дуалізмом⁵. Символіка *трієстості* була органічною складовою давньослов’янського поетичного міфосвіту. На думку М. Москаленка, “трієдина структура найдавніших обрядових пісень слов’ян генетично пов’язана з трієрусністю і трієфункціональністю індоєвропейської моделі світу”⁶. У текстах

¹ Франко І.Я. Зібр. творів: У 50-ти т. – К., 1983.– Т. 40. – С. 7.

² Мишанич О.В. Українська література другої половини XVIII ст. і усна народна творчість. К., 1980. – С. 51.

³ Тринітарний – від лат. trinitas (грец.– трійця, тріада).

⁴ Див. про це праці: Forstner D. Swiat Symboliki Chrzescijanskij.– Warszawa, 1990. – 544 с.; Кириллин В. Символіка чисел в літературі Древней Руси (XI–XVI века).– Санкт-Петербург, 2000. – 311 с.; Сулима В. Деякі аспекти рецепцій образу біблійної Святої Трійці в книжній словесності XI–XII ст. // Варшавські українознавчі записки. 11–12 / За ред. С. Козака.– Варшава, 2001. – С. 45–61, де розглянуто символіку числа *три*, яке зустрічається в Біблії, а також у поетичних текстах Київської Русі.

⁵ Словник символів. – К., 1997. – С. 129.

⁶ Москаленко М. Фольклорний алфавіт давньоруського космосу // Золотослов: Поетичний космос Давньої Русі. – К., 1988. – С. 18.

народної поезії Київської Русі сакральне число *три* брало участь у творенні міфологічних смислів-кліше, які дедалі більше ставали конвергентами християнської Святої Трійці. Символічне число *три* також відігравало роль специфічного художнього засобу — акцентувало додаткові змістові відтінки, вказувало на провіденційну закономірність зображуваних подій, пояснювало божественну природу людини і світу.

Традиційно у найдавніших колядках зустрічаються потрійні символічні паралелі: *три* брати (варіанти: *три* гості, *три* товариші, *три* царі); але то насправді не *три* брати (відповідно: не *три* гості, не *три* товариші, не *три* царі), а то — світле сонце, ясен місяць і дрібен дощик. У текстах пісень символіка трієстості відіграла важливу композиційно-смыслову роль, як-от у щедрівці “Ой сивая та зозуленька”, де є сад, “*а в тім саді три тереми, а в першому — красне сонце, а в другому — ясен місяць, а в третьому — дрібні зірки...*”⁷. У колядці “Ой у нашого господаренька”⁸ за столом сидять *три* товариші: “*Перший товариш — ясен місячок, / Другий товариш — світлеє сонце, / Третій товариш — сам Біг небесний*”. За народними язичницькими віруваннями, Місяць і Сонце були символами Всевидючого божества, Вищої космічної сили, а з приходом християнської віри — Бога Отця і Бога Сина, Ісуса Христа⁹. В обрядовій пісні “Молодий пане, Бог тебе кличе” так само перегукується символіка *трієстості* язичницької і християнської традиції, адже в ній Бог *три* долі дає: “*Первую долю — ярії пчоли, / Другую долю — жито густее, / Третью долю — вороного коня. / Ярії пчоли — Богу свіча, / Жито густее — на пропитання, / Вороного коня — на прокатання*”¹⁰. Або колядники повідомляють господаря: “*В твоім ліску камінь лупають, / Камінь лупають, церкву мурують, / Церкву мурують з трьома верхами: / В першій верхечку Дух святий сидит. / В другій верхечку Сус Христос сидит, / В третій верхечку служба си прави, / Служба си прави за господаря*” (№106 В — варіант Л. Кислиці з Чагри, Буковина).

Подібні смислові *трієдині* структури найдавніших обрядових пісень віддзеркалюють також складний процес формування народного двовір’я: “оязичування” християнства і одночасної “християнізації” релігії предків, внаслідок чого, на думку М. Еліаде, “в народному християнстві аж до наших днів знаходять виявлення окремі риси міфологічного мислення”¹¹.

Язичницький календарно-обрядовий фольклор оспівував циклічно (навіки) упорядковане життя людей в лоні одухотвореної природи (Космосу), над якими панували численні міфічні божества. Християнство збагатило українську духовну культуру метафізичним вченням про Святу Трійцю — вченням про Бога, “єство якого єдине, але буття якого є особистим взаємовідношенням трьох іпостасей: Отця — безпочаткового Першоначала, Сина — Логоса, тобто абсолютного Смыслу (який втілюється в Ісусі Христі) і Духа святого — “животворчого” начала”¹². Варто ще раз наголосити, що поширення християнства в давній Україні супроводжувалося інтенсивним розвитком писемності, засвоєнням візантійської книжності і формуванням власної літературної традиції.

Народна поезія княжих часів, будучи у своїй основі невід’ємною складовою язичницьких вірувань та обрядів, вільно оперувала біблійними реаліями, образами

⁷ *Золотослов: Поетичний космос Давньої Русі.* — С. 55.

⁸ *Там само.* — С. 54.

⁹ *Словник символів.* — С. 122.

¹⁰ *Золотослов.* — С. 64.

¹¹ *Еліаде М.* Аспекти мифа. — М., 1996. — С. 173.

¹² *Аверинцев С.* Троица // Мифы народов мира: Энциклопедия. — М., 1982. — Т.1.

і власне християнськими символами та архетипами¹³. У найдавнішій народній поезії часто звучать імена, що їх давали дітям при хрещенні: Андрій, Володимир, Іван, Петро, Павло, Микола, Анна, Парасков'я та інші. Ці імена асоціювалися з важливими образами й темами Святого Письма та християнської культури взагалі, часто фігуруючи у *троїстих* поетичних структурах: “А в тій церквоньці два-три престоли: / Коло першого престола — Матка Христова, / Коло другого престола — святий Николай, / Коло третього престола — святий Михаїл, / Книжку читають, Христа благають”¹⁴. Обрядові пісні традиційно називають *три* християнські свята: “Рождество”, “Василле”, “Хрещення” (див. пісні “Ах, ляльон-рано, королівна встала”, “Святі в церкві” та інші)¹⁵. У колядці “Розмова святих”¹⁶ на престолах *три* святі сидять: святий Микола, святий Юрій і сам Бог небесний.

У щедрівці “Ой рано, рано куроньки піли...”¹⁷ розповідається про Іванонька, який рано вставав, братів пробуджав, аби вони стелили мости, якими “будуть їхати три святителі: / Перший святитель — Різдво Христове, / Другий святитель — Василь Кесарійський, / Третій святитель — Іван Хреститель”¹⁸. У цьому варіанті пісні замість свята Василя названо ім'я Василя Великого, єпископа Кесарії Каппадокійської, одного з Отців Церкви, якого традиційно поминають у перший день Нового року. Невідомий автор пісні “Ой рано, рано куроньки піли...” виказав свою добру книжну науку, назвавши св. Василя Великого Василем Кесарійським.

Специфічне функціонування символіки троїстості в одному з варіантів пісні “Ой рано, рано куроньки піли...”¹⁹ є доказом того, що написання подібних текстів припадало на час, коли активно формувалось українське двовір'я, коли давні вірування, звичаї, святині поєдналися з новими християнськими обрядами, ритуалами, вченням. У цій пісні діє “гордий пан” (для християнина гордість — це не риса добродетельності), цей гордий пан встав раніше, ніж “куроньки піли” (ще затемна), тому він “три свічі всукав” (щоправда, не для ікони і не для церкви), бо “При першій свічі личенько вмивав, / При другій свічі коника сідлав, / При третій свічі з дому виїжджав”. Далі пісня повідомляє, що цей пан був “гречний молодець” (гречність — добра риса і для християнина), але пан “Хвалився конем перед королем: / Нема в короля такого коня. / Золота грива коня покрила, / Срібні копита камінь лупають...” (хвалитися, ще й перед королем, — це зовсім не по-християнськи). Хоча пісня тут-таки повідомляє, що копита цього коня “Камінь лупають, церков мурують / З трьома верхами, з трьома хрестами”. Отже, герой пісні ушлюблений будівництвом християнського храму, але в цьому храмі: “На першій хресті — сонечко в весні, / На другій хресті — місяць у креслі, / На третій хресті — зоря із моря”. В Україні Сонце, Місяць, Зоря, на думку деяких дослідників²⁰, були найдавнішими богами

¹³ В обрядових піснях згадуються “пчоли”, які дають “жовтий вощок”, аби з нього була “богу свіча”, співається про “сріберний алтин — на молебень”, про “райське древце”, про “райські пташки”, яких треба покликати на добру долю тощо. Або звучить погроза: “Бодай тебе, дівонько, піп не вінчав”, яку і чисто християнською не можна назвати. В одній пісні мовиться про те, що “Київ славен — та все церквами” тощо.

¹⁴ Гнатюк В. Колядки і щедрівки // Етнографічний збірник. НТШ. — Львів, 1914. — Т. XXXV. — № 106.

¹⁵ Там само. — № 111.

¹⁶ Там само. — № 116.

¹⁷ Текст подається в перекладі М. Москаленка, зроблений за публікацією: Пoesия крестьянских праздников. — Ленинград, 1970.

¹⁸ Золотослов. — С. 78.

¹⁹ Там само. — С. 86–87.

²⁰ Словник символів. — С. 83.

астрального культу, і саме з цієї *тріади* світил виходив небесний вогонь. “У християнській традиції Місяць порівнюють з Церквою Божою на землі, оскільки вона запозичує своє сяйво від сонця правди, Христа”²¹. Зоря і зірки вважалися символами оборони живих людей, їхніми Ангелами-Охоронителями²². Тому в пісні *трьом* хрестам відповідають *три* охоронні символи, а також “*три престоли*”, бо “*На тих престолах мати Христова / Книжку читає, Христа благає*”. Вислів “*мати Христова книжку читає*” (а також згадки про читання книжки в інших піснях²³) — то незаперечний доказ того, що творці і слухачі української співаної поезії у найглибшій давнині були людьми освіченими, і для них був близький і добре знайомий образ людини (і навіть жінки), яка читає книгу, найімовірніше Євангеліє або Псалтир. Благання Богородиці — “*за Вітця, матку*”, “*за всю челядку*”, за худобу — це традиційні віншування господарям, що їх в Україні виголошували колядники і щедрувальники від найдавніших часів. Отже, невідомий автор народної поезії “Ой рано, рано куроньки піли...”, традиційно віншуючи з нагоди свята господарів звичайного селянського подвір’я, виявив високу поетичну майстерність, знання символів язичницької і християнської генези, які піддаються різноплановим тлумаченням на літературному (біблійному), естетичному, міфологічному та містичному рівнях. Тут символіка *троїстості* виступає універсальним естетичним чинником, який бере участь у творенні художніх багатозначних образів. Ці образи, своєю чергою, стають знаками нового релігійного народного світогляду і народного двовір’я.

Український фольклор містить значну кількість власне християнських колядок, які образно і сюжетно виростають із євангельських, або й ширше — із богословських текстів, із християнського вчення про Святу Трійцю. Про це свідчать тексти колядок, опубліковані В.Гнатюком²⁴: “Вой на сетий день, на Сетий вечір...”²⁵, “Славен єс, Боже, по всему світу...” (№37), “Богородиця і три Черниці” (№ 40), “Три раї” (№63), “Бай стойит царю на синім мори...” (№66 Е), “Ой що ж то було з почітку сьвіта?” (“№106 В) та інші. Тексти, власне, християнських колядок дають певне уявлення про тенденцію творчого осмислення євангельських сюжетів, що не раз виявляють “посягання” невідомих творців колядок на власні богословські тлумачення канонічних сюжетів і образів. Реалізовані засобами народної поезії, ці “посягання”, ці спроби творчого осягнення канонічного матеріалу можна кваліфікувати як “народне богослов’я” або як “народну теологію” (вислів М. Еліаде).

Зразком народного богослов’я є колядка “Христос і Ірод”²⁶, невідомий автор якої оповідає про те, що “Пречиста Діва, Мати Христова, / Мати Христова, Богородиця, / На свйите свйито, на свйите Різдво, / На свйите Різдво Христа вродила...”. Якщо буквально розуміти цей текст, то виходить: свято Різдва то не початок відліку християнського часу, а лише позначка у вічному сакральному календарі. Колядка констатує, що Пречистій Діві випало у Віфлеємі народити Христа саме на “*святе свято*” “*святого Різдва*”. Про цю подію “*звізда*” сповістила “*трьом царям перським*”. Прокоментуємо згадку про трьох царів *перських*. Історію народження Ісуса розповідають євангелісти Матвій і

²¹ Там само. — С. 83.

²² Там само. — С. 58.

²³ У колядці “Та ходила Діва Марія по під горою...” оповідається про церкву: “*А в цій церквці, в цій святі три зроби стоять: А над другим зробом книги читають...*”; див. також текст під №106 — Гнатюк В. Колядки і щедрівки // Етнографічний збірник. НТШ.— Львів, 1914.— Т. XXXV.

²⁴ Там само. — С. 269.

²⁵ Тексти колядок зберігають особливості діалекту.

²⁶ Гнатюк В. Колядки і щедрівки... — №31.

Лука. Останній нічого не говорить про прихід трьох царів перських. Матвій зазначає: “Коли ж народився Ісус у Віфлеємі Юдейським, за днів царя Ірода, то ось мудреці прибули до Єрусалиму зо сходу...” (2: 1)²⁷. Старослов’янський відповідник цього тексту: *се влѣсві отъ вѣстокъ прїдѣ въ иероусалимѣ*²⁸. Старослов’янське *влѣхвѣ* відповідає грецькому слову *μαγος* (mag), що в перекладі означає мудрець або чаклун. Магами називали жерців іранського культу²⁹, тобто *перських магів*. Апокрифічне “Євангеліє Якова” та апокрифічна “Книга про різдво блаженнішої Марії і дитинство Спасителя” повідомляють саме про прихід *магів*, які бачили на Сході зірку, що сповістила про новонародженого Царя Юдейського³⁰. Б.І. Гладков, коментуючи повідомлення євангеліста Марка про “волхвів зі Сходу”, писав: “Іустин Мученик, Єпифаній і Тертулліан вважали, що волхви прийшли з Аравії; Іоанн Златоуст і Василій Великий – із Персії, а Бл. Августин – із Халдеї”³¹. Отже, безіменний автор української колядки “Христос і Ірод” міг брати відомості або з творів Іоанна Златоуста, Василя Великого, або з інших книжних джерел.

Колядка “Христос і Ірод” далі розповідає: далекі *гості “повернули до Ирода царя”, від якого почули “файну новину”, “що народився Христос мисія”*. Автор колядки міг би до імені Христос дати слов’янський відповідник – Спаситель або Спас. Але він, імовірно, врахувавши, що євангеліст Матвій посилається на пророцтво Михея про народження у Віфлеємі *месії*, до грецького слова *Христос* (дослівно – *помазаник* Божий) додав слово *месія*, що походить від давньоєврейського *masiax* і буквально означає *помазаник*. Перські царі пішли Христа вітати, – анонімний автор переповідає подальший хід євангельських історій, – а “*Ирод поганий так засмутив си, шо цар предвѣчний на свѣт вродив си*”. Згідно з канонічними Євангеліями, Ірод засмутився тим, що саме *цар* народився. Б.І. Гладков коментує: “Ірод, родом Ідумеянин, був незаконним царем євреїв і тому перелякався, що новонароджений є справжнім законним царем, і він зможе скинути його з престолу”³². Предвѣчний – це одне з визначень Бога, але народний богослов у колядці “Христос і Ірод” поєднує його з царем, оскільки християнство визнає Ісуса Христа Господом, Сином Божим (згідно з Символом віри), народженим від Бога Отця перше всіх віків, власне предвѣчним Богом, отже, і предвѣчним царем світу. Невідомий народний богослов, назвавши Ісуса Христа “*царем предвѣчним*”, своєрідно відгукнувся на давню богословську полеміку, яка точилася з IV ст. навколо вчення про Святу Трійцю поміж видатними християнськими апологетами³³. Задля припинення богословських дискусій Перший Вселенський собор 325 р. ухвалив знамените віровизнання, яким було остаточно сформульоване вчення про Святу Трійцю. Ухвалений цим собором термін гомоузїос (лат. *homousia* – єдиносущні) означав, що Бог Син володіє тією ж сутністю, що й Бог Отець – Творець неба і землі, всього видимого і невидимого. За вченням Церкви, Трійця є триєдина, односутня, нероздільна, предвѣчна, свята і животворча. Але народне богослов’я такими визначеннями майже не послуговується. Надприродні характеристики Ісуса Христа як другої іпостасі Трійці невідомий

²⁷ *Біблія...* [переклад І. Огієнка]. – М., 1988.

²⁸ Цитата з Євангелія – т.зв. Саввиної книги (XI ст.) – за кн.: Старославянський словарь (по рукописям X–XI веков). – М., 1999. – С. 118.

²⁹ *Мень А.* Сын Человеческий // Волга. – 1991. – №7. – С. 157.

³⁰ *Апокрифические Евангелия.* – СПб., 2000. – С. 26–27.

³¹ *Гладков Б.И.* Толкования Евангелия. – СПб., 1913. – С. 76.

³² *Там само.* – С. 78.

³³ Див. про це: *Ісіченко, архієпископ Ігор.* Загальна Церковна історія. Курс лекцій для вищих духовних шкіл. – Харків, 2001. – С. 157–160.

автор колядки “Христос і Ірод” передає засобами народної поезії і язичницької міфології. Як приклад можна згадати опис переслідувань Марії посланцями царя Ірода під час її втечі до Єгипту.

Канонічні Євангелія про втечу Марії і Йосипа від Іродових вояків говорять лаконічно. Відомо, що у християн давньої України в досить широкому вжитку були апокрифічні Євангелія, з яких втеча Марії з Дитям могла переходити у фольклор, збагачена різноманітними, часто вельми фантастичними подробицями³⁴. І в усній словесності, і в книжній традиції Київської Русі був популярний мотив переховування героя в образі птаха чи тварини. Порівняємо зі “Словом о полку Ігоревім”: “Ярославнынъ глaсъ слышитъ: зегзицею незнаемъ рано кычеть: полечу, рече, зегзицею по Дунаеви”³⁵; “а Игорь князь поскочи горностаемъ къ тростію и вѣлымъ гоголемъ на воду; вѣвржеся на вѣзъ комонъ и скочи съ него восьмъ влъкомъ”³⁶. У колядці “Христос і Ірод”, ховаючи Ісуса, Марія “Пустила його попод небеса. / а Йисус Христос голубом літав”, що було суголосне як традиції народно-поетичній (у давньоукраїнській міфології голуб має важливе символічне значення³⁷), так і традиції книжній (голуб як євангельський символ Святого Духа). Поєднання поганського і християнського контексту реалізоване за допомогою “відкритого прийому”, коли автор колядки описує Богородицю, яка, мов персонаж казки, ховає дитину від ворогів у світі природи, а далі пояснює, що то був не звичайний голуб, і навіть не Ісус Христос, що то був Святий Дух – третя іпостась Святої Трійці. Подібні надприродні здатності Богородиця демонструє і в колядці “Чудо з пшеницею”³⁸: тікаючи від переслідування з новонародженим Ісусом, Богородиця поблагословила роботу орача, який готував поле на пшеницю, та ще й пообіцяла, що станеться диво: “Нині посієш, завтра будеш жати”. Другого дня господар справді вже порав готове жниво, тож коли приспіли переслідувачі Діви Марії, на їхнє запитання – чи не проходила тут Божа Мати, він правдиво відповів: “Ой ішла, ішла, буйний вітер віяв, / Як я отсесю пшеничину сіяв”. Моральна проблема була подолана тим, що сталося диво, і господар лише мав підтвердити саме диво, а справа євреїв була приймати ці слова на віру чи ні. Християнський хронотоп колядки “Чудо з пшеницею” відповідає тому релігійному досвіду, який М.Еліаде назвав “космічним християнством”. “Селяни Європи розуміли християнство як космічну літургію (...) В релігійному фольклорі народів південно-східної Європи сакральні дії освячують і Природу”³⁹. Українські колядки сповнені картин і образів освяченої Природи – живої плоті одухотвореного Космосу.

Автор колядки “Христос і Ірод” у дусі тринітарного богослов’я роз’яснив переховування Ісуса в образі голуба: “А вни гадают, що то йи голуб: / То ни

³⁴ Порівняємо з апокрифічною “Книгою про різдво блаженнішої Марії і дитинство Спасителя”, яка оповідає, що в пустелі “немовля Ісус, котрий був на руках Діви Марії, Своєї Матері, промовив до пальми: “І нехай з-під коріння твого заб’є джерело води, і нехай дасть нам воду вгамувати нашу спрагу...”. Не менш фантастичні подробиці сповідає про мандри Йосипа та Марії апокрифічне “Євангеліє Якова”, в якому є також розповідь про чудесний порятунок від переслідувачів Єлисавети з маленьким Іоанном: на слова її палкої молитви гора відкрилась і прийняла в себе матір із дитям. – Див.: *Апокрифические Евангелия.* – СПб., 2000.

³⁵ “Слово о полку Ігоревім” та його поетичні переклади і переспіви в українській літературі. – Харків, 2003. – С. 37–38.

³⁶ Там само. – С. 40–41.

³⁷ М.І. Костомаров писав, що одна з карпатських пісень приписувала створення світу двом голубам, тобто чоловічій і жіночій першоістоті // *Костомаров М.І.* Слов’янська міфологія: Вибр. праці з фольклористики й літературознавства. – К., 1994. – С. 230.

³⁸ *Гнатюк В.* Колядки і щедрівки... – № 33.

³⁹ *Еліаде М.* Аспекти міфа. – С. 172.

йи голуб, то йи свйитий Дух”, і далі — сам Ісус “*Голубом літав, бо все тото знав...*”, тобто Ісус знав, що він не голуб, що він — Бог Отець, Бог Син і Святий Дух, або, формулюючи словами Тертулліана, “*tres persona, una substantia*” (“три особи, одна істота”). Хронотоп цієї колядки має ще одну особливість. У ній Ісус Христос “*Голубом літав аж до Відорщі, / А на Відорщі на землю сідав*”. Свято Водохрещі, назване в колядці Відорща, називається Хрещенням Господнім, а також святом Богоявлення, оскільки саме в цей день явилися: Бог Отець, голосом із небес засвідчивши богосинівство Ісуса Христа, Ісус Христос, який прийняв хрещення, і Дух Святий, який “злинув на Нього в тілесному вигляді, як голуб”⁴⁰. Особливість християнського хронотопу цієї колядки полягає в тому, що три десятки літ, які минули від народження Ісуса до його прибуття з Галілеї на річку Йордан, де проповідував Іоанн Хреститель, стиснуто до двох тижнів, що відділяють свято Різдва від свята Хрещення Господнього. Тобто автор колядки мислив категоріями церковно-календарного часу, а не категоріями часу історичного. Для язичницької свідомості сакральний календар був запорукою містичної єдності людини і Природи, Землі і Неба, Космосу і Бога. Тому автор колядки перетворює події історичного часу на події часу міфологічного (а до певної міри й часу літургійного): “*Богородичка дить спіймала, / Дить спіймала, си зрадувала, / Шо вна дитячко тай виховала. / Тогди зленули три свйиті з неба, / Тай зносъи собі свйиту корону, / Свйиту корону тай злоту трону, / Взяли дитячко на Ордан воду, / На котре свйито? То на Видорщі. / Пречиста Діва, Мати Христова, / Тай покликала тогди Ивана, / Тогди Ивана Всехрестителя...*”. І знову автор колядки описує події в душі “народної теології”⁴¹, яка поєднує міфічне й історичне, поетичне і ритуально-символічне. У межах цього язичницько-християнського дійства “*Богородичка*” прикликає Івана Хрестителя (так наче якась гуцулка Марічка чи Анничка прикликає священика) здійснити обряд хрещення новонародженого дитяти, що жодним чином не відповідає канонічним Євангеліям та церковно-історичному переданню. Однак слова, з якими Богородиця в колядці звертається до Івана Хрестителя, виявляються чистою тринітарною герменевтикою. Вона говорить: “*Схрестіте мині сотворителя, / Шо нам сотворив небо тай земню, / Дим господарский, мир хрескіяньский. / Так Исус Христос там на Йордані, / Отец предвічний з облак си спускав, / Але свйитий Дух голубом літав; / Там си зробила свйитая Тройця*”. Порівняймо ці рядки зі сценою хрещення Ісуса, оспіваною в колядці “*Три царі*”⁴²: тут Пречиста своє дитя купала в “*Йордані*”, над тим дитям сірі воли стояли, на дитя Божим духом дихали, а *три* царі принесли такі *три* дари: “*А перший цар — миром дитя мирував, / А другий цар — Сусом Христом називав, / А третій цар — квіточкою дарував. / То ж не квітки, то Христове Рождество, / Всьому світу, всьому миру — радісно. / Добри-вечір!*”. У хронотопі цієї колядки два євангельські сюжети і два християнські свята (Різдво і Богоявлення) зливаються в одну подію — в одну ритуальну дію хрещення новонародженого Ісуса, а євангельські *три* царі-волхви (три перські маги) стають *трьома* українськими священиками, які здійснюють християнський обряд.

Ці приклади показують: перше, що для сповідників народного двовір'я образ євангельського Христа не суперечить образу Христа, відтвореного фольклором; друге,

⁴⁰ Євангеліє від св. Луки, 3:22.

⁴¹ Див. про це: *Элиаде М.* Аспекти мифа. — С. 172.

⁴² *Гнатюк В.* Колядки і щедрівки. — №29.

що канонічні та апокрифічні Євангелія для народної співаної поезії були рівнозначними джерелами тем, образів і сюжетів, які часто оброблялися в душі народного двовір'я. Але навіть у таких творах переважав не язичницький, а християнський дух, а тексти фольклорні були своєрідним відлунням християнської літературної традиції. Поєднання християнського (книжного) і язичницького (фольклорного) світовідчуття часто народжують алогічні сюжети й фантазмагоричні образи, які церковною традицією мають бути відхилені. Приклад цього знаходимо у колядці “Христос і Ірод”, де Дитя охрестили, назвали Сотворителем і Спасителем, а потім *“Маленьке дитя земне вдарили, / Бо земля чорна вський хліб родит, / Вський хліб родит, вес нарід держит, / Вський дім держит, дім господарський, / Мир хрескіянський.”* Вислів *“земне вдарили”* ймовірно пов'язаний із давніми віруваннями гуцулів у те, що в такий спосіб можна освятити лоно землі-матері (а разом з нею і врожай наступного року). Цей дивний акт символічного освячення Природи прокоментуємо словами М.І. Костомарова, який вважав, що *“міфи і символи зумовлюють і взаємно утворюють самі себе”*⁴³.

Автор колядки “Христос і Ірод” від віншування свята Різдва легко переходить до віншування свята П'ятдесятниці, про що колядники й співали: *“Ми вас вінчуйим сими світками, Сими свїитками та Рїздвїиними, Відтак пришлими та Зеленими”*. Останніми словами колядники вітали вже з майбутніми днями, коли вся земля завітчається народженням нею зелом, а люди будуть святкувати Зелені свята, або свято сходження Святого Духа на апостолів, яке називають ще святом Трійці. При згадці про Святу Трійцю невідомий автор колядки “Христос і Ірод” складає текст, що за змістом і за формою є пісенним варіантом добре відомих у старій Україні апологетичних та полемічних трактатів і проповідей, народжених невисластою дискусією навколо вчення про триєдиного Бога. Колядка говорить: *“Іван Хреститіль так наказував, / Так наказував там на Йордані, / Там на Йордані усім народам, / Що Господь один у Тройці стоїт, / У Тройці стоїт, у трох особах: / Перша особа – Господь предвїчний; / Друга особа – то йи божий син, / То йи божий син, так Ісус Христос; / Трета особа – то йи свїитий Дух. / А мижі тими тай особами, / Так особами нима старшеї, / Нима старшеї, всі три єднакі, / Всі три єднакі, бо Господь один, / Бо Господь один у Тройці стоїт”*⁴⁴. Одна лише деталь, що ці слова приписані Івану Хрестителю, заважає визначити наведений текст народної пісні як заримований фрагмент проповіді, а невідомого автора цього поетичного тексту визнати людиною, яка здобула відповідну шкільну науку в бурсі, колегіумі чи деінде. На користь такого припущення говорить і те, що автор колядки “Христос і Ірод” порушує проблему старозавітного обрізання і відкрито обстоює свою конфесію: *“Правда, на світі йи вірий много, / А віра добра, лиш таки одна, / Лиш таки одна, католицкая”*. Ця віра сповідує *“Бога й одного, первовїчного”*, який один *“в Тройці стоїт.”* Віра *“католицкая”* для найстарших колядок може означати не приналежність автора (чи виконавця) колядки до сповідників західної християнської церкви, а саме відповідність найдавнішому поняттю *“католицкий”*, *“католический (католичьский)”*, *“кафолицкий”*, *“кафолический”* – тобто вселенський, загальний (з точки зору православної церкви); у ранньохристиянській церкві *“католикия церкви”* означало – вселенська церква (*“католикии”* – похідне від грецького *καθολικός* – у значенні загальний)⁴⁵. Апеляція в цьому моменті до *“жида”* може бути також

⁴³ Цит. за кн.: *Словник символів*. – С. 6.

⁴⁴ Гнатюк В. Колядки і щедрівки. – С. 29–32.

⁴⁵ *Старославянський словарь* (по рукописам X–XI веков) / Под ред. Р.М. Цейтлин и др. – М., 1999. – С. 282; див. також: *Словарь русского языка XI–XVII вв.* – Выпуск 7 (к – крагуарь). – М., 1980. – С. 91–95.

відгомонам найдавнішої боротьби християнської церкви з єресями, одна з яких – “жидовство”, тобто збереження у християнстві деяких традицій іудаїзму (наприклад, обрізання новонароджених або святкування суботи)⁴⁶.

Про конфесійну приналежність автора колядки “Христос і Ірод”, а також авторів інших колядок, говорить те, що в текстах зустрічається вираз “*трійці робити*” (“*трійці робити, вогнем палити*”, “*в воді гасити*”). У колядці, яку В. Гнатюк опублікував під №85, співається: “*Дай нам доленьку всім здоровенько, / Бо підемо в божий домонько, / Понесемо трійцю з воценьку, / Поставимо на престоленьку: / Трійця буде ся світити, / Ми ся будем Богу молити*,”. Подібні тексти – то ще одне свідчення особливої шани до Святої Трійці, яку висловлювали українці, зокрема гуцули, і в таких магічних ритуалах, як виготовлення воскових потрійних свічок. Імовірно, що від цієї традиції походить і церковний трикирій. “Різновиди знаків Трійці, зображені на гуцульських хатах, – вважають сучасні дослідники, – тягнуться з глибини віків, а деякі з них знаходимо ще у стародавніх хеттів та еллінів”⁴⁷.

Своєрідним гібридом книжної і фольклорної літературної традиції можна вважати колядку “Та ходила Діва Марія по під горою...”. У ній співається про те, що Марія, шукаючи Божого Сина, знаходить, замість нього, “*трое янголят*”, які будують церковцю: “*А в цій церкві, в ції святі три гроби стоять: / Що над першим, що над гробом свічі палають, / А над другим гробом книги читають, / А над третім гробом рожка процвітає. / А що в першій гробі Іван Христитель, / А що в другій гробі наш Бог Спаситель, / А в третій гробі Діва Марія*.” Автора колядки не збентежив неприродний факт знаходження Дівою Марією гробу, в якому вона сама лежить, не кажучи вже про одночасне перебування у гробах Івана Хрестителя, Ісуса Христа і Діви Марії. Пояснення цього полягає в тому, що для космічного християнства поняття логосу (зокрема й логіки) безмежно широке, що посилюється і християнським хронотопом, для якого *все є у всьому*, і особливостями поетики фольклору з його неодмінним атрибутом – вільною фантазією, і народною тринітарною герменевтикою, як-от у колядці про будівництво церкви: “*А у тій церкві три гроби лежить: / У першому гробі – Ісус Христос, / А в другій гробі – Святий Миколай, / А в третій гробі – Діва Марія. / Над Сусом Христом книги читають, / Над Миколаєм свічки палають, / Над Марією рожка процвітає. / А з тієї рожі вилетів птах, / Та полетів птах по під небеса; / Усі небеса розтворили ся, / Усі святі поклонилися. / А це ж не птах, це син божий, / Це син божий, людей намножив*” (№106 В). У таких колядках в одній площині опиняються різні історичні реалії, а біблійні герої діють або у незвичних (неприродних), або у невластивих для них обставинах: Христос купається в річці зі сліз (колядка, опублікована В. Гнатюком під №46 – далі вказуємо лише №), Христос кличе господаря на пораду (№47), або Господь сперечається з Петром і Миколаєм про те, що більше – земля чи небо (№48). Причому в колядці, опублікованій під літерою А (№48), правда на боці Господа, який запевняє, що земля більша, якщо вимірювати всі гори й провалля, а в колядці, опублікованій під літерою Ж (№48), правда також на боці Господа, хоча тут Господь запевняє, що небо більше, і переконатися в цьому допоможуть “*два-три ангели*”, яким під силу зміряти глибину небес. У колядці, опублікованій під літерою А (№48), превалює язичницький культ землі, яку українці обожнювали, любили й

⁴⁶ *Словарь книжников и книжности Древней Руси.* – Вып. 2 (вторая половина XIV–XVI в.). – Ч. 1. А–К. – Л., 1988. – С. 108.

⁴⁷ *Словник символів.* – С. 130.

ототожнювали з образом матері-годувальниці. У колядці, опублікованій під літерою Ж (№48), акцент зроблено на християнській космогонії, яка починається від “Шестоднева” (Книга Буття) і завершується розповіддю “Апокаліпсиса” про вічне Нове небо і Нову землю. Обидві колядки відображають давню традицію складати космогонічні загадки про сотворіння світу й людини, про основні елементи космосу тощо⁴⁸. У колядці “Оранє на пшеницю” (№79) є вислови: “Сам Господь божий волики гонит, / Свєта Пречиста їстоньки носит” або “поли сам Христос оре, / А святий Петро волики гонит, / А Пречиста Дїва їстоньки носит”, або “Ходить Господь Бог по обороньці, / Парує волоньки я в три плугоньки” і тому подібне. Все це засвідчувало цілковите прийняття другої іпостасі Святої Трійці – Сина Божого – як правдивого Господа, але значно більшою мірою – як звичайної людини. У таких текстах відчувається язичницьке світовідчуття і міфологічне мислення автора колядки, який прагне асимілювати християнський іконостас з усіма його історичними персоналіями, зробивши послідовників Христа (і самого Христа, і все його оточення) учасниками сакрального містерійного дійства, спрямованого на освячення Природи. В цьому ж аспекті розглядаємо повідомлення колядки про те, що “Посїяв Господь ярого жита, / Злате зеренце, злате стебелце” (№81 Б), що господар дивиться у двір, а там Господь ходить по подвір’ю, даючи лад корівкам, воликам, коникам, овечкам, бджілонькам і всяким набуткам, що лежать по коморах (№83).

Підсумовуючи сказане, зазначимо, що розгляд текстів української народної поезії, в яких Свята Трійця і символічне число *три* відіграють роль специфічного художнього засобу, цією розвідкою не вичерпується. Але на підставі проаналізованих вище текстів можна стверджувати, що українська народна співана поезія віддзеркалює складний процес формування народного двовір’я, а також зародження такого явища, як “народне богослов’я”, яке жилося християнською літературою і було специфічним творчим продовженням традиційного церковного богослов’я. Тексти язичницьких обрядових пісень поступово сповнювалися євангельськими образами, символами та алюзіями, а нові пісні християнської тематики часто оброблялися в дусі народного двовір’я, з чого поставали високопоетичні образи і композиції, які підлягають різноплановим тлумаченням на літературному, богословському та філософському рівні.

⁴⁸ Див. про це: Москаленко М. Фольклорний алфавіт давньоруського космосу // Золотослов. – С. 13.

Микола Дмитренко

МИХАЙЛО ДРАГОМАНОВ – ДОСЛІДНИК ФОЛЬКЛОРУ

Світогляд, суспільно-політичні погляди М. Драгоманова, його наукова діяльність у галузі історії, літературознавства, публіцистики хоч і не вичерпно, проте достатньо з’ясовані. Що ж до висвітлення та оцінки фольклористичної спадщини М. Драгоманова, то на часі потреба перегляду й актуалізації теоретичних положень вченого, визначення його ролі та місця в історії української фольклористики другої половини ХІХ ст.

М. Драгоманов розпочав свою фольклористичну діяльність із записування та укладання збірок фольклору. Вже наприкінці 1860-х років мав їх декілька. На той час він, володіючи кількома мовами, не лише багато перечитав художньої,

наукової літератури, зокрема, праці зарубіжних учених-позитивістів О. Конта, Г. Спенсера, П. Прудона, І. Тена, Т. Бенфея, а й побував за кордоном (у Берліні, Відні, Празі, Кракові), 1870 року захистив магістерську дисертацію “Питання про історичне значення Римської імперії і Тацит”. Взагалі молодий учений глибоко усвідомлював доконечну необхідність фундаментальної підготовки для нового етапу розвитку наукових студій у галузі фольклористики, української літератури, суспільно-політичної публіцистики. У листі до Мелітона Бучинського від 26 листопада 1871 р. він наголошував, що українська творча еліта буде спроможна розв’язувати високі завдання лише після здійснення обов’язкових попередніх культурно-освітніх і наукових заходів: “...Поки не вправимось з підготовчою роботою, т.є. учено-видавальною, поки не видамо уповні усіх творів народної речі, усіх пам’яток старої літератури нашої та не зведемо словаря і граматики на чисто народній підставі, про літературу нову і публіцистику нам нічого й думати”¹.

Отже, до теоретичної праці в галузі фольклористики М. Драгоманов був блискуче підготовлений. Закономірно, що саме І. Франко, познайомившись із М. Драгомановим у 1875 р., згодом так високо відзначив його безпосередній вплив на формування великої когорти збирачів фольклору в Галичині. “Незвичайно критичний ум, фаховий історик з широкою європейською освітою, він вніс у студіювання етнографічного матеріалу строгий історичний метод, гостро виступив проти дилетантства і міфологічних апріорних фантазувань, жадаючи порівняння студій і докладного відрізнення в етнографічних матеріалах того, що міжнародне, запозичене, і того, що повстало на власнім ґрунті. Епоху творило тут видання українських історичних пісень, dokonane ним на спілку з Антоновичем (2 т. 1873—74 р.), а також його виступ на київському археологічному з’їзді 1874 р. з показом, як мандрували деякі новелістичні та пісенні сюжети з заходу на схід, а на російській території з полудня на північ”², — так писав І. Франко 1900 року.

Значну фольклористичну спадщину М. Драгоманова можна розподілити на декілька частин: теоретичну (дослідження фольклору), критичну (рецензії, відгуки, огляди), принагідну (фрагменти в інших працях — з історії, літературознавства, публіцистики, а також у багатющому епістолярії) та публікацію першоджерельних матеріалів усної народної творчості.

Важливо підкреслити, що М. Драгоманов ще змолоду усвідомлював особливість українського національного руху — слабкий науковий ґрунт, вивчення “археологічної народності”, історичної минувшини, загалом старожитностей рідного народу. Не відкидаючи таких просвітницько-культурницьких підходів, М. Драгоманов наполягав на новизні, пошукові ідей соціального прогресу — свободи особистості, свободи нації, свободи держави (хай і в межах всеслов’янської федерації). Тому навіть у дослідженні фольклору вчений був новатором, будителем і просвітителем. Йому було недостатньо досліджувати, скажімо, просто народні пісні, лірику чи епос; важливо було показати духовне устремління народу вгору, до світлих ідеалів. Тому з’являлися під його пером терміни “політичні пісні”, “нові пісні про громадські справи”, “пісні про звільнення селян” тощо.

У “Чудацьких думках про українську національну справу” М. Драгоманов, дбаючи про розвиток науки, літератури і загалом українського суспільства, переконливо писав, що “наука, правда ніколи не пошкодить, а тільки pomoже.

¹ Переписка Михайла Драгоманова з Мелітоном Бучинським. 1871–1877 /Зладив М.Павлик. — Львів, 1910. — С. 62–63.

² Франко І. Огляд праць над етнографією Галичини в XIX в. // Франко І. Вибрані статті про народну творчість / Упоряд. О.І. Дей.— К., 1955.— С. 238–239.

Навіщо ми будемо вменшувати свою силу в боротьбі за волю нашої нації, опираючись на науку застарілу, хибну, коли ми можемо, власне, опиратися на науку нову, вірнішу?”³. І далі, говорячи про багатство українського фольклору, також полемізував із тими, хто стоїть на застарілих позиціях замилювання старовиною й не бачить в усній творчості не тільки прогресивних, а й віджилих явищ. Наше мужицьке життя, зазначав М. Драгоманов, “породило усну словесність, подібну котрій, може, й не знайдеш в освічених сторонах Європи... Так і то треба було, щоб до нас дійшов демократичний рух Європи XVIII–XIX ст., щоб наші письменні люди довідались про ту нашу мужицьку словесність і вирятували хоч частину її від безслідної смерті. На лихо, наші народовці зле зрозуміли європейський демократичний рух, котрий привів нашу громаду до пошани простонародної словесності, перемішали його з примусовим національством і через те не можуть собі дати ладу ні в усій історії нашого письменства, ні навіть з тим, як їм бути з нашою простонародною словесністю, через що, між іншим, стали думати, що одної її досить для основи всього письменства, і в самій цій словесності не розличили живих, спосібних до поступу ознак і думок від мертвих і противних поступові”.⁴

У галузі фольклористики та етнографії М. Драгоманов написав понад півсотні праць. До основних належать: “Україна в її словесності” (1870), “Исторические песни малорусского народа. С объяснениями В. Антоновича и М. Драгоманова” (Т. 1.— К., 1874; Т. 2.— 1876), “Етнографічні студії в Києві” (1874), “Відгук лицарської поезії в українських народних піснях. Пісні про “Королевича” (1875), велика збірка народної прози “Малорусские народные предания и рассказы” (1876), “Студії народної словесності в Великій і Малій Русі” (1876), монографія “Нові українські пісні про громадські справи (1764–1880)” (Женева, 1881), “Політичні пісні українського народу XVIII–XIX ст. з увагами” (Т.1. — Женева, 1883; Т. 2. — 1885), “З історії вірші на Україні” (1886), “Байка Богдана Хмельницького” (1886), “Турецькі анекдоти в українській народній словесності” (1886), “Українські пісні про волю селян” (1887), “Шолудивий Буняк в українських народних оповіданнях” (1887), “Етнографія Слов’янщини”, “Науковий метод в етнографії” (1888), “Фатальна вдова (карно-психологічна тема в українській пісні)” (1888), “Побожні легенди болгар” (1888), “Слов’янські оповідання про пожертвування власної дитини” (1889), “Слов’янські варіанти одної євангельської легенди” (1890), “Для починаючих фольклористів на Україні” (1891), “Псування українських народних пісень” (1893), “Наукові методи проф. М. Сумцова” (1894) та ін.

Найповніше зібрання фольклористичних розвідок та статей ученого підготував до друку й опублікував накладом Наукового товариства імені Шевченка у Львові М. Павлик: це чотири томи зі спільною назвою “Розвідки Михайла Драгоманова про українську народну словесність і письменство” (Т. 1. — 1899; Т. 2. — 1900; Т. 3. — 1906; Т. 4. — 1907).

Ще й досі тривають дискусії щодо визначення наукового методу М. Драгоманова-фольклориста. Більшість дослідників вважають: учений сповідував порівняльно-історичний метод із застосуванням різних теоретичних підходів до аналізу фольклорного матеріалу, проте переважання теорії запозичень над іншими досить помітне. Здається, останнього слова в наукових суперечках ще не сказано,

³ Драгоманов М.П. Вибране /Упоряд. та автор історично-біографічного нарису Р.Міщук. — К., 1991. — С.475.

⁴ Там само.— С. 488.

бо, зрештою, не опублікована вся драгомановська фольклористична спадщина. Але думка дослідників, котрі більш-менш вільно могли читати його праці й писати про них, загалом схиляється до “синтетичної теорії” (синтезу декількох теорій), а не, скажімо, теорії запозичень, на чому однозначно педалювала радянська фольклористика. Щоправда, ще в кінці XIX — на поч. XX ст. В. Горленко, І. Франко, Б. Грінченко, М. Сумцов та ін. відзначали хибність деяких положень М. Драгоманова внаслідок надуживання компаративістськими прийомами, прагненням через теорію запозичень віднайти у фольклорному середовищі серед багатьох варіантів “першовзір”.

О. Огоновський у своїй “Історії літератури рускої” (1894) подає “новий погляд Драгоманова на народну словесність”, висловлений у листі Драгоманова до нього від 8 (20) квітня 1894 р.: “З поводу моїх порівнюючих студій, щоб уменшити непорозуміння, котрі були вже і в критиків, мушу сказати взагалі таке: Я ділю нашу народну словесність на 1. Національну і 2. Інтернаціональну, або бродячу (*wandernde Geschichten*). Майже всі пісні наші вважаю за національні — окрім невеличкого числа (20—30 тем) балад про пригоди незвичайні (кровозмішка, отрута невістки, сина, дочки, убивство жінки або коханої і т.д.)... Сих балад треба зовсім не брати за матеріал для характеристики життя народу, бо вони співаються єдино задля свого мельодрамазму. Більша частина прози в нашій словесності народній належить до історій інтернаціональних. Джерело їх я не вивожу непременно з Індії, як Бенфей, але думаю, що воно майже завше лежить в літературах старих культурних народів: єгиптян, халдеїв, іранців, індійців, китайців, жидів, греків, — менша частина скомпонована була в середні віки талмудистами, християнами, магометанцями. Сі теми через життя святих, апокрифи всякого сорту, а також усною дорогою зайшли до нашого народу то через західну, то через східну границю, то од моря. Порівнюючий дослід мусить дійти до першого джерела всякої теми, прослідити її дороги, показати, як вона перемінювалась по дорозі, і нарешті показати національні одміни варіантів. Для того всього дослід мусить звернути увагу не лишень на боки, згідні в варіантах, але й на їх одміни, і, доходячи до першого джерела, мусить звертати увагу на відповідність ознаків его до географічних і історичних обставин певної країни, і тоді лишень фіксувати первообраз в звісну країну і добу, коли та відповідність очевидна. Такий метод я зв у п о р і в н я ю ч о — і с т о р и ч н и м і думаю, що лишень після подрібного досліду таким методом словесності народної вона може стати безпохібним матеріалом для характеристики національностей”⁵.

М. Сумцов відреагував на цю позицію М. Драгоманова так: не можна згодитись із його трохи хибним порівняльним методом, бо дуже часто перші джерела лишаються поза межами наукового знання й ховаються в безодні надзвичайно далекої старовини. Відома річ, пише далі М. Сумцов, що “небіжчик іноді в своїх дуже далеких мандрівках до старих культурних народів губив перші стежки, так що Україна не поспівала за Індіями та Єгиптами”; в останні роки життя Драгоманов “часом занадто розкидався думками по всьому світу і, надзвичайно поширюючи порівняння, іноді плувався поміж різними літературними та етнографічними шляхами і кидався задарма в гострі суперечки і в даремні осуди. Але в ґрунті його думка про перевагу поезії над прозою справедлива...”⁶.

Отже, пошуки єдиного “першого” твору та ще й поза етнонаціональними межами призводили М. Драгоманова до методологічної хиби. Можна вести мову про

⁵ Огоновський О. Історія літератури рускої. — Львів, 1894. — Ч. 4. — С. 315–316.

⁶ Сумцов М. Малюнки з життя українського народного слова.— Х., 1910. — С. 5–6.

“першовзір” авторського твору за умови, що цей твір має чимало варіантів та увійшов до фольклорної традиції, а шукати “першовзір” у фольклорі — марна справа⁷.

З другого боку, М. Драгоманов глибоко усвідомлював варіантну природу фольклору (особливо пісенного), відзначав, як і О. Потебня, потребу в записуванні та дослідженні усіх наявних варіантів уснопоетичних творів: “Для історичних же і порівняльних студій народної словесності треба якнайбільше варіантів одних і тих самих пісень, бо іноді два три вірші і навіть два-три слова, що збереглися в яким-небудь варіанті, дають змогу судити як про епоху, до котрої йде пісня, так і про зв’язок пісні з якими-небудь чужосторонніми”.⁸ У статті “Відгук лицарської поезії в українських народних піснях” він уточнив, що надзвичайно важливо, крім тексту, записувати й мелодії пісень. Зібравши якнайбільше варіантів пісень (і при тому по змозі з музичними мотивами, бо й вони служать за матеріал, щоб вирішити питання про переймання пісень), можна буде, на думку вченого, “ясно судити про ступінь і розміри стичности України з західними народами, про ту роль культурного посередника межі північно-східною Росією і південно-західною Європою, яка грала давніше Києво-Галицька Русь і яка в певній мірі жде її в будущині”⁹.

Щодо пісенного матеріалу, то за своїм характером найбільш схильна до міграції, на думку М. Драгоманова, балада. Очевидно, ліричний мотив, що існує сам по собі в багатьох народних традиціях як явище типове, менш підвладний запозиченням, адже в перейманні просто нема потреби. Інша справа з сюжетами. Наявність у баладі як жанрі сюжету засвідчує факт винятковості, прив’язаний до конкретно-локальних умов. У статті “Відгук лицарської поезії в українських піснях”, говорячи про поширення баладного сюжету між слов’янськими та західноєвропейськими народами, вчений відзначав закономірні властивості “приспосовання” відомого сюжету до місцевих національних умов, до наповнення його новими реаліями життя, своєрідної “обробки психологічного боку предмета”. М. Драгоманов у цій праці згадав про три різні теорії, завдяки яким можна виявляти схожі мотиви й сюжети в казках і піснях різних народів: теорія самозародження сюжетів; теорія міфологічно-арійська; теорія запозичень. Проте дослідник заявив найбільшу схильність до останньої, до “порівняльного методу”.

Проте ця перебільшена схильність молодого вченого в один із моментів зазнала певного фіаско, про що засвідчив виголошений ним 5 серпня 1874 р. в Києві під час Третього археологічного з’їзду реферат на тему кровосуміші в народних піснях (“Слов’янські переробки Едіпової історії”). Занадто захопившись “впливлогією”, М. Драгоманов захопився про неоригінальність українських (та й загалом слов’янських) пісень, їхню залежність від західноєвропейських та книжних джерел тощо. Доповідач виходив із широкого методологічного погляду: “Народня словесність уважається за одно з найбагатших жерел до студій життя й характеру народу. Але певним жерелом такого роду народня поезія стане аж тоді, коли буде простудійована з підмогою відповідних метод, — історичної та

⁷ Див.: *Мишанич С.* Фольклористична спадщина М. Драгоманова у світлі актуальних завдань українського народознавства // Штрихи до портрета Михайла Драгоманова: Зб. наук. праць / Відп. ред. Р. С. Мішук. — К., 1991. — С. 148.

⁸ Розвідки Михайла Драгоманова про українську народню словесність і письменство / Зладив М. Павлик. — Т. 1. — Львів, 1899. — С. 55. Пор.: *Потебня А. А.* Из записок по теории словесности. — Х., 1905. — С. 143–144; *Потебня А. А.* Объяснения малорусских и сродных народных песен. — Т. 2. Колядки и щедровки. — Варшава, 1887. — С. 28.

⁹ Розвідки Михайла Драгоманова... — Т. 1. — С. 87. Посилаючись далі на це видання, том і сторінку зазначаємо в тексті.

порівняної. Народню поезію можна прирівняти до верстов земної кори: кожда епоха, різнородні впливи сусідніх народів полишили на ній свої сліди, не розгрупувавши яких не можна користуватися народньою словесністю jako матеріалом до характеристики народнього побуту ані в минулому, ані в теперішньому” (4, 143).

В обговоренні доповіді М. Драгоманова взяли участь М. Костомаров, Є. Барсов, М. Петров, О. Міллер, В. Яковлев. Вчені спростували необережні та скороспішні висновки. Так, М. Костомаров зауважив, що між піснями про кровосумішку сина з матір'ю та брата із сестрою нема нічого спільного, що взагалі в українських піснях про кровосумішку нема ніяких слідів книжного впливу. Є. Барсов заявив, що писане джерело пісень про кровосумішника усуває будь-яку можливість здогаду про поширення їх із півдня на північ — навіть у тому випадку, якщо допустити, що українські пісні виникли під впливом південних або західних слов'ян. М. Петров та О. Міллер говорили про міфологічне підґрунтя деяких легенд і обрядових зразків, що їх не врахував доповідач. М. Драгоманов був змушений визнати, що “він зовсім не хотів пояснити, як розпросторилися з півдня на північ оповідання про кровосумішника, а бажав лише вказати на м о ж л и в і с т ь переходу одної з пісень...” (4, 141–142).

Згодом методика застосування теорії запозичень, загалом логіку компаративістських підходів до аналізу національної уснопоетичної епічної традиції М. Драгоманов розкрив повніше (без отого бездоказового “ймовірного переходу”, що не вписувався в межі науково-об'єктивного аналізу): “Такий дослід, на нашу думку, тепер нагло потрібний. Порівняння тут повинно бути зроблено в кількох кругах різної величини променів: у крузі руським (велико-біло-малоруським), у крузі слов'янським, у крузі арійським, загальнолюдським, нарешті, в кругах тісніших і, так би мовити, випадкових — у крузі області народів різного племені і різного ступеня культури, що стикалися з нашим народом і передали йому або перейняли від нього певну частину матеріалу народної словесності. Докладне порівняння свого матеріалу у різних народів, порівняння як основних тем, так і їх розвитку в деталях, показало би і відміну нашої словесності, і схожість її з іншими, а в останнім разі показало би, чи виходить ся схожість із коїцинденції чи зі спадщини, із спільного колись племінного скарбу, або чи (як це найчастіше буває) від *перейняття при обопільному культурному впливові*. Аж тоді, коли подібним чином буде досліджена наша народна словесність методом інтернаціонального порівняння, можна буде говорити докладно про її національний елемент” (курсив наш.— М.Д.; 1, 144–145).

Ці положення українського дослідника перегукувалися з *теорією зустрічних течій* О. Веселовського, а також із географічно-історичним методом “Фінської школи” (Ю. Крун). Відомі три шляхи запозичень, окреслені Т. Бенфеєм. Проте М. Драгоманов щодо специфіки власне “українських запозичень” додає ще й інші: шлях західного впливу із Франції, Німеччини, Італії через Польщу і через Карпати (“пряшівська сторона, місце стичності українців зі словаками, ворота, якими перейшла на Україну певна кількість загальноєвропейських оповідань із Заходу”) та “донське місце”, шлях південно-східний через Сибір, Південну Азію і Кавказ. Наприклад, український варіант легенди про Шолудивого Буняка, записаний О. Косач на Крем'ячечині, “ближчий до варіанту монгольського, ніж до європейських, не виключаючи й варіанту не дуже далеких од нас одноплемінних нам сербів. Очевидячки, це можна пояснити лише тим, що ця казка зайшла не просто з Європи, а вже з Азії, через посередництво тої сумішки племен, котра йшла в середні віки нашими степами” (2, 157).

Цією гіпотезою про шлях поширення значної кількості сюжетів із Середньої Азії через Кавказ на Україну, ще раз яскраво продемонстрованою у праці “Замітки про слов’янські релігійні та етичні легенди” (1893), М. Драгоманов зацікавив інших дослідників фольклору, випередив, як зазначав Л. Білецький, відомого кавказознавця академіка В. Міллера, який лише з 1887 р. почав студіювати й публікувати свої праці про кавказький фольклор та його переходові впливи на східні слов’янські народи (зокрема, в “Осетинських етюдах”).

Бенфеївсько-пипінська наукова традиція тяжіла над дослідницьким методом М. Драгоманова до останнього подиху. У монографії “Культурно-історична школа в українській фольклористиці” Я.Гарасим хоч трохи і згущує фарби, однак справедливо зауважує, що в дослідженнях пізнішого часу, особливо болгарського періоду, М. Драгоманов “надмірно захоплюється тим, що одержало згодом ярлик “впливології”. У таких суто компаративістичних працях дослідник орієнтується на Індію як на розсадник сюжетів, перебільшує момент запозичення, наслідування і приходиться до переконання про недостатню оригінальність нашого фольклору, хоча вписує його у систему всесвітньої народної словесності”¹⁰.

Проте на фольклористичній концепції М. Драгоманова своєрідно позначились і ті нові європейські ідеї, що йшли від представників антропологічної школи, авторів та прихильників теорії самозародження сюжетів, мотивів, образів. Недарма у невеличкій за обсягом статті-настанові (“пам’ятці”) фольклористам-початківцям М. Драгоманов 1891 року радить опрацювати різні наукові джерела, що стосуються теорії запозичень (“теорії нової порівняної науки про фольклорний матеріал” — студії Бенфея, Пипіна, Пітре, Келера та ін.), міфологічної теорії (Грімів, Афанасьєва та ін.) і “найновішої англійської школи, котра зве себе антропільогічною”, — студії А. Ланга. І далі: “Для науки про перехід пісень від одного народу до другого, — далеко слабший ніж перехід прозаїчних оповідань, — найповніший матеріал дає тепер нове американське видання Child, *The English and Scotch ballads...*”. І тут же суттєвий штрих-примітка досвідченого українського науковця: “В наших народніх піснях інтернаціонального матеріалу не дуже багато...” (3, 331).

Для глибшого розуміння наукового методу М. Драгоманова-фольклориста ще раз варто звернутися до його монографії “Слов’янські переробки Едіпової історії”. У першому вступному розділі, коротко оглянувши основну літературу (історія питання), вчений робить висновок, що слов’янські оповідання про кровосумішку цікаві з погляду дослідження їхнього походження із застосуванням різних методів пояснення схожих творів у багатьох народів. Як відомо, “тепер серед європейських учених є три методи такого пояснення: 1) мітольогічно-племінна (школа Куна, Грімів, М. Мюллера й ін., яка змагає звести схожі оповідання до найдавніших міто-космічних формул, що були спільні всьому арійському племені, 2) літературно-інтернаціональна (школа Бенфея), яка пояснює схожість оповідань перейманєм їх одним народом від другого через обопільний вплив не лиш усної, але й писаної словесности ріжних народів, і 3) антропільогічна (школа Андрю Ланга, що пішов слідами Тайльора), яка пояснює схожість оповідань коінциденцією способів мислення, однакового в ріжних народів, звертаючи, як і перша школа, увагу головню на оповідання мітольогічного характеру, але пояснюючи їх не з поконвічних міто-космічних фраз, а як останки дикого світогляду й звичаїв, які збереглися в словесности більше цивілізованих народів яко пам’ятки переживання (*survivance*)” (4, 7).

¹⁰ *Гарасим Я.* Культурно-історична школа в українській фольклористиці. — Львів, 1999. — С.71.

Намагаючись не відкидати певної теорії (як, скажімо, міфологічної в молодості), а враховувати здобутки кожної, М. Драгоманов далі продовжує: “Правду кажучи, всі три наукові напрями мають за собою резонні основи, і вже через те не повинні виключати себе взаємно, але кождий має бути прикладаний на своєму місці. Перший і третій напрям помагають нам схопити початок оповідання і процес першого його формовання, а другий може пояснити дальші перерібки оповідання та його міжнародній рух, який у багатьох випадках занадто очевидний, аби його можна було відкидати. Задля того, аби не захопитися доктринерством школи і не впасти в натягання, треба доконче при порівнянім досліді особливо звертати увагу не лише на основи оповідання, але й на подробиці: розвій теми, побутові риси, географічні та й історичні вказівки, тенденцію й т. п. Очевидячки, що коли напр. побутові подробиці певних схожих оповідань належать епосі пізнійшій (як, напр., царство, мореплавство, торгівля й т.і. більшої частини казок старого світа), то чудно бачити в розповсюдженню тих оповідань останки давнішого періоду. Заразом, коли побутова обстановка, — не кажучи вже про географічні та й історичні подробиці, — занадто схожа в варіантах оповідання у різних народів, то се вже промовляє в користь перейняття оповідання, розуміє ся, в пізнішу епоху. При тому дуже можливо, що основа оповідання й дуже давня, — згідно з доктриною мітольогічної школи, — але перерібка його та й розповсюджене у різних народів належать, як покаже ся, часам відносно пізнім. Порівняне подробиць варіантів оповідання у різних народів повинно довести до вказання доріг його розповсюдження, понук і цілей перерібки, а нарешті місця й епохи первісного повстання оповідання, при чому дослідник може втихомирити ся аж тоді, коли побачить, що й основа оповідання й подробиці варіанта, який можна признати за найдавніший і більше або менше самостійний, відповідають побутовим (географічним, суспільним, моральним) ознакам життя певної сторони й епохи. При такому досліді покаже ся, що напр. основа якогось оповідання належить у певній стороні до оригінальних пам’яток, або останків давніх космічних мітів або дикого побуту й світогляду, але в інших сторонах оповідання тої основи належать до числа словесних матеріалів запозичених, пізніших, оброблених із цілями етичними і навіть соціальними” (4, 7–8).

У М. Драгоманова, писав Л. Білецький, спостерігаємо цілу критично-наукову систему і практичну методу дослідження поетичних творів. Тут “ми бачимо об’єктивного вченого, що не нехтує одними теоріями на користь других, найбільш улюблених, не відчуваємо тенденційного дослідника, який лише зі своєю теорією підходить до твору... Вчений будує свою *синтетичну* теорію, яка дає йому можливість простудіювати твір всебічно”¹¹. Ця теоретична система виходить від тексту твору, аналізує всі його варіанти, звертає увагу на окремі мотиви сюжету в усіх варіантах, а порівняння мотивів веде до найстаршого варіанта і, по можливості, до того зерна, з якого виріс твір у всіх його текстуальних варіаціях. У цьому процесі Л. Білецький вбачає прагнення вченого пізнати “ембріологію” твору, а, дослідивши процес зросту й розповсюдження твору, тобто його “ембріогенез” (термін М. Драгоманова), “пізнати місце постання первісного зародку, місце постання всіх варіантів твору, а це веде до з’ясування шляху, яким той чи інший твір мандрував. Коли все це буде з’ясоване, тоді М. Драгоманов досліджує ступінь оригінальності основного варіанту... Таку струнку і методологічно-правдиву систему збудував наш вчений, коли досліджував мандрівні сюжети, відгуки яких він знаходив в українській народній поезії. І всі найкращі,

¹¹ Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики.— К., 1998.— С. 282.

найголовніші студії Драгоманова є яскравим і талановитим прикладом такого послідовного й систематичного наукового розроблення”.¹²

До таких найкращих і найголовніших праць М. Драгоманова належали, крім суто теоретичних праць, збірки упорядкованого та прокоментованого фольклорного матеріалу — народної прози та особливо пісень.

Разом із В. Антоновичем М. Драгоманов підготував і видав два томи “Історичних пісень українського народу” (1874—1875) — новаторську працю, що її перший том високо оцінив М. Костомаров у розлогій рецензії, надрукованій у “Віснику Європи”, а згодом (не без впливу згаданих вчених) створив свою знамениту монографію-збірку “Історія козацтва в пам’ятках української пісенної творчості” (1880).

Термін “історичні пісні” М. Драгоманов та В. Антонович розуміли, як пишуть у передмові до першого тому, ширше ніж попередники. Славетні історичні постаті та події, зазначали упорядники, можуть бути зрозумілі тільки у зв’язку з усією обстановкою, що їх оточувала; вони — тільки зовнішні вияви тих процесів, що відбувалися в загальнонародному житті. Саме тому вчені взяли як історичні всі пісні, в яких відображені зміни суспільного укладу народу, — зміни в історії, релігійно-обрядовому, сімейному, економічному житті. Таким чином отримано “поетичну історію суспільних явищ в Україні від IX ст.” аж до скасування кріпосного права (“припинення панщини”, “звільнення селян”) та польського повстання в Росії 1861—1863 рр. “Багатство цих пісень та їхня яскравість, з якою збереглися в них риси такої довготривалої історії, ще більше вражають тим, що всі наші пісні записані в останній час, у XIX ст., і всі збереглися в пам’яті неграмотного сільського населення”,¹³ — наголосили М. Драгоманов та В. Антонович. А тому, як зазначав М. Грушевський, це не був звичайний собі збірник етнографічного матеріалу — хоч би й коментованого. Це “мала бути історія українського народу, розповіджена ним самим у поетичній формі”¹⁴.

Матеріали збірки в декількох томах упорядники згрупували так: 1. Пісні віку дружинного та княжого. 2. Поезія козацького віку. 3. Пісні віку гайдамацького. 4. Пісні віку рекрутського та кріпацького. 5. Пісні про волю. Грандіозний план повністю не було реалізовано. У першому томі видруковано матеріали, що стосувалися пісень віку дружинного та княжого, а також зразків пісень віку козацького, зокрема про боротьбу з татарами і турками. У другому томі (випуск перший) опубліковано пісні про боротьбу з поляками за часів Богдана Хмельницького. На автентичному пісенно-думовому матеріалі вчені доводили давність, тяглість та єдність народнопоетичної української традиції, а пам’ятку світового значення “Слово о полку Ігоревім” вважали за своєрідну українську думу XII ст., схожу з невольницькими псалмами козацького періоду.

Ще в рецензії “Україна в її словесності” на працю І. Прижова “Україна в історії її літератури з XI до XVIII ст.” (Воронеж, 1869) М. Драгоманов, схвалюючи намір дослідника оглянути історію письменства від давнини, з часів Київської Русі, наголошував, що “Слово полку Ігоревім” могло розвинути лише на ґрунті української усної народної творчості, котра й досі зберігає риси спорідненості з давньоруською пам’яткою і що за своїми рисами ота Київська Русь (“Русь Володимира, Нестора і автора “Слова...””) у трохи зміненому вигляді жила і

¹² Там само. — С. 283.

¹³ Исторические песни малорусского народа с объяснениями В. Антоновича и М. Драгоманова. — К., 1874. — Т. 1. — С. IV.

¹⁴ Грушевський М. Пятдесят літ “Исторических песен малорусского народа” Антоновича і Драгоманова // Україна. — 1924. — Кн. 1–2. — С. 97.

тепер живе з назвою Україна. На прикладі уваги до народної поезії, до писемних творів, літописних пам'яток М. Драгоманов відстоював ідею автохтонності та давності походження українців, їхньої великої творчої спромоги, не нав'язаної кимось ззовні й незалежної. Така позиція українського вченого була спрямована не лише на заперечення погодінської теорії, що її розвінчували М. Максимович, М. Костомаров, О. Котляревський та інші, а й супроти поглядів тих дослідників (переважно російських), хто заперечував тисячолітню українську історію та високорозвинуту усну народну творчість ще в домонгольський період, а також вважав билини суто російським жанром фольклору. Погоджуючись із думкою І. Прижова, що збережені на півночі Росії билини частково втратили історичний характер і набрали характеру казкового (з образами замерзлих мамонтів), М. Драгоманов говорив про історичність пісень українських – колядок, щедрівок, ігрових зразків як свідків багатой домонгольської традиції. Більше того, простеживши частково тут, а згодом і в інших працях, пісенність у межах від Карпат до Дону, вчений дійшов висновку про єдність, соборність українського народу, його духовну самобутність та історично справедливу автономність (окремішність, незалежність). Спорідненість пісень із різних українських земель утвердила вченого в тому, що це – “одна з найясніших прикмет самостійної й одностайної національності”, хоч “історія не дала нашому племені зорганізуватися в одну державу” (З, 64), проте потреба утворити державу була й залишається: така “українська порода (національність) держиться як тіло осібне, дуже однакове в усіх своїх частинах... Така порода могла б зібратись в одну державу й це певно було б добре, бо тоді б легше було б українським людям не допустити, щоб на їх землі була така неправда, як тепер”¹⁵.

Саме такі державотворчі патріотичні ідеї, висловлені в наукових працях М. Драгоманова, були незрозумілі та й неприйнятні шовіністичним та космополітичним силам – тим вченим Російської імперії, хто боявся ідей сепаратизму і сповідував вірнопідданість справі колонізаторської політики та “збирання земель”.

Здобутком М. Драгоманова та В. Антоновича в “Історичних піснях...” було не тільки утвердження концепції давності, оригінальності (унікальності) та історичної тяглості усної народної творчості, а й нові підходи до систематизації, хронологізації матеріалів, а також виявлення в записах та публікаціях пісень та дум фальсифікатів. Оце “відділення фальсифікатів від народних творів” К. Грушевська вважала “найблискучішим і найціннішим здобутком”, “ділом відважним не тільки з наукового, але навіть і з громадського погляду”. Більше того, на переконання дослідниці, “Исторические песни малорусского народа” дали українству Драгоманова. Якщо попередні збірки, що стали вже класичними (Цертелева, Максимовича, Лукашевича, Метлинського та ін.), на думку К. Грушевської, мали на увазі тільки збирання матеріалу, який мусить говорити сам за себе, то “Історичні пісні” “мають своїм основним завданням оцінити цей матеріал з погляду світової науки, хочуть увести його в систему загального знання, без огляду на якісь сентиментальні суб’єктивні критерії”¹⁶.

М. Драгоманов одним із перших в українській фольклористиці порушив на науковій основі питання автентичності та текстології дум. Хоч окремого монографічного дослідження про думи в науковому доробку вченого нема, проте до цього матеріалу він виявляв увагу неодноразово. В “Історичних піснях” ішлося,

¹⁵ Драгоманов М. Нові українські пісні про громадські справи (1764–1880). 2-е вид. – К., 1918. – С. 12–13.

¹⁶ Грушевська К. Українські народні думи.– К., 1927. – Т. 1.– С. СІ.

зокрема, про такі думи-фальсифікати: “Посвистач” (цей зразок у запису О. Шишацького-Ілліча назвав фальшем М. Костомаров ще 1872 року), “Дума про Серп’ягу” (із “Запорозької старовини” І. Срезневського, передрукована в збірці М. Максимовича 1849 р.), “Дума про Коломійця” (зі збірки А. Метлинського “Народные южно-русские песни” 1854 р.), “Дума про смерть Богданка і дари Стефана Баторія козакам”, “Дума про Наливайка”, “Дума про трьох полководців” (“Похід на поляків”).

Хоч у фольклористиці чимало йшлося про думи-фальсифікати, думи-переробки, думи-пародії (див., зокрема, праці Ф. Колесси, К. Грушевської, Б. Кирдана, О. Дея, Г. Нудьги), все ж, здається нам, цій складній теоретично-текстологічній проблемі слід присвятити окреме монографічне дослідження. Зрештою, кожен сюжет української народної думи (а це, як правило, багатоваріантні твори) заслуговує на окреме видання тексту й ґрунтовний науковий коментар-монографію, про що мріяв ще І. Франко. У листі від 14 січня 1893 р. до М. Драгоманова він писав: “Потебня вказав вірну дорогу: треба брати одну думу за другою і аналізувати її, а тільки при кінці зводити здобутки і доходити до якихось ширших висновків”. Ці міркування були викликані деяким невдоволенням від прочитання монографії П. Житецького “Думки про українські народні думи”, що її видала редакція журналу “Київська старовина” 1893 р. Загалом щодо дослідження українських народних дум І. Франко захоплено писав М. Драгоманову в тому ж листі, ознайомившись із надісланою адресатом статтею на цю тему з критикою “разглагольствій” П. Житецького: “Страх яка заманлива тема, порушена Житецьким, про генезис, мотиви, техніку, авторів і розширене дум козацьких, та власне робота Житецького показує, як тяжко справитись з сею задачею і як обережливо треба до неї братися”¹⁷.

У львівському журналі “Житє і слово” М. Драгоманов опублікував під криптонімом Р.Л.Н. статтю “Творці козацьких дум”, в якій порушує важливу проблему генези дум. На жаль, дослідникам українського епосу ця принципова публікація залишилась майже невідомою. За своїм змістом та за своїм розповсюдженням, писав М. Драгоманов, думи “властиво не можуть бути названі народною епопеєю ані в значенні всенародності, ані в значенні простонародності. Се епопея класова, епопея класу козацького. Ураз із своїми співаками вона й доживає віку серед козацьких потомків на лівобережній Гетьманщині і в Новоросії. Ураз із козацтвом її викоренили змагання польської аристократії на правобічній Україні. У Галичині не було козацтва, то й нема там кобзарів ані їх дум. Хоча загал народних пісень там тотожний з придніпрянськими і хоча там зайшли й деякі українські пісні історичні, наприклад про Нечая, але пісні прості, народні, а не кобзарські, і хоча репертуар спеціально жебрацький, релігійно-дидактичний у Галичині майже тотожний з таким же репертуаром придніпрово-українським.

Коли от так українські кобзарські думи і своїм змістом і своїм розповсюдженням тісно зв’язані з козацтвом, то й початку їх найприродніше треба шукати серед козацтва”¹⁸.

Далі вчений розвінчує “фізичну неможливість” терміна “пісня-дума”, що його вжив П. Житецький у своїй монографії про українські народні думи. М. Драгоманов виходить зі специфіки жанрів, говорить, що пісня — “се збір слів у означеній куплетній формі, що співається за строго означеною музикальною нормою, а дума речитується під музику, хоча й одностайну в своєму продовженні, та все-

¹⁷ Див.: Матеріали для культурної й громадської історії Західної України.— К., 1928.— Т.1 Листування І. Франка і М. Драгоманова.— С. 401.

¹⁸ Р. Л. Н. Творці козацьких дум // Житє і слово.— Львів, 1894. — Т. 1. — С. 291.

такі змінливу і без куплетної форми”. А тому такі “пісні-думи” то є ні риба ні м'ясо”¹⁹.

В еміграції М. Драгоманов продовжив роботу над упорядкуванням та коментуванням історичних пісень українського народу. Відповідно побачили світ збірки “Нові українські пісні про громадські справи” (1881) та “Політичні пісні українського народу XVIII–XIX ст.” (Ч. 1: 1883; Ч. 2: 1885). У цих фундаментальних монографічних працях виявилась невгамовна українська душа патріота-дослідника, котрий, вихопившись у середовище більш-менш вільного вислову думки (що в умовах царської російської цензури було неможливо), зумів сказати правдиве слово про історичні події періоду знищення запорізького козацтва, руйнування Січі та розуміння українським народом цих подій.

Ми вже згадували, як М. Драгоманов на основі спорідненості пісень із різних українських регіонів виводив тип окремої нації з устремліннями волі й держави. Про це йшлося в книжці “Нові українські пісні про громадські справи”. У наступній праці вчений знову й знову наголошував, що український народ не складав пісень тільки так собі для співу, для забави; у його піснях відбита історична й побутова дійсність, що надає цим творам щирого реального характеру. “Запорожжя ніколи, – підкреслював М. Драгоманов, – не забувало думки: перше, про цільність усієї України; друге, про вільність її; третє, про рівність і добро черні. І це не дивно, адже запорожці були вихідцями з усіх сторін України, від Карпат до Слобідчини, і були найбільше люди з черні, притому люди найгарячіші, звичні до волі”²⁰.

Проте від часу зруйнування Січі процес денаціоналізації набрав небувалого розмаху. Українці втратили в особі не лише озброєного, а й письменного козацтва тих лицарів та провідників, котрі неодмінно привели б народ до визволення з-під чужого гніту. Тому за умов тотального тиску й визиску з боку Росії, Польщі, Австро-Угорщини та Румунії Україна без провідників, без рішучої інтелектуальної еліти – інтелігенції неспроможна по-справжньому боротись за національне відродження та державницьку незалежність. Погляд М. Драгоманова на народ і його творчість оптимістичний, прогресивний. Переглянуті пісні, підсумовує вчений, найбільше запевняють у тому, що “український народ ще живий: живий він і 1) як суцільна порода, і 2) як велика купа людей, котрі можуть зрозуміти своє життя й прибрати до своєї думки живе й дуже слово”²¹. Тільки ж на лихо, продовжує далі М. Драгоманов, “майже всі освічені люде на Україні перестали бути вкраїнцями, дякуючи чужим державам і школам, стали поляками, венгерцями, москалями, волохами і т. і. Більша частина їх просто гордує українцями...”²².

Вболівання М. Драгоманова за Україну, український народ і сьогодні актуальні своїми оцінками стану співпраці інтелігенції з народом та особливо гострою на сучасному етапі проблемою “влада і народ”. До того ж навіть за умов державної незалежності в Україні не подолана експансія чужомовного фактора, що також засвідчує млявість панівної державної політичної верхівки до утвердження власне державницької української ідеї. А тому виявляти на фольклорному матеріалі погляди народу – це спосіб пізнати істину без цензури, без нав'язування думки згори, без насильства над людським духом і совістю.

Погляди народу на власні історію, обряди, звичаї, побут, виховання відбиті не тільки в епічних та ліричних піснях (саме ці два роди виокремлював М. Драгоманов),

¹⁹ Там само. – С. 291–292.

²⁰ Драгоманов М. Політичні пісні українського народу XVIII–XIX ст. – Женева, 1883. – Ч. 1. – С. XIV.

²¹ Драгоманов М. Нові українські пісні про громадські справи... – С. 142.

²² Там само. – С. 143–146.

а “розлиті” в усіх способах людського пізнання шляхом усної передачі досвіду, традиції.

1876 року в Києві Південно-Західний відділ Російського Географічного товариства опублікував великий звід М. Драгоманова “Малорусские народные предания и рассказы”. Матеріал збірника, відзначав у рецензії — огляді етнографічної літератури за 1876 р. М. Костомаров, надзвичайно багатий кількісно і якісно. М. Драгоманов, на його думку, своїм зводом українських переказів здійснив вагомий внесок у науку²³. У передмові, названій “Замітки про систематичне видання творів української народної словесності”, М. Драгоманов зауважує, що у збірці майже під кожним зразком зазначено ім'я збирача або того, хто передав безпосередньо для публікації запис. Найбільший внесок у видання зробили збирачі фольклору І. Манжура (матеріалів “дуже багато і майже всі чудової якості”), Я. Новицький, Н. Мурашка (через проф. Прахова), В. Менциць, С. Руданський (передав проф. Котляревський із матеріалів колишньої редакції журналу “Основа”). Крім того, ввійшли матеріали, що їх передали І. Рудченко та О. Лоначевський із Подільської та Чернігівської губерній, Г. Купчанко з Буковини, А. Кр-й із Угорської Русі та ін.

Внесок М. Драгоманова полягав у доборі та систематизації матеріалу. Якщо в добу романтизму до народної словесності підходили з емоційно-оцінковими естетичними критеріями, то, наголошує упорядник, тепер з'явилась потреба видавати ці твори системно, так, щоб ця система дозволяла в пам'ятках чітко бачити відображення народного життя й народного світогляду²⁴. Відповідно М. Драгоманов розподіляв твори народної словесності на місцеві за походженням та такі, що “не мають безпосереднього реального характеру”, тобто тенденційні, штучні, карикатурні чи фантастичні, загалом запозичені. Прозові твори, на думку М. Драгоманова, переважно мають мандрівний характер, проте часом вони досить добре приживаються на місцевому ґрунті. Вчений не відмовляв місцевій традиції у витворенні, поширенні та зберіганні зразків народної прози, що відображає певні уявлення народу про світ чи конкретно-історичний побут — громадський, родинний тощо. А такий, переплавлений через трудовий чи конкретний військовий, сімейний досвід не запозичиш, кожен народ має свою історію.

Отже, синтетизм теорії М. Драгоманова, що вбирала в себе дослідження фольклору в плані культурно-контактних запозичень, типологічних зіставлень та генетичної спільності й етнічної самотності, можна цілковито вважати за одну з перших в історії української фольклористики спроб комплексного підходу до науково-об'єктивного вивчення усної народної нематеріальної традиційної культури. Таких самостійних теоретичних спроб-концепцій в Україні було небагато незалежно від М. Драгоманова і в часі навіть трохи раніше це здійснив О. Потебня, а згодом, уже збагачений досвідом О. Потебні, О. Веселовського та М. Драгоманова, — І. Франко. У дослідженні усної народної творчості, наголосив І. Франко, М. Драгоманов випередив багатьох сучасних європейських учених і вважається “знаменитим фольклористом” світового значення; “сліди його духу ми бачимо на кождім полі нашого життя”²⁵.

²³ Див.: Етнографічні писання Костомарова. — К., 1930. — С. 335, 336.

²⁴ Див.: Малорусские народные предания и рассказы. Свод М. Драгоманова. — К., 1876. — С. XV.

²⁵ Франко І. Збір. тв.: У 50-ти т. — К., 1986. — Т. 46. — Кн. 2. — С. 221.



XX століття

Микола Кодак

ВИКРАДАННЯ ЛЮДИНИ (психологізм “Саду Гетсиманського” Івана Багряного)

Тисячі людей на батьківщині Івана Лозов'ягіна (1906–1963) вперше відкрили для себе його книжки, підписані літературним псевдонімом Іван Багряний, тільки в останньому десятиріччі ХХ ст. А тим часом В.Винниченко, один із перших читачів роману “Сад Гетсиманський” (1948–50), цього “великого, вопіючого і страшного документа”, енергійно ратував за оголошення його “перед світовою опінією”¹

Книжка, про яку “можна говорити книгами, і, мабуть, чулі люди будуть так говорити” (В.Винниченко), видається такою значущою передусім завдяки її людинознавчому, історико-психологічному змісту. Зрощений на документально-біографічній основі, “Сад Гетсиманський” постав у свідомості художника, який глибоко відчував і осмислював історико-психологічні зміни, що їх спізнає людина зображуваної доби, а водночас і зміни в самих способах зображення, динаміку історичної поетики.

Андрій Чумак, герой “Саду Гетсиманського”, презентує свідомість інтелігента з трудової української родини. Авіатор за фахом, він водночас володіє проникливим зором, завважаючи гримаси невідповідностей між гаслами та дійсністю.

Наймолодший із чотирьох братів, він уже носить тавро “ворога народу” й уже вдруге потрапив під арешт. Дорогою до Харкова його супроводжував у переповненому вагоні начальник міліції Рибалко. Андрій “слухав милу полтавську вимову, а потім дивився на того, що говорить. То був у дійсності досить вайлуватий і неоковирний чолов'яга, цей товариш Рибалко, але справляв *зовсім інше враження*, — величавий, повільний в рухах, сповнений престижу й монументальної могутності в своїй уніформі начальника міліції, в уніформі кольору *сталі*. Ні, він безподібний, цей Рибалко! Це ж він свою історичну, безсмертну “хахляцьку” вайлуватість і розвезеність так геніально *замаскував* у велич, у маєстатичність держави, що її він репрезентує, в монументальність її “залізної охорони”, у велич самого *залізного* наркома — свого шефа й повелителя” (Тут і далі курсив наш. — М.К.).

Андрієві “враження” виказують у ньому особу з поважним гуманітарним підґрунтям, розумом, натренованим в інтерпретації німої мови облич і *виразної* поведінки людини. Інтерпретації, яка перекриває ординарний рівень буденної спостережливості й може бути співвіднесеною з літературним мистецтвом психологічного аналізу.

¹ Цит. за: Багряний І. Сад Гетсиманський. — К., 1992. — С. 15.

Гуманітарний, соціально-психологічний зміст спостережень і висновків, яких Андрій доходить уже в щойно цитованому епізоді, виявляється не тільки в тому, що зміст цей відбиває письменницьку свідомість, внаслідок чого герой постає в іпостасі *авторського* (не змішувати з автобіографічним!) героя. Хоч і це, безумовно, важливо: такий герой завжди обіцяє багато, оскільки інтимна близькість його авторові забезпечує останньому творчо-психологічну щедрість у наснаженні внутрішнього світу персонажа.

Авторський герой самим ладом своєї свідомості кореспондує з ключовими образами-поняттями літератури; з його свідомістю в художній вислів проникають вузлові судження з власне літературно-мистецької сфери, які прямо, без посередництва критики, співвідносяться з образно-поетичними утворами.

У змісті Андрієвих “вражень” вирізняються реалії й ознаки (“сталь” уніформи, “залізні” прикмети охорони та величі позасюжетного наркома), значимі не тільки у змісті роману, а й у ширшому літературному контексті. Вловлюючи “сталні” й “залізні” прикмети зовнішності охоронця, герой І.Багряного, по суті, відбиває самосвідомість літератури 30-х років, яка у своєму психологізмі, у зображенні людини та її внутрішнього світу сповідувала критицизм щодо літератури попереднього періоду з її антипсихологічною поетикою “шкірянок”, образами “залізних” командирів – людей із надтвердою волею й однозначною “ідеєю” видимої психіки.

У воєнно-революційну добу психіка, редукована до волі й ідеї, була життєвою необхідністю людини. Поетика “шкірянок”, “множеств”, “залізних” натур правила за ідейно-емоційне підкріплення внутрішньої мобілізованості людини, була образно-етичним відповідником стану соціуму, а отже, *нормою* зображення людини в літературі в межах своєї доби.

Як тільки фактор мобілізації став втрачати свою історико-психологічну актуальність, поетичне мислення одразу ж “згадало” про іншу *норму* – природну, загальнолюдську, психологічно повномірну, нередуковану. Поетика “залізних” героїв стала адекватом минулого, пафос героїчної мобілізованості втратив універсалізм і мав би зосередитися на окремих локальностях – відбудовах, стихійних лихах тощо.

Однак політико-ідеологічна практика не поспішала розпрощатися з духом революційних часів, культивуючи для нього поживу в міфологемах тотального шкідництва, загострення класової боротьби, штучно актуалізуючи стан психологічної мобілізованості. Зримими проявами, уособленням цієї практики стали піднесені пропагандою “залізні” охоронці держави, за якими в історико-психологічно оновлену дійсність перекочовував поетичний ореол революційних бійців. Внаслідок цього історично виправданий критицизм щодо “шкірянок”, “залізних” героїв підривався ідеологічно, творчо підупадав.

Для письменників, які формувалися під впливом пореволюційних обставин кінця 20–30-х років, людина дедалі більше відкривалася як індивід із повномірною психікою, якої не вичерпували ні воля, ні ідеї. Реалістичні норми нередукованого психологізму поширювалися такими митцями й на зображення “залізних” персонажів нових часів. Художній критицизм поетичної свідомості щодо поетики “залізних” героїв внаслідок ідеологічного культивування їх в обставинах 30-х років мимоволі було перенесено на саму цю практику, і він у зіткненні з теперішнім об’єктом переростає із творчої письменницької рефлексії над минулим психологізмом у пафос десакралізації новоявлених “залізних” охоронців.

У романі І.Багряного “Сад Гетсиманський”, створеному наприкінці 40-х років, особою Андрія Чумака засвідчено, що цей пафос був прикметною рисою,

історико-психологічною характеристикою людини 30-х років. Пробиваючись до розуміння абсурдної практики множення “ворогів народу”, герой роману в емпіриці своєї ситуації вловлює невідповідності між показною видимістю й дійсністю, відчуває штучність, неприродність, рольову награність у поведінці охоронців, zdeформованість натури начальника міліції Рибалка: “він свою історичну, безсмертну “хахляцьку” вайлуватість і розвезеність ... геніально *замаскував* у велич”. Цю маску “залізної” людини і зриває Андрій з охоронця у своєму аналітичному проникненні.

Прикметно, що автор, демаскуючи “залізних” охоронців 30-х років, не схильний ставити їх у спадкоємний зв'язок із історико-психологічними явищами революційної доби, бо вважає його обірваним. Змістову аналогію для новітніх “залізних” охоронців Багрянний вбачає у глибшій історії, в інших часах, реаліях, ідеологемах. Міліціонери, що супроводжують Андрія, не виявляють субординаційної поведінки щодо начальника, і це видається неприродним: “Вони б мусили бити копитами перед такою Рибалковою монументальністю й говорити: “так точно!”, *продовжуючи традицію достославної російської жандармерії*, підпори й надії всіх богомлюблених імператорів Північної Пальміри, і це було б саме до речі”. Це було б і повною аналогією із суттю явища, що його І.Багрянний мислить як демонстративний, костюмований вияв традиційної державної сили, що протистоїть народу, водночас породжуючи у людей страх і боячись їх, походжачи з народу — і відмежовуючись від нього.

Автор фіксує аналітичний зміст вражень і роздумів арештованого: “Вражало те, що й міліціонери, і сам Рибалко *боятися, либонь, Андрія*, тримаються супроти нього якось чудно, нашорошено, ніби пильнують його і в той же час намагаються *від нього відмежуватися*”. Як дитина трудового роду, внутрішньо споріднена з народом, Андрій Чумак володів здатністю інтерпретувати елементи людської поведінки, підноситися над емпірикою частковостей до соціальних узагальнень. Навіть імовірнісні його висновки (бо супроводжуються застережними “*може*”, “*ніби*”, “*мабуть*”), видаються досить переконливими: “...Рибалко уперто уникав зустрічатися очима і, замаскувавшись у свою монументальну байдужість, ковзав поглядом м'яко. Так само й міліціонери, зрештою, простакуваті й ніби порядні хлопці, кепсько обтесані селюки. З правила в цій країні, як і в багатьох інших, до поліції чи до міліції ідуть служити різні покидьки [...]. Але ці хлопці, *може*, були з іншої категорії й тому почувалися особливо кепсько, їм було *ніби* мультко”.

Завважаючи прояви внутрішнього дискомфорту в поведінці охоронців (“Вони *перед очима цілого вагона йорзали* на ослонах і говорили межі собою *підкреслено* байдуже, грубо, ривками, занадто серйозно й *несамовито* курили. Вони говорили щось, *аби* говорити. Рибалко теж — говорив слова *знічев'я*, позіхав, нудився”), арештант усвідомлював і їх причини, “бачив, що він — Андрій — стоїть їм усім, немов кілок у душі, і тій *душі мультко*, і *через те* вони мнуться всі та йорзають. *Ніби* це не вони його везуть на *позорище*, а він їх”.

Зображення поведінки міліціонерів в Андрієвому сприйнятті має не тільки пластичний, а й оцінювальний зміст. Якщо зважити, що Андрій, попри його інженерний фах, — людина з тонким відчуттям слова, розвиненим завдяки спілкуванню з письменниками й інтенсивному читанню (він тут же цитуватиме Тичинине: “Харків, Харків, де твоє обличчя?”), то значимим стане той факт, що аналітичним зображенням зовнішніх проявів у цій розлогій сцені повністю витіснено мовлення, хоч ті, що супроводять Андрія, говорять багато. В ігноруванні художньої уваги до їхнього слова виразно проглядає семантично-ціннісний жест письменника: *зміст* говореного “знічев'я” не вартий уваги ні героя, ні автора;

значно промовистіший сам факт порожньої балаканини, а з усього змісту для нього щось значить лише “мила полтавська вимова” Рибалка.

Як і всі українські реалії, “мила полтавська вимова” перебуває в зоні символічних знаків, наділених особливим значенням у семантичному полі “Саду Гетсиманського”. Значимість національної проблеми для автора й героя роману сягає рівня больового порога, тому всі пов’язані з нею мотиви звучать актуально, публіцистично.

Осмислення абсурдних процесів радянської дійсності 30-х років за аналогією з конвеєром Генрі Форда, що в тогочасній соціоекономічній літературі іменувався “потогонною системою”, в “Саду Гетсиманському” переростає в розгорнуту метафору. На “конвеєрі системи Єжова” люди також обливаються потом — і від сидіння “на копчику”, і від задухи в переповнених камерах. Тільки піт цей — не трудовий, бо призначення *цього* конвеєра — навіть не експлуатаційне: не на прирощення “надлишкового продукту” спрямовані його оберти, а на нищення.

І сама стрічка “конвеєра Єжова” починається не у стінах в’язниць, а далеко за ними. Власне, біля конвеєра стоять тільки функціонери в “єжовських рукавицях”, а люди праці виявляються сировиною, матеріалом, об’єктом обробки. Забезпечення необхідною сировиною здійснюється за специфічними законами. І закони ці — злочинські.

Письменник дає відчуття це неодноразово. Скажімо, міліціонери, що супроводжували заарештованого Андрія Чумака, “... сиділи, як на голках, берегли Андрієву валізочку та якийсь лантух з речами. Здавалося, що вони *вкрали* ту валізочку, й той лантух, і самого Андрія й от хотіли б все те затулити спинами й руками та пошвидше завезти кудись, де вже немає *сторонніх очей і небажаних свідків...*”. Словами “вкрали... і самого Андрія” автор влучно ідентифікував суть акцій, що їх чинять новоявлені “залізні” охоронці, які “спинами й руками” відгороджували арештованого від робітників, “небажаних свідків” злочинства.

Ще приклад злочинського прийому маскування: романтизований образ зловісного “чорного ворона” “в епоху Єжова” витісняється реальною “вантажною машиною з халабуду, розмальованою в яскравий колір і пописаною якимись літерами. Андрій умудрився прочитати своїм бистрим оком великий напис збоку по діагоналі — “*Церабкооп*”... Точнісінько така машина, якими возять хліб!” Це був ще один спосіб ховати вкрадених людей від “небажаних свідків”: “... ніхто навіть приблизно не знатиме про їхню трагедію. А вони їхтатимуть яскравого сонячного дня через самий центр заштатної столиці республіки!”

Андрія, якого везуть у цьому “чорному вороні”, не полишає думка, що “не страшно вмерти привселюдно, лише страшно умирати, задавленому нишком в темних закамарках, десь у льосі, ізольованому від світу, без свідків, де твоя смерть навіки лишиться таємницею”. Саме *розтаємничення* пристрасно бажає в’язень: “щоб сталась аварія. От би!..” І коли вона таки сталася, “Андрій тріумфував так само, як і його колеги. Охріменко здушено реготався. От і пропала їхня таємниця! Проклятий “чорний ворон” розшифровано!”

Однак конвеєр викрадення — це не тільки транспортна технологія; він має ще й своє психологічне убезпечення, здійснюване шляхом деморалізації народу. Хоча було чимало очевидців аварії “чорного ворона”, хоч масковану машину було ідентифіковано, бажаного ефекту публічності не сталося: “Вони бачили, але вони мовчатимуть, боятимуться розповісти навіть вдома про те, що бачили, та все чекатимуть, чи не йдуть уже по них, як по людей, що підгледіли державну таємницю. Ачей їх уже десь позаписувано. Боятимуться самі себе й сусідів, щоб не проговорилися, щоб хто не доніс”. Безперервна робота конвеєра викрадення,

отже, має своїм мастилом деморалізацію, психоідеологічну обробку мас, реальні наслідки якої відображено у творі. І масштаби цих наслідків — жахливі: “Ану як почнеться *кампанія виловлювання* тих, хто був *свідком* вуличної катастрофи...”, — така думка могла пронестися практично в кожній голові. Тому автор і подає її імперсонально, а не як факт мислення якогось окремого індивіда.

Явище викрадання людей проявляється не тільки у вихоплюванні окремої особи із суспільного середовища, його глибинна суть полягає у *викраденні людського, людяного єства в людини*. Люди з гіпертрофованою тваринністю — ось хто стоїть біля конвеєра. По суті, вони теж пройшли через конвеєр — конвеєр дегуманізації, навіть дегомінізації, втративши при цьому питомі ознаки людини. Від них, пропущених через механізми деморалізації, психоідеологічної обробки, залишилися тільки зовнішня, облудна видимість, фізична, тілесна оболонка людини.

Одна з форм переходу від поетики “шкірянок” і “залізних” героїв у літературі 20 — початку 30-х років полягала у своєрідній “заміні матеріалу” у вербально-психологічних характеристиках: замість “заліза”, “чавуну облич”, “граніту”, “сталевого погляду” поставала фактура фізіологічна, натуралістична, хоч психологічної суті персонажів це практично не змінювало, вони залишалися монолітними натурами. Скажімо, у новелах Ю.Яновського зустрічаємо таку атестацію героя, як “прекрасний екземпляр мужчини”. І якщо не висувати до цієї атестації модернізованих вимог, то її слід визнати за достатню і для питомого контексту вичерпну, навіть іронічну та привабливу.

Якби майора Нечаєву з “Саду Гетсиманського” перенести в її тілесній оболонці в той експресивний контекст, до неї можна було б припасувати аналогічного типу атестацію — “прекрасний екземпляр жінчини”. І цій атестації важко було б закинути деестетизуючий намір чи натуралістичний зміст: врода й постава Нечаєвої фактурно забезпечили б таку атестацію змістовно. Однак майор Нечаєва — з’ява з іншого контексту, з іншого часу, з іншого середовища. Вона — гвинтик із конвеєра викрадачів людей. Вона сама вже *окрадена* у своїй жіночності й людяності, вона вже брутальна “фурія”, так само як і пишногруда Клава, сподвижниця її в цій катівні.

Оманлива оболонка жінки спонукала Андрія звернутися до неї з проханням надіслати звістку матері. І, здається, в душі майора щось ворухнулося, та тільки ампула гвинтика не дозволило тому порухові реалізуватися. Що ж стосується Клави, то реноме її й подібних до неї не породжує навіть оманливої спонуки: це вже тільки фізіологічна подоба людини, “екземпляр”, до якого можна апелювати тільки з садомазохістськими потребами найпотворнішого ґатунку. Енергійно критикований у 20–30-х роках натуралістичний психологізм “голої людини” практикою окрадання повністю засоромлений: “оголення”, що його реально сягнули зображені в “Саду Гетсиманському” діячі єжовського конвеєра, перевищує естетську уяву психологів-натуралістів і сягає рівня деестетизованої дійсності абсурду.

Камера 49, до якої потрапив Андрій Чумак, переповнена в’язнями з інтелігентського або ж робітничо-інтелігентського середовища. Зусиллями викрадачів формується “окремий ґатунок “ворогів народу”. І формується передусім із людей культури; отже, викрадення й винищення людей — це викрадення культури. Виловлюванням цей процес починається, а вершиться в численних зіткненнях на малому й великому конвеєрах в’язниць.

У замкнених інтер’єрах в’язниць, із яких немає виходу, твориться не тільки “чих-пих” (розстріли під злодійсько-маскувальний гуркіт двигуна), а й

“розколювання” — найцікавіші для приконвеєрних суб’єктів акції. Цей процес доведений до культуроморфного вигляду: один із майстрів своєї справи для поєдинку з Андрієм наряджається в українську вишиванку і — слідом за Рибалком — веде розмову добірною українською мовою. Та ще й із милою полтавською вимовою.

Але ці мова й вимова — *вкрадені*, бо вже на першому ж драматичному повороті під час допиту вони щезають із уст прибраного в українські шати слідчого; тепер він заговорив, “мов расовий москвич. Жодного натяку на якийсь акцент. Власне, з цієї мови, енергійної й карбованої, з мови загарбників і володарів його землі, відчув, що перед ним сидить непересічний, глибоко певний себе робітник органів революційної законності. І вже з інтонації відчувалося, що ця людина говорить *від імені диявольської системи*, вважаючи себе вірним і авторитетним її стовпом”. У надрах цієї системи й зникає вкрадене — людина, культура, мова. А той, що стоїть при тюремних одвірках цієї системи, — специфічний злодій, здатний обікрати навіть *самого себе*. Це ж він, знайомлячись, говорив багатозначно: “Мене звать Донець. Гарне прізвище. Козацьке, брат. Ти от інженер, а ні чорта не знаєш; от, приміром, не знаєш, що всі прізвища на “ко” — то все шантрапа і смерди, смердячого походження, а котрі не на “ко”, як от моє, то це все козацького славного роду. Хоча ти теж — Чумак, ну от і добре, значить, ми обидва козацького роду. Бачиш, нам і Бог велів дружити, жити в мирі й згоді”. І він тут же “заговорив по-російськи. І вже далі говорив тільки по-російськи, так, ніби він української мови й не знав взагалі”, — вмить відмежувавшись і від Чумака, і від власного козацького походження, і від цілого свого народу, в якому так багато “смердів”...

Він, власне, поповнив саме ряди “смердів” — прислужників системи — особою козацького роду, *вкравши* себе в цього роду й у цього народу. Відтепер його мовою, його культурою й “расовою” ознакою стали погрози, виголошені “російською мовою так само досконало”.

Ціла низка парадоксів відкрилася Андрієві Чумаку в катівні: антиреволюційний зміст з’явився в червоному кольорі революції, видалося можливим існування “безнадійної надії”... Зіткнення з Донцем продемонструвало, що “стовп” держави насправді “смерд”, перевертень. Злодій, який ошукав самого себе. І не завважив, не усвідомив цього. Та й не міг цього зробити, бо перебуває всередині системи, а для самооцінки будь-якої системи необхідно поглянути на неї стороннім оком, бодай уявно порвати з системою функціональні зв’язки.

Герой “Саду Гетсиманського” здатний на сторонній погляд, а отже, на критицизм у розпізнанні ідей і механізмів системи та суспільно-історичних наслідків її функціонування. Своєю здатністю до такого могутнього критицизму він має завдячувати тому ефекту “зовнізнаходження” (М.Бахтін), який творчо-психологічно забезпечує можливість змоглядно вийти за межі системи.

Іван Багряний, як відомо, здобув для такого “зовнізнаходження” фізичні передумови й оволодів здатністю цілісно розгледіти людину в системі всеосяжним зором. Це й дало йому змогу показати глибину *процесу викрадання* державною системою національної мови — в нації, культури — в народу, кращих людей — у населення, людяного — в людини... Розкрита автором “Саду Гетсиманського” багат шаровість, усеосяжність цього процесу засвідчує його історіософську та психологічну проникливість, якою письменник щедро поділився зі своїм героєм.

Аналітико-психологічна робота, здійснена в романі за посередництва свідомості авторського героя, — надзвичайна і за обсягом, і за глибиною, і за, так би мовити, незамутненістю сприйняття. Останнє в шоківій ситуації ув’язнення взагалі проблематичне. Так його мислить і автор, наводячи спогад героя про шок,

пережитий його батьком під час арешту, коли той за ніч зістарився на десяток літ, а з тюремних подробиць у його пам'яті закарбувалося фактично лише враження від пісні.

Андрія Чумака ув'язнено *вдруге*. І в цьому полягає мотивувальний фактор його нешокованості, а отже, прозорого, психологічно недеформованого сприйняття й осмислення довколишньої ситуації. Тому такі густі, пізнавальні його спостереження, і не тільки побутові. Андрій розпізнає соціально-психологічні портрети, зводить воєдино розрізнені факти. Він часто демонструє зразки каузальної думки, яка зазвичай націлена на психоемоційну причинність: "...руки його тремтіли, але не від страху, а від думки, щоб часом хто не здогадався, для чого це він гострить шматок підківки..."; "...він хотів жити. І не від страху перед смертю, а від *страшної зненависті* хотів жити...". Здебільшого в таких каузальних формулах найповажнішим чинником психічної напруги стає *усвідомлення* тих чи тих морально значимих моментів: "Ним володіло непереможне бажання заплакати, отак просто по-дитячому, гірко заплакати. *Від тяжкої образи, від наруги, від безсилового гніву й від свідомості*, що його брутально й безкарно таки обертають в ганчірку".

У фашистській катівні, зображеній в оповіданні А.Платонова "Девушка Роза", слідчий побивається над питанням, "как надо организовать человека, чтоб он не жил, но и не умер". "Скорый Ганс", його підручний у таких справах, робить із дівчини "полудурку", натискаючи на тім'ячко, за що атестується слідчим як "фюрер малого масштаба". З подібними діями зіткнувся й Андрій Чумак. І тільки "залізне серце" дало йому сили вижити.

Десакралізація "залізних" охоронців, анатомування їхньої аморальності здійснюються І.Багряним із опорою на свідомість героя, проти якого діє могутній конвеєр духоніщення. Тюремна одіссея Андрія Чумака — це суцільний ланцюг поєдинків, у яких його "залізні" візаві далекі від лицарських взірців. Протидіючи деморалізуючому натиску всіма силами єства й розуму, Андрій не раз вдавався, окрім пасивного спротиву, і до контратак. В одній із них він навіть переступив межу моральності, "завербувавши" слідчого Донця. Але могутня самосвідомість Чумака просигналізувала йому про хибність такого вчинку — і він зумів гідно вийти з цієї ситуації.

У психологічному аналізі "моральної муки" Андрія автор сягає рівня сповідального саморозкриття героя. І цим тільки зміцнюється довіра до його суджень. Річ не в тому, щоб зобразити героя бездоганного: у поєдинках із аморальною силою важко залишатися на позиціях моральності. Схибивши, Андрій реабілітував себе перед самим собою. Він не дозволив собі розкоші повестися зі злочинцями по-злочинськи. І саме тому, що моральне ядро героя вціліло, що в нього не вдалося вкрасти людську гідність, саме тому, що Андрій — не ідеальна постать, а жива, але морально не зруйнована особистість, автор і зіперся у своїх людинопізнавальних розмислах на його суб'єктивність як на гарант об'єктивності, правдивого слова про страшну реальність періоду сталінізму.

До уваги читачів! У № 3 за 2005 рік на с.51 замість слів "нищим оточенням" слід читати "вulgарним оточенням"; на с. 86-87 замість слів "атеїстичний", "атеїстична" слід усюди читати акмеїстичний, акмеїстична. Просимо вибачення за допущені помилки.

Редакція

Олена Любенко

ЕКСПЕРИМЕНТ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ: ФЕНОМЕН ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО

Поява Ігоря Костецького в українській літературі була закономірною й неминучою, проте мало ким завваженою. П'єси цього автора, які С. Павличко у праці "Дискурс модернізму в українській літературі" називає абсурдистськими, написані в епоху Мистецького українського руху — добу творчості письменників, що мешкали в таборах для переміщених осіб у Німеччині. Одним із співзасновників МУРу був І.Костецький — Іван Мерзляков, який свідомо взяв за псевдонім прізвище матері, напівпольки-напівукраїнки.

С. Павличко пише: "Не будемо заходити в аналіз психологічного стану мешканців таборів, який відбився в характері того, що писалося, і в надзвичайній організаційній активності. Згадаємо тільки, що цей стан визначався колосальним *стресом*. З погляду цього стресу всі члени МУРу, хто більше, хто менше, намагалися збагнути як своє особисте, так і ціле історичне минуле, а також відповісти на запитання: що буде далі? зі мною? з Україною? з літературою? І ще: для кого і як писати?"¹.

Побіжно слід зазначити, що творчість одного з найбільших письменників-абсурдистів ірландця С.Беккета також у цілому визначалася станом стресу. Скажімо, експериментальний роман "Уот", як зазначає В. Діброва, С. Беккет писав у тяжкі часи другої світової війни, коли він "опиняється у Франції, допомагає підпільникам, напередодні арешту тікає від німців на південь країни. Вдень, щоб не померти з голоду, наймається до людей збирати картоплю, а вечорами, "щоб не збожеволіти" (його власні слова), пише роман про Уота"².

Ігор Костецький — один із письменників-урбаністів, який народився в Києві. Проте все літературне життя його пов'язане з еміграцією, що для драматургічної творчості має велике значення, адже свідчить про певну відторгненість, інакшість, межовість (ідеться як про зовнішню, так і про внутрішню еміграцію, яку часто приписують найвідомішим абсурдистам). І. Костецький усе життя перебував у пошуку і завжди прагнув бути першим: зірвати лаври першого перекладача (наприклад, творів Езри Паунда), першовідкривача української літератури світові та навпаки, кращого критика, письменника, драматурга. Однак позиція іроніста, з якої він водночас оцінював свою діяльність, додає особливого шарму його надзвичайній, подекуди хаотичній, активності.

Загалом із термінологічного погляду зараховувати І. Костецького до абсурдистів неправомірно. Його драми — це той етап в еволюції театру, коли зв'язок із традицією остаточно обривається, адже митець не погоджується на жодні компроміси з жанром, формою, стилем і, нарешті, мовою. Шлях експериментування означає, що тісні рамки одного канону долаються для творення нового, зокрема, і в українській літературі, яку І. Костецький свідомо прагнув оновити та "європеїзувати", тому навряд чи деструкція могла бути для нього самодостатньою цінністю.

П'єси, про які йтиметься далі, написані раніше, ніж "Голомоза співачка", яку вважають початком відліку для власне абсурдистської драми. Прем'єра вистави 1950 р. у Парижі викликала у глядачів такий шок, як жодна з

¹ Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі // Теорія літератури. — К., 2002. — С. 279.

² Діброва В. Безвихідь як джерело віри // Всесвіт. — 1991. — № 9. — С. 111.

п'єс сюрреалістів чи “театру жорстокості” Антонена Арто; тому вповні логічно припустити, що абсурдистська драма може стати гідним представником театральної естетики авангарду ХХ ст. Твори ж І. Костецького взагалі ніколи не ставилися в театрі, а шокуюче враження справили тільки на редакцію мюнхенського табірної журналу “Рідне слово”, до якого автор надіслав на конкурс “Спокуси несвятого Антона”. Редакція звинуватила І. Костецького у шкідництві, про що згодом він із неабияким гумором пише в передмові до видання своїх п'єс³.

При цьому необхідно зауважити, що процесу дослідження європейської драми абсурду властиві певні проблеми. Перша – це бажання інтерпретаторів наповнити твір сенсом, розтлумачити сприймачеві в душі герменевтики, що саме мав на увазі той чи той драматург-абсурдист, поєднуючи непоєднане. Тобто відбувається пошук упізнаваності – зрозумілого поєднання сюжету, образів, наявності конфлікту тощо. Другою проблемою від дня першої постановки антидрами “Голомоза співачка” був і залишається трагічний, суто абсурдистський розкол між позірним, науково обґрунтованим розумінням і внутрішнім відторгненням текстів цих драм, насичених “безсенсовністю”. Такий підхід практично унеможливорює критичний аналіз, адже критика претендує на відкриття в тексті остаточного значення, замикання письма шляхом його пояснення, а отже, вона абсурдна щодо абсурдистського тексту, який неможливо пояснити раціональними термінами. Один із можливих виходів – читання абсурдистської п'єси так, як це найбільш притаманно самим драматургам (за визначенням Ежена Йонеско) – шляхом здивування, зачудування всім, що відбувається.

П'єси І. Костецького з позиції відстороненого спостерігача якраз і викликають це здивування: дивує все – від форми до прийомів зображення. Виникає бажання дізнатися, чи стоїть щось за порожнечою, яку разом утворюють суто деконструктивістська недовіра до мови, фантазмагоричність деяких сцен, нехай не тотальне, але все ж таки руйнування синтактики та парадигматики, логічних структурних зв'язків, ламаність лінії сюжету. Спробуймо пропустити п'єси І. Костецького крізь формулу європейського театру абсурду, щоб більше дізнатися про ті процеси, виразником яких стала естетика цього автора.

Найбільш раннім зразком театру абсурду більшість істориків театру та критиків вважають п'єсу Альфреда Жаррі “Ubu Roi” (“Убу-король”, 1897 р.), а його витоки вбачають у шекспірівській драмі, перш за все через вплив *Commedia dell'Arte*.

Власне абсурдистські п'єси були вперше поставлені у Франції після другої світової війни, і презентували вони бунт проти традиційних цінностей і табу західної літератури та культури. Цей бунт почався з письменників-екзистенціалістів (Ж.-П.Сартра та А.Камю) й поширився на твори Е.Йонеско, С.Беккета, Ж.Жене, Е.Олбі та Г.Пінтера. Правила театру абсурду прості: по-перше, найчастіше – це відсутність прямої сюжетної лінії (хоча в п'єсах І.Костецького наявна іронічна лінійність: сюжетна лінія присутня тут у вигляді артефакту традиції). Власне, І.Костецький максимально прагне позбутися сюжету кожної з двох п'єс, які ми розглянемо, не залишає від нього нічого, крім ледь помітної лінії, на яку можемо орієнтуватися, якщо шукатимемо в п'єсі впізнаване). Замість сюжету наявні оніричні образи, у деяких драмах максимально наближені до поетичних, які впливають на процес індивідуальної інтерпретації. По-друге, наголошується на незрозумілості світу або спробі раціоналізувати ірраціональний, безладний світ. Мова виступає

³ Костецький І. Театр перед твоїм порогом. – Мюнхен, 1963.

як перепона до спілкування, тому стає майже непотрібною. Тобто може виникнути враження, що драма абсурду створює середовище, в якому люди — ізольовані, клоуноподібні персонажі, які наосліп продираються крізь життя. Дуже часто вони тримаються одне одного, щоб не залишатися самотніми в незбагненному світі (наприклад, Владімір та Естрагон у п'єсі “Чекаючи на Годо” С.Беккета). Однак це не свідчить про повне відторгнення європейськими та американськими абсурдистами позитивних цінностей. Одним із завдань їхніх драм можна вважати пошук значення окремої людини у світі, сповненому загадок.

Питання першооснов — традиційне в дослідженні “класики” абсурдизму, адже будь-яке елітарне мистецтво може існувати лише за підтримки елітарної філософії. Це безпосередньо стосується також і українського абсурдизму, адже перші українські драми, що їх можемо віднести до абсурдних, були розраховані на елітарного читача-глядача.

Отже, етика й естетика абсурдизму, за твердженням інтерпретаторів, сягає XIX ст. (хоча М. Есслін вважає драму абсурду вповні логічним продовженням традицій світової драматургії, започаткованих ще в часи античності). У середині XIX ст. С. К'єркеґор стверджував, що існування — це процес бездумний, незалежний від розуму, і заперечував будь-яку можливість порозуміння людей між собою. У безмежному світі людина залишена сама на себе, у неї немає ані теперішнього, де вона могла б спочити, ані минулого, за яким вона могла б тужити, — її минуле ще не настало, її майбутнє вже минуло. Людина (“Я”) не ладнає з “Ти” (іншою людиною, за М. Бубером), адже довоколишній світ — істота на ім'я “Нерозуміння”. Ця поетична доктрина у XX ст. була реанімована завдяки М.Гайдеггеру та К.Ясперсу, які поклали її в основу екзистенціалізму. Довколишній світ у ньому розглядається як певне хаотичне утворення, ланцюг випадкових подій, бездумна екзистенція передує есенції, світ пояснень і світ здорового глузду зовсім інші, ніж світ існування. Будь-які дії визнаються марними, якщо подумки поставити себе в лімінальну (межову) ситуацію (адже тільки так людина може відчувати себе вільною). За А. Камю, єдиний зв'язок між людиною та світом — це абсурд, “запаморочливий нурт взаємоспростовних доказів”⁴. Абсурд — це питання “навіщо?” при погляді на звичні декорації, це нудота, викликана нелюдськістю самої людини, це зіткнення між ірраціональністю та шаленим прагненням ясності. Проте у Ж.-П.Сартра читаємо: “Усякий порух, усяка дія у строкатому невеликому натовпі абсурдна лише щодо чогось, — щодо обставин, що її супроводжують, скажімо, маячня божевільного абсурдна щодо тієї ситуації, в якій він перебуває, і ніяк не абсурдна щодо його безуму”⁵. Отже, абсурд не ефемерне явище, він має опору, яка лежить у категорії відношень, втвореній свідомістю європейця; абсурду немає в жодному з порівнюваних елементів, він народжується тільки при їхньому зіткненні, у трикутнику “абсурд—людина—світ”. Абсурдності певного явища не можна досягнути, перебуваючи всередині цього явища, переживаючи його. Абсурд спостерігається лише зовні, з відстороненої позиції, на межі здивування й зародження сміху, розуміння якого важливе для розгляду абсурдистських драм, де комедійність невіддільна від трагічності.

Тобто почуття абсурду в європейській традиції — це один із способів осягнення світу; невіддільне від свідомості, воно при цьому значною мірою базується на інтуїції, підсвідомому, ірраціоналізмі. Абсурд у літературі XX ст. стає всеосяжною

⁴ Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Сумерки богов. — М., 1990. — С. 242.

⁵ Сартр Ж.-П. Нудота. Мур. Слова. — К., 1993. — С. 134.

фігурою мислення. Абсурд нічого не пояснює, тому не може бути метазнаком, проте він певним чином переосмислює доабсурдистські цінності, роз'єднуючи їх, заперечуючи свою власну здатність бути символом ХХ ст.

Отже, домінантою абсурдизму традиційно вважають песимістичну філософію екзистенціалізму. Однак було б хибним плутати ці два театри: театр парадоксу (абсурду) та театр екзистенціалізму. Як зазначає М. Есслін у дослідженні “Театр абсурду”, Ж.-П. Сартр і А. Камю у своїх творах “представляють власне відчуття ірраціональності людського стану у формі прозорого й логічно побудованого обґрунтування, тоді як Театр Абсурду намагається виразити відчуття безсенсовості людського стану й неадекватності раціонального підходу засобами відвертої дискредитації раціональних прийомів і дискурсивного мислення”⁶.

У першому числі мюнхенського часопису “Арка” за 1947 р. Ю. Косач опублікував статтю під назвою “Театр екзистенціалізму”, в якій розглядається (досить лапідарно, як на наш погляд, однак із цінними зауваженнями) явище модного на той час екзистенціалістського театру – “трибуни сартризму”. “Театр Сартра, Камюса, Ануї, Сімони де Бовуар ставить собі завдання показати людину саме в цій її нагості, віч-на-віч з потворною правдою свого загину, на який вона приречена від народження”, – пише Ю. Косач. Він ставить питання, “чи шляхи українського театру можуть зустрітися з театром екзистенціалізму?” і доходить висновку, що “... теза екзистенціалістів про відповідальність письменника за кожне своє слово... заторкує якоюсь мірою і нашу драматургію”⁷. Отже, стаття Ю. Косача (в якій, на жаль, паралелі між тогочасним європейським та українським театром проводяться лише на рівні декларацій про завдання митців “у добу темряви”, тобто жажіття воєн, та нові форми у драматургії) засвідчує: українська драматургія 1947 р. впритул підійшла до розв’язання проблеми “свого та чужого”, інкорпоруючи найцінніший досвід літератури європейської, що й підтверджує творчість І. Костецького.

“Сміливість і оригінальність у проблематиці, ставлення руба актуальних питань доби на кін, наполегливість у шуканні нових, але зв’язаних з нашою й світовою традицією форм, – це те, чого нас може навчити театр екзистенціалізму як один з передових загонів у боротьбі за новий стиль у театрі”⁸.

Очевидно, що коріння української драми абсурду сягає доби бароко. Розвинена театральна культура бароко давала простір багатьом жанрам, і саме інтермедійні сценки можна вважати одним із джерел абсурдних п’єс, створених у ХХ ст. І.Костецький охоче звертається до переробки барокових театральних жанрів, використовує їх смислове навантаження в українській культурі з власною метою.

Важливе значення в театрі бароко мала взаємодія вченої та народної культур. Як зазначає Л. Софронова, “зразки вченої культури вільно опускалися до народної культури... Їхні художні мови були рівноправними кодами, за допомогою яких передавалася та сама інформація, але в різних ракурсах”⁹. Зміна реєстрів високого та низького, запозичена в бароко, стала базовою для українського абсурдизму. У цьому плані дещо видозмінюється ставлення до мови: вона не виступає бар’єром у спілкуванні, як у французьких драматургів, а стає засобом трансформації коду свідомості, зміни світоглядних параметрів.

Історія української драми абсурду почалася, власне, з М. Куліша. Прикметою п’єс цього драматурга стало відчуття абсурдної нестерпності існування,

⁶ *Esslin M. The Theatre of Absurd. – N. Y., 1961. – P. 15.*

⁷ *Косач Ю. Театр екзистенціалізму // Арка. – 1947. – Ч. 1. – С. 9.*

⁸ *Там само. – С. 9.*

⁹ *Софронова Л. Старинный украинский театр. – М., 1996. – С. 32–33.*

екзистенційної безвиході людини, що загострено сприймає дійсність, іронічне ставлення до мовних штампів. Однак його “Народний Малахій”, “Хулій Хурина”, смішні й сумні комедії, містять лише елементи того “театру парадоксу”, який представляють Г. Пінтер, Е. Йонеско, С. Беккет. Зокрема, багато цитат із п’єс М. Куліша справді свідчать про те, що життя абсурдне, однак уся характерологія, образотворчість і “драматургічна цивілізація” автора не дають підстав вважати його абсурдистом. Дійові особи Кулішевих п’єс, такі, як Малахій Стаканчик, Маклена Граса та інші, перебувають *на межі* двох світів: раціонального та інтуїтивного, — тоді як персонажі драми парадоксу вже перейшли цю межу й перебування *поза* нею видається їм найприроднішим станом.

Поява ж справжньої експериментальної української драми відбулася завдяки І. Костецькому — “режисеру за фахом”, як він сам себе називав, надаючи цьому дуже важливого значення; адже саме режисеру відомі всі нюанси нагальних потреб сучасного театру, про які може не знати письменник.

Л. Залеська-Онишкевич так характеризує п’єси І.Костецького: “Його перша п’єса “Спокуси несвятого Антона” (1945-1956) звертає увагу на вагу слів та спілкування людей на тлі коментарів про повоєнні ситуації... Психологічний ефект повоєнної ситуації на емігрантів відбитий також у п’єсах “Близнята ще зустрінуться” (1947) та “Дійство про велику людину” (1948). Його п’єси сповнені інтертекстуальності, іронії та глибокого цінування людської індивідуальності й самовияву. Рівночасно вони використовують постмодерну грайливість і карнавалізацію ситуацій”¹⁰. Не такими бачилися твори І. Костецького деяким його сучасникам. Скажімо, О. Грицай на першу п’єсу, надіслану автором на конкурс мюнхенського журналу “Рідне слово”, зреагував так: “Ми подумаймо тільки, як тяжко нині за друковане слово, за духову поживу для громадянства... Отак, чи не громадський шкідник нині той, хто невідповідальним способом зловживає змогою видати книжку? Хто нині заставляє цілий гурт людей працювати на те, щоб укінці давати читаючому загалові в нас такі нікчемні бздурства, такі півбожевільні нісенітниці, як камбрбум-літераторської організації? І чи не було б вказано нині, щоб для авторів типу Ігоря Костецького створити в громадянстві окрему комісію з лікарів-психіатрів...?”¹¹.

Уже за самою лише обурливою рецензією Грицай-читача криється одна з фундаментальних канонічних опозицій, подолання якої наявне в історії модернізму: *розум-безумство*. Мислення, що перебуває під впливом світоглядних концепцій ХІХ ст., заперечує цінність потокової художньої свідомості, названої рецензентом “камбрбумом”, і отже, демонструє власну несвідомість модерної епохи. Сам І. Костецький техніку потоку свідомості називає “потокотом притомності” і в основному на ній будує свої п’єси. На тлі драматургії українських попередників така форма справді виглядає абсурдною, маячною божевільною і завдяки цьому розкриває свою сутність.

Тут ми підходимо до проблеми нефігуративності у драматичному тексті, спроба розв’язання якої видається досить плідною. Опозиція “фігуративність-нефігуративність” властива насамперед теорії живопису й означає використання художником форм, що принципово відрізняються від таких, які репрезентують реальність і впізнаваність, зокрема, сюжетом, однозначними художніми рішеннями, фігурами, постатями тощо. Натомість найосновнішим і найпотужнішим засобом творця стає колір. Нефігуративний (або ж абстрактний, безпредметний) живопис

¹⁰ Залеська-Онишкевич Л. Драматургія української діаспори. Вступ // Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори. — К.; Л., 1997. — С. 20.

¹¹ Костецький І. Театр перед твоїм порогом. — С. 6.

— одна з найважливіших форм сприйняття й вираження світу в образотворчому мистецтві ХХ ст. На думку Є.Соколова, фігура “виступала провідником смислу або гарантом зрозумілості, що фактично відволікало від художності...”¹². Синонімом фігуративності справді виступає реалістичність, яка в модернізмі та авангардизмі (це стосується й театрального розділу мистецтва) стає об’єктом для подолання. В українській літературі до І. Костецького більшість драм були фігуративними, незважаючи на якісні відмінності між п’єсами “корифеїв”, зокрема, І.Франка, Лесі Українки, В.Винниченка.

Особливість літератури полягає в тому, що основним інструментом досягнення як фігуративності, так і нефігуративності тут виступає слово. Однак, окрім використання мовних засобів, повна зміна образності також досягається шляхом розщеплення структурних зв’язок: діалогу, логічності у зміні сцен, характерів. Як слушно зауважує Є. Соколов, у театрі “бачимо тривимірний часовий макет фігури, кінетичну ілюстрацію (“картинку”) словесного потоку: живопис плюс література... За такої моделі сценічний полігон центрується за вербальним звукорядом, що перебуває над ним”¹³. Тим часом І. Костецький, свідомо заперечуючи всю попередню українську театральну традицію, позбавляє п’єсу *смыслового наповнення* й гарантує тільки довільність дії. Мовні експерименти в цьому контексті видаються наслідком недовіри до мови через флуктуацію значень. І.Костецький у цьому не оригінальний: він використовує розробки “стовпів модернізму”. Але в українській драмі реалізація цього відчуття недовіри до мови важлива з огляду на свою рідкісність для того часу.

Мова структурує дійових осіб. Щодо них теж не можна мати жодної певності. Вони видаються не так ляльками, як оболонками певного концепту абстрактності. Скажімо, у п’єсі “Спокуси несвятого Антона” підважено структуру персонажів: немає ані головних, ані другорядних, є лише персонажі-пустки (Антон-Антоніна, Валентин-Валентина) та персонажі з історією — “штукари”, тобто актори. Тим часом жанр — комедія масок — і дотримання його вимог на одному з рівнів (п’єси І. Костецького за смыслом не лінійні: їх можна розшарувати) все-таки свідчить про певний зв’язок з європейською традицією. Однак жанр, як і інші ознаки зв’язку з попередниками, — це лише інструмент для експерименту, зміни кодів.

Живопис протиставляє реалістичній фігурі колір, а що може протиставити театр як поєднання живопису та літератури? Однозначної відповіді у І. Костецького не знайдемо. Хіба що таку: “... автор, коли його запитали, як грати п’єсу, подав несміливу пропозицію. Він запропонував грати п’єсу засобами, що залишаються, коли відкинути всі ізми. Тобто засобами чистого театру: розвішати завіси, розмалювати обличчя — і грати”¹⁴. Очевидно, що антагоністом фігуративності тут виступає гра, пластика, а також образ. Саме тому, на мою думку, у п’єсі “Спокуси несвятого Антона” дію повністю віддано персонажам-акторам, маскам: вони керують порожніми оболонками Антона та Антоніни, Валентина та Валентини, надаючи їм ситуативного змісту. Ця гра — найприкметніший феномен у п’єсах І. Костецького, що проявляється в усіх без винятку експериментах: у мові, оголенні прийому, деструктуризації тощо. І вона справді наближає українську драматургію до світової, адже, поки в нашій драмі освоювалися варіації сюжетів (зокрема,

¹² Соколов Е. Формула театра // Альманах Лаборатории Метафизических Исследований при Философском факультете СПбГУ, 1997 // http://anthropology.ru/ru/texts/sokolove/metares01_05.html

¹³ Там само.

¹⁴ Костецький І. Близнята ще зустрінуться // Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори. — К.; Л., 1997. — С. 192.

світових), Європа перейшла до гри із сюжетами, поступово дестабілізуючи їх — апофеозом стала повна відмова від сюжетності (“Голомоза співачка”).

Усі означники, які застосовуються дослідниками до п’єс І. Костецького, можна звести до одного: “прагнення до нефігуративності”, якісно іншої художності. Це й деструкція мови, і гра з масками, і шизофренічна нестабільність тексту — перелік можна продовжити. Розгляньмо окремі прояви цього авангардного прагнення.

П’єси І. Костецького характеризуються художнім принципом об’єднавчої опозиційності. Це стосується як їх побудови, так і характеротворення. У композиційному плані очевидне поєднання авангардного письма й барокового театру, що представлений інтермедіями та алегоріями. Але автором керує не потреба увиразнити зв’язок із давнім минулим, а прагнення використати минуле для коментування сучасності, унаочнити конфлікт старого з новим; адже це найкращий спосіб демонстрації новаторства, на чому наголошує, зокрема, С. Матвієнко: “Так, у п’єсі “Спокуси несвятого Антона” є навіть такі “немислимі” персонажі, як “філософічна доглибність вистави” чи “алегорія законного обурення глядача”. З одного боку, це алюзія до барокового театру з його традицією персонажів-алегорій, з іншого — намагання у “бароковий” спосіб (тобто із надміром, ускладнено, зарозуміло) зіронізувати з тої самої традиції. Однак епоху бароко любили чи не всі українські модерністи. Тому іронія Костецького стосується в першу чергу свого часу. Бароко — епоха химер, коли поєднуватись могло абсолютно непоєднуване, а форма — творилась щоразу химерніша та дивовижніша. Відвага бароко щодо форми була, так би мовити, останнім сподіванням, останнім прикладом для творців епохи “кризи театру”¹⁵. При цьому про кризу дослідниця говорить словами самого І. Костецького: у п’єсі “Близнята ще зустрінуться” Пролог повідомляє, що “театр взагалі, а наш зокрема переходить тяжку хворобу. Криза не в тому, що нема чого виставляти. Криза в тому, що не знають, як виставляти. Уже все на світі перепробовано в театрі”¹⁶.

Очевидно, що у барокових формах І.Костецький шукає не опори; ці форми потрібні йому для гри, як і весь інший використовуваний ним матеріал (“у творчості реальними є тільки два факти: матеріал і форма”¹⁷, — пише він у передмові до видання своїх п’єс). Це легко проілюструвати на прикладі п’єси “Спокуси несвятого Антона”, яка, на перший погляд, видається зшитою з уривків розмов, вражень і дій, однак домінують у ній зведення буденності до абсурду (уся п’єса — “обхідний шлях від ліжка вранішнього до ліжка вечірнього”, а час вимірюється не діями, а чвертями дня) та використання рішень барокового театру для остаточної руйнації природного плину речей, розшарування дійства з метою позбавити його горизонтального (а отже, плаского) виміру. Це театральньо-літературна провокація, в якій немає місця серйозному сприйняттю містерії, мораліте, персоніфікацій Добра, Совісті тощо. Містерія або мораліте нівелюються до комедії масок, що автоматично стає вищим жанром.

Коротко зміст п’єси можна передати так: сімейна пара Антон та Антоніна прокидаються о 9-й годині ранку, розмовляють ні про що, ідуть до церкви, потім до ресторану, де зустрічають загадкову багачку Валентину, в яку нібито закохується Антон (однак це не напевно, адже сюжетна канва п’єси дуже хитка й підступна). Водночас за їхніми діями спостерігають і спрямовують їх за допомогою перевтілень “штукари” (актори), які беруть на себе обов’язки барокових театральних персоніфікацій

¹⁵ Матвієнко С. Експеримент з мовою. Інтерпретація творів І. Костецького // Кур’єр Кривбасу. — 2001. — Ч. 145. — С. 169–170.

¹⁶ Костецький І. Близнята ще зустрінуться. — С. 191.

¹⁷ Костецький І. Театр перед твоїм порогом. — С. 7.

різних психологічних явищ (наприклад, Злості), але надягають зрозуміліші дійовим особам маски: кельнера, відвідувачів із вусами та без вусів тощо. У п'єсі також фігурує друг родини Валентин, "штучна людина", як він сам себе називає ("задня частина усякої справи", як називає його Антоніна). Цей персонаж прагне максимального відсторонення від природи, що подекуди набуває комічних виявів. Крім того, він виголошує монологи, в яких вчуваються думки та коментарі автора:

"ВАЛЕНТИН Леді та джентльмени, далі. Про пасьянс не було випадково. Є думка, що наш театр виникає з музичної стихії. Ви не могли не помітити, що нинішня вистава грається під знаком нетривкості слів. Наша вистава — революційний протест проти природної гармонії. У вухо, нахилене до натурального звукоряду, влітає дисонанс. Музика деструкції б'є його в зуби".

Попри комічність поєднання останніх двох речень цитати, у ній явно звучить декларація. На думку С. Павличко, "...те, що Костецькому не вдавалося поки сформулювати в статтях, окреслити теоретично, він цілком свідомо робив у оригінальних творах, ... наближаючись у них до поетики абсурду, яку можна було б назвати беккетівською, якби п'єси Беккета не були написані на кілька років пізніше". Далі дослідниця додає: "...Костецький активно вивчав західний естетичний досвід недавнього минулого і пропагував його з немалим ентузіазмом. Усе це мало служити меті... модернізувати українську культуру, інтегрувати її в світові літературні процеси"¹⁸.

Що стосується власне абсурду, то тут І. Костецький, створюючи свої тексти за зразками європейської модерністської прози, справді випередив "корифеїв" цього театру в Європі. В окремих діалогах персонажів повністю відсутній мовний код, хоча слів у них міститься чимало. Цей "камбрбум", як назвав його О.Грицай, виглядає абсурдно лише з погляду читача, самі ж дійові особи, здається, чудово розуміють одне одного. Так само прийомом абсурдизації виступає повторення й переінакшування попередньо вимовлених речень (яке, до речі, любляв і С.Беккет): "АНТОН Отже, подробиці. Подробиці мій фах. Запам'ятай: мій фах — подробиці..." і т. д.

Важко сказати, чи свідомо використовував І. Костецький "форму діалектично-контрастних пар", чи прийшов до неї інтуїтивно, однак насамперед форма дає нам можливість порівнювати його п'єси з класикою абсурду. Дослідник творчості С. Беккета В. Діброва пише: "У своєму "Годо" Беккет, здається, насміявся з усіх непорушних театральних канонів... Та попри зовнішню аморфність і одноманітність дії (дві години на сцені борюкаються чотири клоуни!), п'єса не розпадається, бо ядро її складає система діалектично-контрастних пар. Це — і два дні чекання, і Владімір з Естрагоном, і пов'язані мотузкою Поццо та Лакі, і два черевики, один з яких злітає з ноги, а другий тисне й ніяк не скидається, тощо"¹⁹. У першій п'єсі І. Костецького дійові особи мають однакові імена (Антон-Антоніна, Валентин-Валентина), але різну стать. Це наводить на думку, що ім'я позбавляється атрибутів сакральності і стає непотрібним, неважливим, навіть певною мірою шкідливим (див., наприклад, оповідання "Ціна людської назви", опубліковане в першому числі альманаху МУРу, а пізніше, вже наприкінці ХХ ст., передруковане часописом "Критика"). Ім'я, за І. Костецьким, — це лише маска, що її можна скинути, явивши світові свою справжню маску, під якою криється Ніщо. "ПЕРШИЙ ШТУКАР Ми з'являємось тепер без масок. Точніше: у своїх істотних масках". Те саме можна сказати про стать людини. Майже однакові імена чоловіків і жінок у цій п'єсі створювали атмосферу невизначеності на основі дуальності. Цей та подібні драматургічні прийоми, які свідчать про погляди самого автора, дають змогу стверджувати, що І. Костецький був послідовним нігілістом

¹⁸ Павличко С. Ігор Костецький та Езра Паунд // Сучасність. — 1992. — Ч. 11. — С. 137.

¹⁹ Діброва В. Шляхи театрального авангарду. Семюель Беккет // Весвіт. — 1988. — №1. — С. 131

і прагнув швидше до деструкції, аніж до нової конструкції. Однак цікавою видається проблема “деструктивного конструктивізму” автора, яка ще чекає свого розв’язання. Вочевидь, ламаючи усталену форму, І. Костецький пропонує замість неї дещо вагомніше для тієї доби, активним представником якої він виступав. Це — естетична переорієнтація театрального смаку. Польський сучасник І. Костецького С.-І. Віткевич розробив теорію Чистої Форми — поєднання в театрі елементів з-поза меж дійсності, що досягається нереалістичними засобами. Реалізація Чистої Форми у драмі, згідно з цією теорією, полягає у відмові від порядку, що його пропонує класичний театр. Послідовність у побудові драматичного твору відкидається: використання фантастичних і абсурдальних елементів має справити такий вплив на глядача, щоб він міг пережити метафізичне диво власного існування. І кожна поруйнована ланка в ланцюгу причин та наслідків привертає увагу глядача, має викликати переляк і одразу ж заспокоїти його²⁰.

Можливо, усі закиди щодо повного нігілізму ґрунтуються саме на тому, що в теорії І. Костецького не було метафізичного елементу, як, власне, не було й цілісної теорії театру, — все його творче життя нагадує незавершений проект. Але вочевидь, що тут важлива інтенція, напрям мислення, що вказує на європейську спільність. У цьому контексті декларації І. Костецького, його виступи на з’їздах МУРу відіграли менш важливу роль, ніж його п’єси. До того ж, сам факт його творчості не дає підстав для звинувачень у нігілізмі. Це підтверджують і слова Святослава Тогобочного з “Близнят”: “неможливо для Я бути нічим. А знаєш, чому неможливо? Тому що його створено... Так, створено. Принаймні, дано йому поштовх для утворення. Одного разу. Одноразовий поштовх”.

В іншій експериментальній п’єсі — “Близнята ще зустрінуться” — наявна та сама форма, про яку вже йшлося, але ускладнена ідеєю двійництва. Самі її головні дійові особи — це персонажі-ідеї: “вбивства і невбивства”. Перед нами межова ситуація — “маскований баль під новий рік під час окупації”. Автор прагне максимально загострити враження від простору (“бенкет під час чуми”) та часу (межа між двома воєнними роками), щоб унаочнити гру ідей. Лінія фабули така: під час новорічного бенкету-маскараду несподівано для самих себе зустрічаються двоє братів-близнюків, батько яких, полковник, теж присутній на балу. Імена братів однакові — Святослав, однак мають різне маркування: Тогобочний (проповідник ідеї невбивства) і Тутешній (веде боротьбу з окупантами, проповідує ідею “визволення поневоленого народу” будь-якими засобами). У Святослава Тутешнього закохана дівчина Тереса, здатна на все заради коханого (якщо уважно вчитатися в “Спокуси несвятого Антона”, то зможемо екстраполювати одну особливість, пов’язану з цим іменем, на “Близнят”: воно означає “будь-хто”, якась знайома. Надто поширене ім’я позбавляє Тересу індивідуальності). У процесі розвитку дії близнюки, з’являючись перед Тересою, завдають їй клопоту суперечностями між почутим від них і побаченим, до того ж у Святослава Тогобочного випадково опиняється жакет іншого Святослава, в якому лежить вибухівка для здійснення акту помсти владі. Брати все ніяк не можуть зустрітися. Врешті-решт жакет потрапляє до Тереси і стає об’єктом розиграння в останні хвилини старого року: з ініціативи розпорядника балу його перекидають між собою маски, і Святослав Тутешній ледь встигає відібрати його, щоб усе-таки здійснити теракт (“атентат”) у новорічну ніч. П’єса завершується розмовою Тереси й полковника, з якої дізнаємося, що виконавці атентату щасливо перебралися до нейтральної країни й недосяжні для поліції.

²⁰ Див.: *Witkiewicz Stanisław Ignacy. Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne.* — Warszawa, 1959.

“Близнята ще зустрінуться” — це п’еса ідей, організованих за принципом двійництва. І. Костецький прагне повернутися до засобів чистого театру: “розвішати завіси, розмалювати обличчя — і грати”, про що іронічно сповіщає на початку п’еси Пролог. Так з’являється тема абстрактного простору та часу, яка далі руйнується натяками на країну, за незалежність якої необхідно боротися, на національну приналежність, яка нібито зовсім не важлива у цій п’есі тощо. Повної, чистої невизначеності, тобто ірреальності, як у першій п’есі, І. Костецький не досягає, та, очевидно, й не прагне цього. Для нього важливий експеримент, і якщо війна потрапляє в поле зору експерименту, вона автоматично перетворюється на об’єкт для театральної гри.

П’есу “Близнята ще зустрінуться” можна назвати абсурдистською, однак з певним ступенем умовності. Вона позірно логічна, її дійові особи виголошують монологи, більш властиві драматургії екзистенціалістів. Однак формальний бік у ній все-таки переважає над смисловим, і це відчувається насамперед на інтуїтивному рівні. До того ж тут присутні такі параметри, як фрагментарність і симультанність композиції (наприклад, у розмовах першої, другої, третьої тощо пар). П’еса сповнена теоретизувань самого автора: міркування з приводу її побудови подано як прямо (монологи Пролога, Петра Тогобочного), так і опосередковано, у репліках персонажів.

Інтрига у п’есі полягає у зміні масок — саме так можна схематично окреслити події, що відбуваються. Тема близнят, запозичена зі світової літератури, тут доводиться до абсурду твердженням про те, що “через брак персоналу ролі обох дійових осіб грає один актор”. Унаслідок нівелювання персонажі стають схематичними, максимально віддаленими від реальності ляльками. У них немає іншого вибору, окрім як грати призначені їм автором ролі, незважаючи на те, що вони намагаються розмірковувати над сутністю свободи волі та реалізації особистості. У цьому полягає принципова відмінність театру І. Костецького від драми абсурду Е. Йонеско чи С. Беккета. Гра у І. Костецького означає принципову неможливість екзистенційного вибору, адже вибрати дійові особи можуть лише серед масок — найменш істинних артефактів. Навіть кохання залежить від маски-обличчя: Тереса кохає обличчя Святослава, а не саму людину. Деякі персонажі п’еси проповідують культ штучності, механістичності існування (їх ототожнюємо з ідеєю вбивства у парі близнят), інші (скажімо, Тереса) стверджують, що почуття кохання вище за обов’язок, однак їх не можна асоціювати з ідеєю невбивства, адже сам Святослав Тогобочний, який уособлює цю ідею, стверджує, що вони через самозречення вбивають власну особистість. Тим більше, що всі слова про кохання більше нагадують штампи (“Я кохаю тебе так, як нікого ще не кохала”). Логічні зв’язки, на перший погляд наявні у п’есі, зруйновано, читач відчуває плінність і нестабільність тексту. Саме це, разом із невеличкою пантомімою та грою слів, дозволяє назвати п’есу абсурдистською, або ж нефігуративною.

Творчі імпульси модерністської прози та драматургії спонукали І. Костецького до мистецьких експериментів, які нині вважаються абсурдистськими (якщо брати до уваги поетику стилю, а не час створення). Проте принципова відмінність театру масок І. Костецького від драми абсурду Е. Йонеско чи С. Беккета полягає не в часовому передіснуванні, а в принциповій неможливості екзистенційного вибору, у тому, що експериментальні прийоми не передбачають метафізичного впливу на читача, натомість все-таки пропонуючи глибинну зміну естетичних і пізнавальних орієнтирів у бік нереалістичної (антиреалістичної) образності. На жаль, драми цього автора були чужорідними в українській драматургії і не ставилися на сцені. Але значна кількість наукових розвідок, що з’явилися в наші дні, свідчить про нехай запізнілий, але очевидний інтерес до феномена І. Костецького, який, цілком імовірно, підхоплюють і режисери.



Час теперішній

Людмила Тарнашинська

ЧАС У ТВОРЧОСТІ ЛІНИ КОСТЕНКО ЯК ТЕМПОРАЛЬНИЙ КОД СТРУКТУРИ ЛЮДСЬКОГО ДОСВІДУ

Воістину: слава, як і мовчання, — все це випробування. На долю Ліни Костенко випали як гучна слава, так і не менш гучне мовчання. І лише деякі зболені — аж до надриву! — рядки можуть передати душевний стан людини, закутої в гранітні береги самотності тривалим вимушеним мовчанням. І тільки ледь притлумлена іронія, “вбрана” в риму, виказує ставлення поетеси до того, що ми, суцї на цїй землі, звемо славою.

Тепер, із відстані років і з висоти найвищого судді — Часу (“Минає час — єдиний секундант”), видно, наскільки виправданими й наскільки продуктивними були як оте тривале мовчання, так і подальше усамітнення у творчій роботі. Час, що в долі пересічної людини здебільшого категорія лінійна — лише як послідовність подій, що змінюють одна одну, та їхня тривалість, у справжнього митця перетворюється на “час внутрішній”, на категорію нагромадження якості, концентрації, вивищення й виверження духу.

Трагічне для інших “поетичне підпілля душі” (Ю. Лавріненко) для її душі стало результативною “трансеміграцією”, яка дозволила поетесі не замкнутися в локальному часопросторі: своїми думкою й словом розсуваючи щільники часу, вона долала кордони й порушувала хронологічні межі, намагаючись розірвати подвійне замкнуте коло, протягом тривалого часу витворюване як довкола України, так і довкола митця, в ній суцього.

“Комплекс запряженості” (за власним означенням Ліни Костенко) в національній проблемі, що автоматично дістаються у спадок українському митцеві, не звузив обрїїв бачення — вона завжди дивилася далі й бачила глибше, ніж її сучасники, мудро прозираючи за конфліктами особистостей, поколінь, ідей та суспільних формацій конфлікт часу й людської природи в його філософсько-буттєвому вимірі, Словом доводячи ту істину, що людина самоздійснюється, самовизначається в бутті через антропологію часовості. Ця тема-максима, незглибинність якої важко досягнути навіть упродовж цілого життя, вабила її від ранніх літ, даруючи прозріння й одкровення, а водночас випробовуючи на високість духу й слова.

Тим-то літературознавчі студії про творчість Ліни Костенко як царина вивчення художнього, почуттєвого світу бачаться продуктивними лише в заломленні через філософію, бо ще І. Кант твердив: поняття без відчуттів порожні, а відчуття без понять сліпі і тільки з їхнього поєднання може виникнути знання¹.

Узагалі проблема часу як у філософії, так і в мистецтві — вічно притягальна таїна, розгадати яку нам поки що не дано — хїба вибудовувати дедалі нові й нові антропологічні інтерпретаційні підходи й моделі. Однак кожна така спроба певною

¹ Див.: *Кант І.* Критика чистого розуму. — СПб., 1993. — С. 70.

мірою наближає до тієї критичної маси узагальнень, з якої може вилонитися новий *досвід відчуття й оприявлення часу*, що його інтуїтивно в найчистішому почуттєвому вигляді може дати хіба прозорливий митець.

Час як апріорна форма сприйняття світу в митця, що тяжіє до філософічності, породжує ціле інтерпретаційне поле гадок, розмислів, осянянь і провідчувань на художньо-інтуїтивному рівні, витворюючи образи, що розгортаються в темпоральний код прочитання й перепрочитання людського досвіду в розрізі минулого, сучасного та прийдешнього, які у творчості Ліни Костенко створюють “презумпцію одночасовості” (С. Мейєн) на рівні авторської свідомості. Отже, дискурс часу в різних його просторових формовиявах розгортається поетесою як дискурс дискурсів.

У межах класичної трансцендентальної традиції уявлення про час існують як певна модель сприйняття світу людиною, й попри всі філософські премудрощі й хитросплетіння мисленнєвої логіки час, на думку філософів, завжди постає в уявленні людей як специфічний образ. І тільки митцеві дано художньо структурувати цей образ, розкласти на спектр відчуттів, надати йому тієї образної множинності, що дозволяє відчуті всю фактуру часовості, різні форми плинності й сталості часу, розтяжності й щільності, тобто оприявити *розгортання образу часу в свідомості*. По суті, йдеться про час як “протяжність душі” (Св. Августин), що зазнає постійних метаморфоз відповідно до постійного процесу структурованості нашого буттеоприявлення.

Зазвичай образ часу постає як певна абстракція, його фіксація людською свідомістю абстрагована від чуттєвого сприйняття; однак митцеві все ж таки вдається крізь “невидимі причали” (Ліна Костенко) поетичної уяви долати цю застиглість абстрактного й надавати йому чуттєвості через систему художніх образів, що, як і час, рухливо модифікуються з допомогою наскрізної — як для творчості Ліни Костенко — метафорики “мудрого” часу. Ця якісна властивість часу, здатна “скасовувати” фікції й овічнювати сутнісне, й надає трагічній Музі Ліни Костенко тієї високої гідності, з якої постають рядки: “Є строга радість — взять трамплін рекордний / Без публіки. Без премій. Без журі”.

Пошуки втраченого/невтраченого часу як “міри руху та спокою” (Арістотель) завжди відбуваються в парадигмі людських діянь (“Не час минає, а минаєм ми”, — здається, точніше тут і не скажеш), витворюючи континуум часопростору людського досвіду. Тим-то саме ця дихотомічна проблематика — час як категорія вічного і час як категорія плинного — і є тією наскрізною філософською, соціокультурною, екзистенційною віссю, довкола якої обертаються тематичні обшири, концентричні кола проблематики в поезії Ліни Костенко. Адже саме час постає тут структурою сприйняття людиною Я-Іншого — індивідуума, речей, подій, світу.

У сучасній філософії побутує концептуальна рефлексія М. Мерло-Понті, згідно з якою проблема універсальності часу визначається як проблема структури досвіду. Його аналіз часовості як людського самооприявлення дозволяє стверджувати, що досвід людського не може характеризуватися проблемами головними та другорядними — оскільки “всі проблеми концентричні”. Таке впроваджене Мерло-Понті “просторове” поняття концентричності дає змогу визначити саму структуру людського досвіду як своєрідний простір концентричних кіл, відповідно до чого “атрибути людського можуть визначатись як самодостатні структури (структура концентричного кола); водночас будь-яка структура досвіду дана нам як універсальна структура, що відтворює цілісність людського буття”².

² Дондюк А. Антропологія часу як методологічна проблема // *Колізії антропологічного розмислу*. — К., 2000. — С. 83.

Тим-то творчість Ліни Костенко в усьому її тематично-жанровому розмаїтті доцільно розглядати як своєрідний поетичний континуум проблемно-концентричних кіл, відкриту систему просторової концентричності загальнолюдських і загальнонаціональних проблем, що обертаються довкола однієї визначальної двополюсної часової антитези-вісі: вічність—мить, де серцевиною завжди буде вічно плінний індивідуальний внутрішній досвід, через який час постає розгортанням руху свідомості, прирощуванням смислів: “Усе іде, але не все минає / над берегами вічної ріки”. А не минає саме прирощений смисл, набутий свідомістю досвід, він лише трансформується під тиском вічноплинного часу, набуваючи тієї ж часової плінності й модифікації.

Отже, коли кажемо, що у творчості Ліни Костенко час постає як особистісний внутрішній досвід, це буде не спрощеним підходом до прочитання всієї її творчості, а спробою увиразнити той темпоральний код, що ним поетеса, вникаючи в “конкретну структуру суб’єктивності” (М. Мерло-Понті), відмикає структури людського досвіду взагалі, інтерпретовані нею в контексті національного та історичного через індивідуальний Логос суцього.

Тому природньо, що найгостріше в Ліни Костенко звучить тема внутрішнього переживання часу, на існуванні якого сконцентровував свою увагу Е. Гуссерль. Ієрархічно розмежовуючи час як універсальний час світу, час іманентний щодо плінності свідомості та час у людському сприйнятті як явлену тривалість³, він, по суті, означував існування кантівської *внутрішньої єдності часу та суб’єктивності*, що набирає особливо граничних вимірів у свідомості митця.

Намагання Ліни Костенко думкою вхопити “блиск завжди непорушної вічності” (св. Августин) та блискавичну проминальність однієї піщинки Всесвіту — миті, де “теперішнє, перебуваючи між минулим і майбутнім, “стискується” до нескінченно малого моменту — миті, що прямує до небуття”⁴, — це більш ніж зухвалий прустівський намір осягнути сутність вічно несталого, плінного часу. Бо що найбільш невловиме та незбагненне? Казав бо святий Августин: “Отже, що ж таке час? Коли ніхто не питає мене про це, я знаю, але як тільки йдеться про пояснення, я вже не знаю”⁵.

Однак покликання поета — не тлумачити, не вияснювати, а передавати в слові своє *відчуття часу* (“Немає моря глибшого, ніж Час”), його буттєтривання, ритм, а радше — ритми, його аромат, так само, як неміреність і взаємозумовленість того, що звемо минулим, майбутнім та теперішнім як “моментом буття й небуття” (Арістотель) — тобто здійснювати в слові кантівську тезу щодо внутрішньої єдності часу та суб’єктивності й тим самим “втільовати життєвий час людини, опредмечувати траєкторію його біографії”⁶, аби надати безликому астрономічному часові глибини екзистенційного пережиття й буттєвого наповнення.

Через те у творчості Ліни Костенко перебіг часу, його невблаганну проминальність відчуваєш до болю пронизливо, майже фізично:

Послухаю цей дощ. Підкрався і шумить.	Ще мить, ще мить, ще тільки мить і мить,
Бляшаний звук води, веселих крапель кроки.	і раптом озирнусь, а це вже роки й роки!
	А це уже віки...

У цих коротких рядках час мовби скапує веселими краплями у вічність, й ота дощова часоμουзика заворожує своєю ритмічною й монотонною розміреністю,

³ Там само. — С. 80.

⁴ Див.: *Історія філософії*. — К., 2001. — С. 285.

⁵ *Святий Августин*. Сповідь. — К., 1999. — С. 222.

⁶ *Кримський С.* Запити філософських смислів. — К., 2003. — С. 50.

аж доки, мовби навшпиньках, не підкрадається смуток, і та веселість раптом обертається печальним прозрінням: “А це уже віки...”.

“Хо́да” часу в поезії Ліни Костенко — нерідко неквапно-розмислова, як у вірші “Українське альфреско”, де відповідний поетичний синтаксис передає розмірений його темп, у якому той час і можуть “співпереживати” окремі індивідуальності. Враження уповільненого плину життя, суб’єктивованого через образи літніх людей, для яких час уже мовби застиг у своєму zenіті, створюють й оті вистояні аж до холодів вишні, і повільне хитання патлашків, і стомлений (слово це й несе основне смислове навантаження) лелека. Час, мов пісок крізь пальці, перетікає у вічність через повсякденність — звичайну, побутову реальність. Нерідко ж “хо́да” часу в Ліни Костенко поривчата, рвійно-нестримна:

А вітер, вітер, вітер!...

А вітер, вітер, вітер!..

Який палючий вітер!..

Як шарпає той вітер!..

Обвуглені обличчя січе, січе, січе!

(“Цавет танем!”)

.....

Своєрідна “рвана” ритмомелодика, повтор алітерацій, відповідний звукозапис не лише передають ситуаційну напругу, тривогу, а й, наче метроном, “відбивають” ритм проминальних годин, хвилин і секунд, їх невблаганно шалений темп.

Або ось такий виразний приклад відтворення швидкого плину часу не тільки за допомогою ритмічних повторів, а й суголосних образів: “Над світом білим, світом білим хтось всі спіралі /перегрів/. А хмари бігли, хмари бігли і спотикалися об грім” (“Гроза проходила десь поруч”).

Відчуття швидкого перебігу часу посилується залученням асоціативної системи — наразі рухливими хмарами на грозовому небі, а також зримо виразним дієсловом “спотикалися” — й цей “образ поспіху”, що виникає в уяві, “змикається” з постійним відчуттям самою поетесою часу як поривчастого, рвійно-нестримного бігу, як шаленого танцю на карнавалі життя або радше вічною боротьбою із самою собою, невтоленним бажанням встигнути зробити якомога більше. А насправді — зупинити в часі зроблене як прообраз самого митця: “Створити річ, створити річ, котра ніколи не розтане!”.

Коли ж у творчості Ліни Костенко відлунюють важкі кроки вічності (“Яка важка у вічності хо́да!”), відповідно змінюється й ритмомелодика вірша (“...дивлюсь: мій прадід, і пра-пра, пра-пра / усі ідуть за часом, як за плугом”), що передається звертанням до колективного образу поколінь, які змінюють одне одне, і до зримого архетипу плуга, що асоціюється з важкою землеробською працею в поті чола.

Осмилення себе як самоцінності у вимірах вічності (“І до віків блаґенька приналежність / переростає в сяйво голубе”) й водночас відчуття неповторності кожної прожитої миті — так можна окреслити поетичне світовідчуття й парадигму художньо-філософських шукань Ліни Костенко, центральну взагалі для літератури всіх часів і континентів. У них віддзеркалився і виклик часові як одвічна людська потреба самоствердження й заперечення своєї проминальності, й схиляння перед його невблаганністю, коли гординя, зрештою, побивається мудрою розважливістю й художньою прозірливістю.

“Нанизування” цих пережитих, забарвлених індивідуальними відчуттями, митей на нитку буття, зануреного у вічність, і стає розгортанням авторської самосвідомості, що оприявлює себе через слово. Однак попри мінливість і перебутність, іманентно властиві часові, сталими залишаються онтологічна самотність людини, екзистенційний трагізм її буття, розіпнутого між віссю — вічність і мить як самонабуття — через кризи й катаклізми індивідуального досвіду — й ця тема надзвичайно гостро звучить зі сторінок збірок Ліни Костенко.

“Ліна Костенко майже свавільним зусиллям поетичного одкровення поглибила відчуття часу в українській поезії”⁷, – слушно зауважив В.Брюховецький. Поетеса начебто поставила перед собою глобальне надзавдання: “Прочитай золоті манускрипти, / подивися у вічі вікам”. Та що вже казати про розгадку тривання вічності чи хоч би тієї миті в ній, що зветься людським життям, коли навіть “хронологічну мить” – як блискавичний спалах у безмежжі Всесвіту – нам не дано осягнути за одне фізичне перебування на цій землі. Надто якщо то “мить якогось потрясіння: / Побачиш світ, як вперше у житті...”. Ліна Костенко поетично суголосна спостереженням В.Вернадського, що в “явищі мікрокосмосу, для нашої свідомості бездонного, ми підходимо до поділу нашої особистості: скільки несвідомих і свідомих процесів переживає кожен з нас у мізерну частку часу, у мить! Бувають миттєвості в житті кожного, коли це усвідомлюється явно й виразно”⁸.

“Душа тисячоліть шукає себе в слові” Ліни Костенко дуже інтенсивно й водночас – розважливо, неспішно. Вже сама назва книжки “Над берегами вічної ріки”, що, здається, якнайкраще концентрує в собі світовідчуття авторки, передає як вічність життєтривання, так і його плинність, проминальність. І ця дихотомічна сув’язь – сталість як якісна характеристика вічності й динамічність, рухливість ріки захоплює у свою орбіту всю різноманітність, підпорядковуючи її одній темі-максимі: час-буття і час-небуття, або, іншими словами, час як факт свідомості й час як фікція, ілюзія буття.

Часотривання, а радше часорозгортання поета як “пришестя само-смыслу” (П. Рікер) через історію не обмежується лише земним його виміром – воно неминуче розпросторується за межі фізичного існування, “десантуючись” і в “чорний сон віків”, аби “історію по золоту читать” (“Лише прапам’ять долітає звідти / перемиває золотий пісок / Багато міг би розказати вітер / але у вітру голос пересох”), і в те витворене лише проекцією мислі прийдешнє, що вже сьогодні “новітню створює красу”.

Розгортання художньої самосвідомості в історичній перспективі як намагання через історію “виправдати смисл історії свідомості” (за П. Рікером) і вибудовує час національного буття, соціокультурні образи часу (культура – це конгломерований субстрат часу в перспективі людського досвіду) як множинності індивідуальних людських досвідів, трансформованих творчою свідомістю митця.

Історичні візії та авторські інтерпретації давно минулих подій бачаться не просто звичайним пошуком ефектних тем чи, швидше, однієї – домінантної – теми, довкола якої, наче довкола осі чи, радше, “золотого перетину”, обертається поетичний світ Ліни Костенко з усім його розмаїттям характеро- та образотворення, широтою інтонаційного діапазону, а справді осяянням, мудрим і послідовним віднаходженням власної дороги в Поезії, що виявилася ширшою, аніж, може, сподівалося, бо вивела авторку в безмежжя Часу, який лише й може бути гідним опонентом справжньому талантові.

Археологія історичної правди, тієї правди, яка “втонула в часі”, “розкопана” художньою інтуїцією, прозрінням, втіленим у слові Ліни Костенко, до якої ця правда дійшла “у вимірах легенд”, постає в її творчості як розгортання Духу історії, Духу нації, а тому історичний час у творах поетеси ущільнюється, опредмечується й індивідуально осамосвідомлюється. Сформовані у свідомості

⁷ Брюховецький В. Ліна Костенко: Нарис творчості. – К., 1990. – С.158-159.

⁸ Вернадський В. Простір і час у неживій і живій природі // Хроніка – 2000. Володимир Вернадський. – К., 2004. – С. 273.

митця темпоральні образи творять ту візію України, в якій проекція національного досвіду несе в собі й “тінь Сізіфа”, й будівничу філософію поразки, й відчуття того, що “все людство вже збулось. / Лиш ми іще на старті”, яке дає надію ще раз відродитись, коли “всі цивілізації будуть вже старі”.

Глибоко національна поетеса, Ліна Костенко вільно почувається в різних епохах і різних країнах, шукаючи постійних паралелей та асоціацій, що робить її поезію, зокрема, й низку драматичних поем (“Скіфська одіссея”, “Сніг у Флоренції”), закоріненою в глиб віків і у світовий контекст і водночас напрочуд свіжою, неповторною, сучасною. Її поетичний голос має лише їй одній притаманний тембр та інтонації, в яких не знайдеш і натяку на фальш, штучність, солодкавість чи позу.

Хочу наголосити, що розуміння часу як часу історичного народжене у творчості Ліни Костенко не стільки з лінійності чи з ретроспективної хронологічності подій, скільки з іманентно властивої людині необхідності повсякчасного вибору в тих чи тих обставинах. Тож герої поетичного епосу Ліни Костенко, проживаючи свій час як *вибір*, творять історію свого народу, оприявлюючи в часі власний індивідуальний досвід, а вже із суми індивідуальних досвідів і витворюється наша багатостраждальна історія.

Такий вектор “національного історизму” (Г. Сивокінь) Ліни Костенко, як історична пам’ять та прозирання в день, коли таки знайдемо “Україну в Україні”, бачиться як виразна “крива напруги” національного болю — від “Думи про братів неазовських”, “Горислави-Рогніди”, “Древлянського триптиха”, “Князя Василька”, “Лютіжа”, “Чигиринського колодязя”, “Чадри Марусі Богуславки” — до вершинних епічних творів “Маруся Чурай”, “Скіфська одіссея”, “Сніг у Флоренції”, “Берестечко”.

Однак ця драматична вісь минуле — майбутнє, до якого й звернений поетичний погляд Ліни Костенко, звісно ж, “гарячою лінією” проходить через “час як модус сучасності” (К. Ясперс), через сьогодні, торкаючись його найболючіших точок — як безпосередньо, так і опосередковано: через історичні та культурологічні паралелі, ремінісценції, алюзії.

Ліна Костенко мудро благословляє кожен мить життя “на цих всесвітніх косовицях смерті” — не тільки високу мить осяяння, бо й звичайна, вона водночас є незвичайною, не випадковою, неповторною: вона, мінливо-зникаюча, щораз інакша, й із суми оцих “інакшостей” і витворюється те, що звемо індивідуальним пережиттям, досвідом, духовним мікрокосмом.

Звичайна собі мить. Звичайна хата з кошином. а післязавтра — казкою казок.
На росах і дощах настояний бузок. А через півжиття, коли ти вже здорожений,
Оця реальна мить вже завтра буде спомином, Ця нереальна мить — як сон серед садів!..

Образ “здоровеної” людини, семантично подвійний — як людини, що рухається вперед, і людини як результату її діянь та досвіду, дуже виразно передає розуміння поетесою часу як структури людського досвіду.

У віршованому епосі та в драматичних поемах Ліни Костенко час набирає, сказати б, епічного виміру, він наче уповільнює свій плин, змінює оптичний кут бачення, аби могли пильніше роздивитися історично значущі події, знайти історичні паралелі, осмислити їх. Тут, окрім цього, відбувається ще й реконструкція часу, відтворення його колишнього виміру у вимірі теперішньому — власне, відбувається відновлення, реставрація минулого, як це бачимо у вірші “Затінок, сутінок, день золотий”. Тобто, поетові вільно ширяти в часопросторі так, як ведуть його художня інтуїція й слово. А все це — задля перегуку поколінь, пошуку власного коріння: “І хто вони? А ми хто? Хто ми? Хто ми?!” (поема-балада “Скіфська одіссея”).

Ліричний герой Ліни Костенко присутній водночас у різних століттях (“Як тісно в пам’яті сторіч!”); поетеса вдається до зближення, ба навіть змішування (“всі віки жили вже без адрес”) минулого й теперішнього (“Бідні священні бики бога Геліоса, / де ж їм тепер пастися / — на ракетній базі?!”). Таке сусідство й співіснування різних історичних епох, що аж ніяк не видаються нам неорганічними, завдяки тій самій філософській “презумпції одночасовості” допомагає авторці спроектувати й майбутнє, яке завжди лиш сума того, що було, є й буде, а через те, на її переконання, “у майбутнього слух абсолютний”.

“Метачас культури не вичерпується лінійним перебігом часового процесу, але розкриває багатоманіття конфігурацій теперішнього, минулого й майбутнього”. Характеристика таких часових конфігурацій не лише гетівська метафора, відповідно до якої “вічністю заповнена миттєвість”. “Некласична термодинаміка допускає можливість своєрідних “петель антиципації” часу. У відкритих системах, здатних до самоорганізації, наголошує авторитетний спеціаліст у цій галузі С. Курдюмов, виділяються зони, де “процеси йдуть так, як вони йшли у всьому обсязі системи в минулому, а в певних зонах — так, якими ще тільки належить бути їм в майбутньому. Одночасно всі ці зони існують в теперішньому часі. Це не просто судження, а цілком точний математичний результат. І в давніх ученнях ми також знаходимо вказівки на те, що майбутнє й минуле переплітаються в теперішньому”⁹. Знаходимо таке поетичне потвердження “петель антиципації” часу та їхньої конфігурації через структури людського досвіду — на рівні художньої прозорливості — й у творчості Ліни Костенко. При цьому, як спостерегла Г. Кошарська, “історична деталь разом з вигадкою становлять необхідні параметри тексту, а повторювані непрямі посилання на плинну природу часу через авторський голос і коментар забезпечують зв’язок минулого з сьогоденням”¹⁰.

Однак така одноприсутність неминує породжує конфліктні ситуації вибору. Конфлікт начебто часу минулого й часу теперішнього, закодований в образах Флорентійця й Старого, що, по суті, одна й та ж сама особа (драматична поема “Сніг у Флоренції”), насправді це конфлікт часу й людської природи, вічного й проминального, в даному випадку виведений на проблему митця, зокрема, митця і влади — однієї з провідних тем у концентричності проблематики Ліни Костенко. Інтерпретована через низку творів (“Циганська муза”, “Маруся Чурай”, “Сніг у Флоренції” та ін.), ця тема, по суті, віддзеркалює — через духовну біографію самої поетеси, яка всім своїм безкомпромісним життям послідовно засвідчує власну незламну поставу митця-опозиціонера сучасній йому владі, — долю митця трагічного ХХ століття.

Цікавим бачиться образ часу, поданий через образ снігу — флорентійський сніг тоне, як тоне й час, і тільки людські руки (функція дії, процес досвіду) здатні виліпити з вологого снігу ту чи ту подобу оприявленої фігурки, бодай хоч ненадовго опредмечено затримати танучий час. З образом танучого снігу-часу у творчості Ліни Костенко сусідить “сад нетанучих скульптур”, де наявна та ж таки алегорія танучого-нетанучого часу, який поетеса прагне оскульптурити словом, надати йому непроминальної виразності, своєрідної форми часу, “затриманого” в камені, мармурі, слові як еквівалентові часу. У цьому ж ряді опредмечування, матеріалізації часу в слові й той “сад божественних пісень” — найвища самоціль митця, про який максималістськи емоційно сказано: “Минає день, минає день, минає день! / А де ж мій сад божественних пісень?”.

⁹ *Инварианты* цивилизационного процесса // Пахомов Ю., Крымский С., Павленко Ю. и др. *Цивилизационные модели современности и их исторические корни*. — К., 2002. — С. 51.

¹⁰ *Кошарська Г.* Творчість Ліни Костенко з погляду поезики експресивності. — К., 1994. — С. 123.

Проте Ліна Костенко не тільки осмислює час як категорію насамперед філософську — її над усе цікавить, як він заломлюється в долях епох, поколінь та окремо взятої особистості і як ті покоління й особистості міняються, трансформуються під впливом, тиском часу. Попри гостре відчуття минулості часу, в якій, безперечно, присутній ефект саморуйнації, поетеса осмислює часобуття як життєтворчу, активно-формувальну, поліфункціональну енергію. І хоч проминання — це завжди гіркота втрати, прощання, воно має будівничу прямування — як прообраз майбутнього.

Саме художня свідомість дає змогу митцеві перебувати у вічному “тепер”, що колись було минулим чи має стати майбутнім, тобто відбувається своєрідна інтерполяція часу в душі, здатна змінювати дистанцію між подіями — скорочуючи чи подовжуючи “довжину” часу (“Для нас “учора” вже було давно”) між історичним фактом, що осмислюється митцем на художньому рівні, і спогадом, спомином.

Із цього погляду надзвичайно цікавими бачаться поетичні медитації над давніми фотознімками, де знімок, за словами Р. Барта, — своєрідний перемикач часу, здатний найактуальніше переводити в категорію минулого: авторка проводить цікаві “художньо-дистанційні виміри” поетичним словом таких понятійних ознак людської пам’яті, як згадка й спомин, що несуть відповідно різну напругу, траєкторію часу, вловлюючи ту незриму між ними різницю, що її проектує час у формі цього напруження на буттєтривання душі.

Таке поетичне структурування часу як людського й національного досвіду та його якісного виміру — пам’яті виводить Ліну Костенко на цікаві художні відкриття. Переживання пам’яті — щораз інакше, бо в проекції часу ніщо не може повторитися; воно й збагачує щораз іншими, новими відчуттями: “Не вічна й піраміда. / Лиш пам’ять, пам’ять мармуру й трави / безсмертна, як ольвійська Артеміда”.

Візуалізація пам’яті — історичної, національної, індивідуальної — постає як своєрідна конкретизація часу в його внутрішніх сутнісних параметрах. Пам’ять стає ознакою речей, бо не тільки людська свідомість здатна затримувати спомин, а й дерево, берег, ліс, “невирубаний сад”... “Бо згадка що? Зітхнеш — і одлетить”. Натомість спомин, “коли він крилом своїм огорне, / то це уже ніколи не мине. / Це цілий світ, якийсь інакший вимір, / який ніколи нас не полиша. / А може, спомин — це далекий вирій, / де вже посмертно гріється душа?..” (“Фото у далекий вирій”).

Боротьба поета з національним безпам’ятством — не просто домагання історичної справедливості, пошуки національного коріння, а насамперед намагання змінити плинність часу, пришвидшити його перебіг, бо чим коротша пам’ять, тим довший час. “Розтягуючись, він подовжує відстань від минулого до майбутнього, ніколи не досягаючи їх як кінцевих результатів. З обох боків теперішнього часу — інше життя, колишнє чи майбутнє, яке є тільки тому, що в ньому володарює втрачене відчуття часу, безпам’ятство”¹¹. Тож проблема історичної пам’яті як проблема національної самореалізації переростає в антропологічну конкретику часу як філософської категорії.

Так, вносячи поетичним словом корективи в це життя по обидва боки теперішнього, а кажучи точніше, у сам хід, ритм історії як плинності часу й людської свідомості, Ліна Костенко, хоч як парадоксально це звучить, ущільнює історичний час, надаючи йому енергетикою свого поетичного втручання нових параметрів за допомогою такої категорії, як пам’ять, що виступає певним регулятором часу та якістю свідомості.

¹¹ Савельєва М. Введение в метатеорию сознания. — К., 2002. — С. 189-190.

Свою “вічну теперішність”, де “тепер” — не лише точка розриву, а й зв’язку між минулим і майбутнім, отого “тепер”, що вже “завтра стане спогадом”, Ліна Костенко бачить як час, що “пролітає з реактивним свистом” повз наші долі, ще й ще нагадуючи: “Час не наша власність”.

“Таке століття — навіть зрячі йдуть наосліп”... І на рубежі тисячоліть час в її поезії то мчить із шаленою швидкістю (“Шалені темпи...” — тихо зітхає поетеса через правдешній біль за цю розшарпану, загнану поспіхом людину), то наче стишує ходу, прислухаючись до відлуння своїх кроків серед апокаліптичних історичних перегонів.

Коли ж драма народу, драма цілої нації накладається на драму всепланетарну — це стократ помножена драма людської душі. Йдеться про реальність кінця минулого тисячоліття з виразними апокаліптичними передчуттями, що проростають крізь відчуження між людиною й природою, крізь недовіру людини до природи й природи до людини, апофеозом чого й став Чорнобиль, бо, на переконання Ліни Костенко, в ньому “всі парадокси і всі трагедії / всіх століть залишили свій слід”, де слід — також уособлення категорії часу, його “пам’ятна печать”.

Мені відкрилась істина печальна:

Через віки, а то й через роки,

Життя зникає, як ріка Почайна.

Ріка вже стане спогадом ріки.

Щоб оцей “спогад ріки”, коли “вже почалось, мабуть, майбутнє” (“Але майбутнє тому і майбутнє, / що *має бути*, що б не було!”; “Ми є тому, що нас не може бути”), ніс у собі не лише віджиле, віддзеркалював не тільки спотворені болем обличчя, а й світлоносне, тяжко й напружено працює поетова душа (“Блаженний сон душі мистецтву не сприяє”). Вона завжди виривається за часові рамки, ламає стереотипи й приписи епохи, “трансемігруючи” й у глиб століть, й у майбутнє, прозираючи його не стільки на рівні реалій, скільки на рівні духу та ідеалів.

У творчості Ліни Костенко відбувається не так діалог із конкретними подіями та їхнім слідом в історії, з нашою рецепцією минулого — відбувається невловний, бо вічноплинний, діалог із часом, а отже, з буттям і небуттям (звідси постійно трансформований образ Лети), діалог, який видозмінює сумірність цих подій та історії відповідно до дистанції між нашим “тепер” і колишнім “тепер” події. Митець надає “фігурам часу” своєї індивідуальної енергії пережиття, наповнення кожної миті буття смыслом, і кожна наступна мить стає фактично прирощуванням смыслу, вічноплинним буттям історії свідомості людини-митця.

Історичний час переживається Ліною Костенко на двох нелінійних рівнях: “до” й “після” події, фактично накладаючись на суб’єктивний індивідуальний внутрішній час. І водночас він, інтерпретований митцем, екстраполюється в час соціальний, неминуче видозмінюючи його, й ці метаморфози з “волі” творчої особистості ще чекають своїх дослідників, адже рецепція художньої свідомості у свідомість соціальну як проекцію часу на філософському рівні не осмислювалася. А між тим усі ми сприймаємо й усвідомлюємо світ із допомогою форм “свого” часу та простору, вироблених національною культурою. Таким чином митець як суб’єкт творчості — наразі Ліна Костенко — якраз і впливає своїм словом на наше сприйняття антропології часу, виступаючи суб’єктом не тільки творчості художньої, а й творчості в загальному її вираженні — як процесу буттетривання.

Ясперсівське поняття “осьового часу”, що характеризується своєрідним “історичним диханням” і пов’язане з духовним та історичним розвитком людства, яке раптом почало усвідомлювати та осмислювати своє існування, Ліна Костенко реалізує на рівні національної історії та людської індивідуальності в історичних проекціях (де подібна проекція виступає також шансом, поворотом, можливістю,

ймовірністю часу) в тих ключових її моментах, коли нація усвідомлює свою вирішальність у власному становленні й сходженні національного духу.

Тим-то час постає ще й своєрідним дзеркалом, оптичним приладом (“Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала”), через який маємо “бути відкриттям для світу, а не морально ущербним народом в аберациях чужих віддзеркалень”¹².

Реконструкція історичної правди — з допомогою художньої інтуїції та прозорливості, помноженої на вдумливе вивіряння й осмислення фактів національної історії, — якою б наближеною до реалій вона не була б, завжди виступає *художньою правдою*, що апелює насамперед до емоційної сфери читача. Правдою, яка прагне “перелицювати” викривлений чужими проекціями час, образно кажучи, “оправдити” його лицьовим боком із тією мірою достовірності, що її здатна змоделювати авторська свідомість. Адже, за О. Вейнінгером, неправда (на яку такою щедрою була наша історіософія) — це “*час навиворіт: це бажання влади над минулим* і прагнення до змінення спрямовані тут на минуле замість майбутнього”¹³.

Натомість слово Ліни Костенко завше націлене в майбутнє, *творює* це майбутнє через категорію різнополюсного часу в проекції національного духу, антиципуючи час, оскільки у творчому акті значною мірою задіяна *воля* митця до відображення правди як творчоспрямована діяльна сила.

Наділена особливим відчуттям часу, сказати б, історично тематизованим, наративно впорядкованим, однак внутрішньо пережитим на глибинному екзистенційному ландшафті, Ліна Костенко майстерно “вконструює” це відчуття часу в художню фактуру поетичної творчості як *волю до життя*, до руху, до перемін, до вивершення людського духу. Для неї “загадка часу” постає “тотожною із загадкою життя” (О. Вейнінгер), а тому не втрачає своєї притягальності — навпаки, посилює ту *авторську волю* до спроби розтаємничення нерозтаємничуваного, дедалі більше розширюючи те концентричне коло тематичних наближень до декодування темпорального коду структури людського досвіду у фактах, подіях, долях.

Розгортаючи через систему художніх образів — а ця відкрита системотворча прогресія також виводиться на проблему концентричності взаємозумовлених тропів (однак це потребує окремого ілюстративного мікроаналізу) — *образ часу як авторської самосвідомості* в різних його “фігурах” історичної проекції (умовчання, перелицювання, віддзеркалення, викривлення, відбиття, візажування, маркування, ретушування, контрастування тощо), поетеса всією своєю творчістю доводить, що час, по суті, є вираженням авторського “Я” як волі (за О. Вейнінгером) або радше воледіяння як акту самооприЯвлення у світі. Маючи свою націленість у майбутнє, вона структурує людський досвід, заломлений крізь власний, через вічну розбіжність (за І. Кантом) між минулим і майбутнім, де вирішальну роль відіграє темпоральний код, що “розмикає” структури людського буття в позачасове, ґрунтуючись на фактурі реального буття.

Час, що має одним своїм полюсом конечність, виступає в Ліни Костенко своєрідною опозицією до свободи як “горизонту можливості бути незалежним від предметних ситуацій” (М. Савельєва) — до тієї внутрішньої свободи митця, що, звільняючи від пут стереотипів, надає й повної свободи для накладання на себе певних відповідальностей, зобов’язань і моделей поведінки. І це ми бачимо на самій життєвій долі Ліни Костенко, долі, сповна залежній від цієї внутрішньої

¹² Костенко Л. Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала.— К., 1999.— С. 13.

¹³ Вейнінгер О. Проблема часу // Філософська думка. — 2004. — №5. — С. 103.

свободи, де “присутність “Я” у кожному моменті життя є *тотожною* з фактом свободи”¹⁴.

З другого боку, час, як умовна міра вічного, вписує таке буттетривання чи індивідуальний внутрішній час митця в модус історичного часу, виокреслюючи значимість суб’єкта творчого. Цей опозиційний свободі час, з одного боку, вводить у параметри обмежень, а з другого — оприявлює Я-митця у вічність, овічнює його Слово як самопришестя авторської свідомості.

Ліна Костенко з її прустівським провідчуттям пружності часу та “різночитанням” його фактури (а краще говорити не про прустівське, а про її власне індивідуальне відчуття з тим абсолютним поетичним слухом, що вловлює розгортання національного образу часу через призму індивідуального, людського) стала для української літератури другої половини ХХ та початку ХХІ століття камертоном еталонної висоти людського духу, оприявленого в Слові.

¹⁴*Там само.* – С. 106.

Олександр Астаф’єв

СИМВОЛІКА ПРИРОДИ В ПОЕЗІЇ ЛІНИ КОСТЕНКО

Природа в поезії Ліни Костенко виступає і як самостійний об’єкт, тобто як пейзаж (розвиваючи класичні взірці описової природи) і як “мова опису”, система певних моделювальних категорій, за якою стоять принципи індивідуально-авторського бачення світу.

Як об’єкт зображення природа виступає у різних пропорціях стосовно цілого художнього світу: то цілковито заповнює його своїми обрисами, фактурою, переливчастими тонами, відсуваючи на задній план суб’єктивні переживання й рефлексії автора (вірші “Природа мудра. Все створила мовчки”, “Ще плечі сосен в срібних полетах”, “Готичні смереки над банями буків”, “Заворожили ворони світанок”, “Несе Полісся в кошиках гриби”, “Рожеві сосни... Арфа вечорова”); то займає більшу частину художнього простору, демонструючи свою первозданність, гармонійність, красу, “божу” досконалість (“Блискоче ніч перлиною Растреллі”, “...І вийшов Колумб...”); то посідає менше місце, “камертоном” супроводжуючи пристрасті й почуття письменниці (“Кого питаю: це уже любов?”, “Тінь королеви Ядвіги”), то буває лише задекларованою, а насправді майже відсутньою (“Старенька жінко, Магдо чи Луїзо!”, “Умирають майстри, залишаючи спогад, як рану”). У деяких творах природа нерівномірно з’являється в різних партіях: то її образ може стрімко наростати, аж до витіснення інших подій (“Брейгель. “Падіння Ікара”, “Сіріє... синіє... Світає...”), то, навпаки, може поступово йти на спад, аж до щезнення (“Притча про ріку”, “Старі дуби, спасибі вам за осінь...”).

У вірші “Ряхтять сніги. Прозора далина...” її мінливість умотивована сюжетно (якщо перелив настрою можна вважати сюжетом), однак у міру розвитку розповіді то зростає увага до пейзажу, то спадає. На початку твору природа представлена бентежною картиною зими, із натяком на певний душевний дискомфорт поетеси, бо “далина вдягла серпанок на похилі плечі” і “свинцевий вітер” обрієм стинав “криваве сонце, голову предтечі”. Цей натяк певною мірою асоціюється із тим, що “нема листів і не доходить преса”. Після кульмінації

“Щовечора ти дзвониш без “алло” різко зменшується детальність зображеного й інтерес до природи, героїня наче відособлюється від природи, уже не споглядає її, як перед тим; події перенесено у план внутрішніх переживань поетеси:

А ти все кличеш, кличеш... А зима, де я поділась, що мене нема
і ні прикмет, ні відгуку, ні сліду – на всі чотири безгоміння світу.

Вдалим видається образ “на всі чотири безгоміння світу!..”. Краса й багатство зимового пейзажу на початку твору і гранична ошадність під кінець мають характер протиставлення між красою природи й можливою драмою кохання. Під кінець твору пейзаж уже цілком відсутній, його витісняють переживання поетеси:

А я тулю твій голос до щоки,
і не озвусь, і не озвусь ні разу.
Моя адреса завжди навпаки,

У багатьох творах постає образ саду (вірші “Летять на землю груші, як з рогаток”, “Дощ полив, і день такий полив’яний”, “Листопад”, “І я не я, і ти мені не ти”, “Цвіли сади, гула хрущами круча”, “Екзотика”, “Ти пам’ятаєш, ти прийшов із пристані”, “У запічку гномик плямкає”, “Дорога за хмари”). У європейській культурі сад здебільшого асоціюється з уявленнями про світ як твір Бога-Художника, про світ як утрачений рай, країну вічного щастя й повноти буття, і, нарешті, про сад як стан людського духу. Семантика “саду” як еквівалента людського духу втілена у вірші “Осінній сад ще яблучка глядить...”. Хоча на сюжетному рівні сад одержує конотацію плодоношення, героїня певна, що вже “чорні вікна стигнуть в переляках”, і образ “білого коня” явно асоціюється із зимою:

То білий кінь,
то білий-білий кінь
шукає літо у сухому листі.

Сад ніби створює якусь межу між осінню й зимою. З одного боку, “сад” і “зима” протистоять один одному як творче й руйнівне, живе й мертве. З другого – вони й еквівалентні: зими ще нема, є сад, який плодоносить та уособлює радість життя.

Окремо слід сказати про символічну назву книги “Сад нетанучих скульптур”, за якою, на наш погляд, прочитується ідея стоїків про природу-художницю, розвинута в Біблії. Як пише В. Бичков, “Премудрість Божа була головною і безпосередньою художницею світу, що приводила його до згоди й співзвучності, гармонії світу. Важливо, що саме Софія брала участь у “прикрашенні” світу. Момент софійності краси посідає важливе місце в середньовічній грекомовній, а пізніше давньослов’янській естетиці. Саме мудре творення світу привело до його краси, і “мудра краса” набуває статусу “істинної краси” в середньовічній культурі”¹. На думку В. Брюховецького, ключем до розуміння назви книжки “Сад нетанучих скульптур”, як і семантики її багатьох творів, можна вважати вірш “Ой ні, ще рано думати про все”², де поетеса апелює до Сковороди:

А я лечу, лечу, лечу! Минає день, минає день, минає день!
“ Григорій Савич! – тихо шепочу. А де ж мій сад божественних пісень?

Звісно, моторошним є цей рух, заздалегідь приписаний нерухомому об’єктові:

...От ми йдемо. Йдемо удвох із ним. “Диви, дива! – дивується трава. –
Шепоче ліс: – Жива із кам’яним! Він кам’яний, а з ним іде жива!

¹ Бичков В.В. Эстетика поздней античности.– М., 1991.– С. 217.

² Брюховецький В.В. Ліна Костенко: Нарис творчості.– К., 1990.– С. 221.

У літературі подібних прикладів чимало. Скажімо, “біжить” пам’ятник Петрові І у “Мідному вершнику” Олександра Пушкіна і в “Петербурзі” Андрія Белого, грізною ходою пересувається статуя командора у “Камінному господареві” Лесі Українки, — їх механічний, неживий рух створює ілюзію кошмару, фантазмагорії. Про “ходу” статуї, нашаровану на образ саду, йдеться у вірші “Пам’ятник І.М. Сошенкові”:

І два віки зійшлися на пораду. Хоч би яка скульптура з того саду
І Літній сад приснився тій вербі. прийшла сюди постояти в журбі.

Як аналогія напрошується вірш Богдана Рубчака “Ars poetica”, де він використовує образ “Камінного саду”. За ним оживає чудовий пам’ятник японського мистецтва XIII ст. — “Сад каменів”, пов’язаний із дзен-буддизмом, він містить у собі синтез філософських ідей Сходу й західної цивілізації. У “Садові каменів”, цьому просторі, вкритому білим зернистим піском, помітні маленькі мохнаті островки й химерні камені. Дивовижне поєднання гармонійного хаосу й хаотичної гармонії! “Сад каменів” перегукується не з красою Версальського парку, де дерева вирівняні, підстрижені, доглянуті, а з феноменом французького екзистенціалізму, з його ідеями Буття і Нічого. “Сад каменів” образно моделює світобудову, камені серед піску — це островці в океані вічності або Ніщо. У цьому “філософському саду” “росте” 15 каменів, але вони так розташовані, що з якої б точки зору їх не оглядати, п’ятнадцятий завжди буде прихований від ока. Спільне між “Садом нетанучих скульптур” Ліни Костенко і образом “Камінного саду” Богдана Рубчака вбачається, насамперед, у метафоричності, де на перший план висувається ознака не звичного для всіх саду, а саме “Камінного”; сад переводиться в ранг мистецтва, яке своїми багатьма гранями, мов кантівська “річ у собі”, відкривається перед читачем. З однаковою насолодою можна захоплюватись і садом каменів, і садом скульптур. Як бачимо, є чимало спільного між “Садом нетанучих скульптур” Ліни Костенко і “Камінним” садом Богдана Рубчака.

Природа у віршах Ліни Костенко витлумачується у різних, часом навіть протилежних сенсах. З одного боку, вона втілює ідею сліпої і загрозливої для життя людини стихії (наприклад, вірш “Страшний калейдоскоп: в цю мить десь хтось загинув”, де йде цілий перелік лих: “Розбився корабель. Горять Галапагоси. І сходить над Дніпром гірка зоря-полин”, а центральним є образ “всесвітніх косовиць смерті”). З другого боку, вона сповнена вищої мудрості (“Акварелі дитинства”). В одному випадку природа підступна, руйнівна (“Летючі катрени”), в другому — творча, гармонійна (“Дзвенять у відрах крижані кружальця”). Вільна і скута, минуща і вічна, зрозуміла і таємна, реальна і міфічна, така, як храм, і така, як тюрма, — ці та інші категорії притаманні поезії Ліни Костенко. Природа у неї завжди співвідноситься з людиною, моделює життя індивіда, його світовідчуття, визначає місце людини у світі. Скажімо, у наративно-зображальних жанрах (“На конвертики хат літо клеїть віконця...”, “Біднесенький мій ліс, він зовсім задубів!”) вона здебільшого відтворює й віддзеркалює душевні переживання героїні, її любов до рідного краю. Це справді так, однак це далеко не універсальна і не єдина функція природи у художньому світі Ліни Костенко.

Картина ускладнюється залежно від того, які категорії співвідносяться з природою в художній системі письменниці, яке місце відведене природі — чи то пейзаж, що споглядається і подається очима живописця, чи то місце локалізації інших подій, чи то дзеркало “душі”.

У деяких творах Ліни Костенко прочитується опозиція природи північної і природи південної, що було характерним для романтизму. Природу північну у

60-і роки яскраво схарактеризував І. Світличний у своєму триптиху “Курбас”: “Холод — державний, крутий, монарший”. Природі північній Ліна Костенко приписує риси пригніченості, скутості, несвободи, монотонності, природі південній — риси вільності, динаміки, життєвості, яскравості, гордості за своє місце на землі. Опозиція “природа північна — природа південна” має два джерела. Одне з них зводиться до різниці між північною Росією і південною Україною (нашаровуючись, по суті, на романтичну геополітичну вісь “Схід — Захід”, “Європа — Азія”), і часто навмисне підкреслюється, як це ми бачимо, наприклад, у творчості Т. Шевченка. Друге джерело — просвітительські тлумачення природи і клімату як визначального фактора менталітету тих, хто живе в ньому. З цього приводу Монтеск’є писав: “У північному кліматі ви побачите людей, у яких мало вад, немало добродетелей і багато щирості та відвертості. У країнах помірною клімату ви побачите народи, непостійні у своїх вадах і добродетелях, бо недостатньо визначені властивості цього клімату не надають їм стабільності”³.

Ліна Костенко, переосмислюючи просвітительські ідеї, опозицію “північ — південь” зводить у ранг категорій, за допомогою яких актуалізує проблеми людини і природи, природи і культури, миру і війни, цілий комплекс філософсько-моральних питань. Антропологічні аспекти просвітництва начебто відсуваються набік, бо на першому плані постають аспекти “свободи — несвободи”, “стихії, спонтанності — монотонності, регулярності” і т.д. (“Скіфська одіссея”). Відомо, що особливий гостроти набуло протиставлення “Україна — Росія” через багатовікову загарбницьку політику Московської держави. Тому легко зрозуміти, що “північ” з її хуртовинами й морозами часто асоціюється з негативом, а “південь” — з позитивом. Такими є, наприклад, образи Петербурга в П. Куліша, Т. Шевченка, Ю. Клена, Є. Маланюка, Мар’їної гори, Соловків у Ю. Клена, Колими в Л. Мосендза, Л. Полтави та ін. І, навпаки, іконічні пейзажі півдня постають соковитими, щедрими на кольори, вони втілюють високу духовність, культуру, свободу і радість. Згадаймо вірш зі збірки Л. Костенко “Неповторність”:

Вечірнє сонце, дякую за день!	За твій світанок і за твій зеніт,
Вечірнє сонце, дякую за втому.	і за мої обпечені зеніти.
За тих лісів просвітлений Едем	За те, що завтра хоче зеленіть,
і за волошку в житі золотому.	за те, що вчора встигло оддзвеніти.

Зміна ціннісної шкали стосовно романтичного змалювання природи особливо помітна у віршах “Заходить сонце за лаштунки лісу”, “Мене ізмалку люблять всі дерева”, “Розвиднилось траві, — упали такі роси!”. Скажімо, у вірші “Ті журавлі, і їх прощальні сурми...” відчутний місцевий колорит — достовірні деталі, які передають географічні й національні особливості української природи: тут і “дощ” натягує “свої осінні струни”, “торкне ті струни пальчиком верба”, і чути “осінній плач калини” і т.д. Завдяки місцевому колориту постає свіжа, яскрава й чітка картина південної природи.

Більшість віршів Ліни Костенко являють собою синтез кількох стилів — неоромантичного, неореалістичного, імпресіоністичного, експресіоністичного та ін. Її пейзажі цікаві тим, що в них виразно постулюються “детальність” і “спостережливість” як умови, що гарантують художність. Зовнішній світ ніби справді створений Богом, він сам по собі художній. Поетеса маніфестує свою малярську зіркість, здатність бачити деталі, подробиці, їх красу, звідси і домінація зорового сприймання дійсності (“І дощ, і сніг, і віхола, і вітер”, “Відмикаю світанок скрипичним ключем” та ін.).

³ Монтеск’є Ш.-А. Избранные произведения. — М., 1955. — С. 130.

На прикладі таких творів, як “Іду в полях. Нікого і ніде”, “Цей ліс живий. У нього добрі очі” та інших можемо говорити про вплив модернізму на творчість Ліни Костенко: суб’єкт її художнього мовлення ніби залежить від законів своєї ж таки мови, часто дуже музичної, відповідно до неї він будує і свою поведінку, своє сприймання. Мабуть, цим можна пояснити естетизацію й культивування власних почуттів, настроїв, відчужень. Тут помітні посилення суб’єктивних принципів, прагнення передати, навіяти, реконструювати певний стан духу, конкретну психологічну обстановку, напрям думок, уявлення. Поетика деяких творів Ліни Костенко перегукується з імпресіоністичною поетикою, тут робиться акцент на музичній стороні настроїв, відчуттях та сенсорній інформації, яка викликана контактом людини і дійсності (“Жує полин солоний бичок...”, “Пекучий день... лісів солодка млява...”). В інших творах на її поетику помітно впливає естетичний досвід символістів – може з’явитися музично-підвищений стан духу, зануреність в абстрактні роздуми, інколи навіть містичний екстаз (“Буває мить якогось потрясіння...”).

Якщо говорити про ідентифікацію суб’єкта мовлення із художньою мовою, то тут спостерігаємо комунікацію типу “Я – Ти” і дуже рідко “Я – Я”. На нашу думку, у неї нема зміщення у сферу глибинного психоаналізу, тому поширена в модернізмі тематика еротичності, демонстрації внутрішньої вітальної енергії, згубного жіночого начала як першоелемента “життя-смерті” відсутня.

У поезії Ліни Костенко легко встановлюється тотожність між художніми образами та дійсністю, яка за ними стоїть. Це означає, що міра умовності в такій поезії мінімальна і читач легко впізнає та “розшифровує” явища природи, до яких відсилають твори. Можемо сказати, що в основному у творчості Ліни Костенко ми маємо справу із малярсько-музичним принципом побудови тексту і світу. Поетеса у своїй практиці близько стоїть до Павла Тичини, Богдана-Ігоря Антонича, Володимира Свідзінського, Андрія Малишка. Краса природи, її живописання, земна музика ніби стають предметом художнього пізнання і моделювання. В ієрархічному відношенні музика природи – найвище, майже космічне начало. Її ритми, цикли, хвилі можуть захоплювати увесь світ, можуть скласти психологічну домінуючу ціннісних орієнтацій героїв, можуть віддалятися у сферу семантики – але не настільки, щоб виник конфлікт між повідомленням і мовою. Система моделювальних категорій у Ліни Костенко зберігає схожість до природних явищ.



Літературна критика

Ніла Зборовська

ФЕМІНІСТИЧНИЙ ТРИПТИХ ЄВГЕНІЇ КОНОНЕНКО В КОНТЕКСТІ ЗАГАЛЬНОУКРАЇНСЬКОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ

Насамперед хочу зазначити: в мене давно немає пристрасті до фемінізму, але я знову звертаюся до цієї теми на сторінках академічного часопису з єдиною метою: аналізувати це явище, оскільки воно симптоматично проявляє себе в сучасній українській прозі, а недавно в різних версіях (есеїстичній, повістевій, новелістичній) постало в новій книжці **Євгенії Кононенко “Без мужика”** (Л.: Кальварія, 2005), що й стала приводом для цього тексту.

Вивчення творчих індивідуальностей спонукає дослідника до пошуків певних закономірностей. Аналізуючи творчість авторів-чоловіків, можна визначити головні психологічні установки й подивитися, як вони працюють у жіночій творчості. Франц Кафка сформулював їх у таких словах: “Мені потрібно багато бути самому. Все, що створено мною, — це плоди моєї самотності. Все, що не стосується літератури, я ненавиджу...”. Оскільки творчість — своєрідний вид анахорезу, то закономірна й установка на самотність, яка, своєю чергою, продукує приховану відразу до життя. Річ у тім, що мистецтво всіляко протистоїть пересічному життю, яке, прагнучи задоволення, несвідомо прагне до смерті. Зневажаючи пересічне життя, творчість робиться супротивником життя у звичайному сенсі як смертельного хронотопу, протиставляючи йому життя в мистецтві як бунтівну, спрямовану проти смерті діяльність. Саме тому митець свідомо чи несвідомо прагнучим до самотності й урешті-решт отримує те, чого хотів, стаючи найсамотнішою людиною серед людей. Страх самотності, з погляду психоаналізу, найбільший страх, що переслідує жінку протягом її життя. Отож творчість, якщо йти за чоловічою установкою самотності, вимагатиме своєрідної безстрашності й від жінки, яка буде приречена несвідомо зрікатися чоловіка, навіть поза всякими установками на фемінізм.

Інша закономірність стосується проживання життя, якого так чи так не уникнути творчій особистості і якому творча особистість завдячує неповторністю свого індивідуального стилю. “Своєрідність кожного індивіда, — писав болгарський письменник Богомил Райнов, — визначається не тільки своєрідністю первісного тіста, але й особливостями його вимішування в потоці життєвих обставин, своєрідністю того, що набуто і що втрачено, кількістю і глибиною ран, умінням чи невмінням переносити їх, здатністю чи нездатністю підносити страждання до рівня любові і творчості, десятками протиріч, конфліктів, взаємовідносин, раптових поворотів і несподіваних розв’язок, яких кожен зазнає, але які не для кожного стають поштовхом до творчості”. І далі робить абсолютно правомірний висновок: творець не обов’язково нещасніший за багатьох інших людей, але він “володіє секретом перетворювати своє нещастя у мистецтво”¹. Оскільки найбільшим “нещастям” жінки є самотність, то аналіз перетворення автобіографічної самотності

¹ Райнов Б. Три самітники / Пер. з болг. — Л., 1988. — С. 196.

в мистецтво може служити відправним пунктом для аналізу закономірностей жіночої творчості. Однак закономірності визначають найзагальніше, не вичерпуючи багатоманітності проявів, що особливо урізноманітнюється з появою неординарної творчості. Бунт проти пересічного жіночого життя викликає природний осуд традиційних чоловіків, які прагнуть залишити жінку у сфері природного буття, щоб їх набутій у цивілізації некрофілії (відразу до життя) опонувала рятівна жіноча воля до життя. Але з активізованою волею до життя в жіночій психології активізувалася й воля до свідомості. З психоаналітичного погляду фемінізм – таке ж природне явище, як і патріархат, оскільки означає активізацію жіночої сексуальності, а відповідно – жіночої суб'єктності, внаслідок якої жінка приходиться у культуру й прагне залишити сліди свого життєвого та духовного досвіду, скеровує власну активізовану енергію на перебудову суспільних форм життя. Адже й для соціальної і для духовної творчості необхідне природне джерело енергії, яке сублимується у вищу форму. Жінка з пересічною життєвою енергією не може бути творцем, бути одержимою ідеєю творення нових культурних форм духовного й суспільного життя.

Феміністичний дискурс найяскравіше прозвучав у жіночій аналітиці та творчості в 90-х рр. (С. Павличко, В. Агеєва, О. Забужко, Т. Гундорова та ін.), але його нова хвиля на поч. ХХІ ст. знову привертає увагу своєю неповторністю: поєднанням із детективним розслідуванням (твори Є. Кононенко). Різноманітність феміністичного підходу пояснюється різноманітністю обдарувань та своєрідністю їх поєднання у творчій жіночій особистості, яка еволюціонує на кожному новому етапі суспільного життя, що в цілісності складає неповторну біографію літературного покоління пострадянської епохи. Спробуємо означити неповторність закономірності феміністичної ідеї в прозі Євгенії Кононенко, що тісно пов'язана з неповторністю її самотності, відрази до пересічного жіночого життя, з її секретом перетворення особистого жіночого нещастя на мистецтво, отже, можливо, й із секретом її успіху в сучасного читача на тлі загальнонаціональної проблематики.

Першою ознакою доробку авторки Галина Тарасюк називає модерну реалістичність. Письменниця почала писати про те, про що ніхто не писав: жорстке, експресивне, безбожно одверте письмо відкрило такі “содомітські глибини обивательського єства, вирощеного в апокаліптичних джунглях великого міста”, про які інші або не здогадувалися, або соромилися говорити². Ця реалістичність стосувалася жіночої ситуації в пострадянському світі, аналіз якої пов'язаний з утвердженням сексуального та соціального розкріпачення української жінки. Розв'язання цієї проблематики викликало оптимістичний пафос та лаконічне і ясне письмо – “без словоблудства із завитушками, до чого змушений вдаватися письменник, коли бракує живого життєвого досвіду” (238). Тут цілком правомірно говорити про вплив математики, фаху, якому віддала певну частину свого творчого життя письменниця. А ще – спокуслива “незавершеність сюжету”, що породжує багатозначність, можливість різноманітних інтерпретацій. “І цей хід, ця обнадійлива незавершеність сюжету, а отже, й продовження життя, – зазначає Г. Тарасюк, – ще один секрет успіху творчості Кононенко” (240). Відверто “феміністична, оголена до нервів, до нутрощів, без імітації” (239), ця проза стає продовженням модерністського проекту в сучасній українській літературі, яким особливо перейнялися жінки-авторки. Ще одне дуже помітне зауваження робить Г. Тарасюк: “Часом здається, що героїні Кононенко не обтяжені, м'яко кажучи, моральними умовностями (239)”. Однак від такої думки вона прагне відвести читача, переконуючи його в зворотньому: це, мовляв, тільки здається. Натомість, це не просто здається...

² Тарасюк Г. Проза без імітацій (Євгенія Кононенко. “Повії теж виходять заміж”. – Л.: Кальварія, 2004) // Кур'єр Кривбасу. – 2005. – №184 (берез.). – С. 235-236. Далі зазначаємо сторінку в тексті.

Прихід нового літературного покоління “вісімдесятників” радикально змінив статус літератури, яка, принципово позбуваючись морально-дидактичної функції, потребує передусім аналізу, що, своєю чергою, вимагає перебудови не лише новітнього літературознавства, а й вищої школи, яка має засвоїти найновіші літературознавчі підходи задля усвідомлення сучасного літературного мислення. Адже демократичні умови розвитку літератури дозволяють зреалізуватися великому різноманіттю людських досвідів (конструктивних і деструктивних), аналіз яких дає змогу самоусвідомитися національному інтелекту та суспільству. Вільне самовираження письменників і вияв ними найрізноманітніших екзистенційних практик дозволяють подолати спадщину функціонування тоталітарного суспільства, яке ці досвіди заганяло глибоко в суспільну підсвідомість, прориви якої в громадянську війну з її божевільною брутальністю та епоху фанатичного комунізму ще потребує свого осмислення. Література пострадянського періоду наочно продемонструвала, як сублімується зло в літературі, як через літературу суспільство символічно випускає його на поверхню, а не заганяє в підпілля, й таким чином спонукає нас до аналітичного самоусвідомлення.

У творчості Є. Кононенко йдеться про психологічну жіночу ситуацію в час великих суспільних перемін, коли відбувається злам колоніальних структур, з яких на свободу виходять колоніально виховані чоловіки й жінки у невідомий простір, де ще не склалися нові духовні цінності. У жіночих образах Є. Кононенко представлено архетипний образ бунтівної Ліліт, яка покидає ненависну їй патріархальну структуру, не оглядаючись ні на що. У повісті “Ностальгія” міститься показовий діалог із приводу цієї метафізичної позиції, про яку говорить закохана жінка з чоловіком. “З дияволом спілкуватися цікавіше, ніж з Богом”, – зізнається вона. “Так, – погоджується чоловік, – хоч з дияволом і страшно, але з Богом нудно...”³. Отже, жінка Є. Кононенко перебуває на стадії бунту, який ще не передбачає каяття, мудрого (духовного) повернення в оновлену структуру Бога.

Попри жіночу тематику, Є. Кононенко – це письменниця, якій на роду написано писати детективи, тут спрацьовує її розвинута математичною освітою свідомість. Розслідувальний імпульс робить її прозу особливо спокусливою для читання. Зразковим прикладом служать гостросюжетні романи “Імітація” (2001) та “Зрада” (2002), де щоразу нові хибні версії породжують таку загадку, не розв’язавши яку, не можна відкинути роман. Невипадково сучасний майстер прози Андрій Курков про “Імітацію” говорив зокрема: “Вперше отримав таке задоволення від українського детективу, який завдяки своїм іронічно-трагічним інтонаціям не тільки міцно тримає увагу читача до останнього рядка, а й відтворює наше сьогодні краще за будь-який “високий” роман. Беру на себе сміливість провістити цій книзі успіх не тільки серед українських читачів”⁴.

Втягуючи читача в герменевтичне поле (певного розгадування загадки), письменниця спокушає наш розум не лише самим розслідуванням, а й його характерною дотепною подачею. Тут дотеп – органічна частина представленого розгадування. Дотеп й активізована свідомість дуже щільно пов’язані між собою. Освоєння техніки дотепу властиве жінці-авторці з активною волею до аналізу. Розвинута свідомість своєю чергою породжує іронічну активізацію форми. Якби це було брутальне осміювання, воно б не приносило насолоди.

Що означає дотеп із психоаналітичного погляду, визначив З. Фройд у праці “Дотеп і його відношення до несвідомого”⁵. Дотепність, із психоаналітичного погляду, сприяє задоволенню різних бажань (сексуального, агресивного тощо).

³ Кононенко Є. Без мужика. Prosus nostalgos. – Л., 2005. – С. 128. Далі, цитуючи за цим виданням, зазначаємо сторінку в тексті.

⁴ Див.: Кононенко Є. Повії теж виходять заміж / Післямова А. Куркова.– Л., 2004.– С. 159.

⁵ Див. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство. – К., 2003. – С. 83-91.

Така діяльність є реакцією на репресивні заходи культури, які унеможливають первинні (природні) можливості задоволення. Тому в умовах культурного пригнічення виникають типові інтелектуально-творчі способи задоволення, як, наприклад, творчість, гострослів'я, що передбачає психічну розрядку та насолоду.

Один із чинників, які впливають на задоволення в жіночій творчості, — осміювання чоловіка, що стає своєрідним символічним способом повернення жінки у свою власну значущість у негативній ситуації, тобто в ситуації неможливого чоловічо-жіночого порозуміння, коли традиційно такою значущістю має наділити жінку чоловік. Отже, пониження та осміювання чоловіка-супротивника дає змогу не лише насолодитися його символічною поразкою, а й набути власної значимості, що втрачається в ситуації самотності. Тоді творчість стає символічним способом уникнення найбільшого страху, котрий переслідує пересічну жінку, способом подолання драматизму самотності. Оскільки цей досвід самотності типовий і загальнолюдський, його художнє осмислення стає потрібним для читача, незалежно від статі, аби він був здатний втішатися запропонованим символічним розв'язанням проблеми. Драматизм самотнього жіночого життя переживається без похмурості, — в цьому особлива спокусливість прози Є. Кононенко. Читач отримує насолоду від розумного аналізу, імпульсивної емоції та дотепності, що постає тут вираженням жіночої життєвої сили: непересічної сексуальної й творчої енергії. На цій основі й тут органічно поєднуються два провідні дискурси: *феміністичний та детективний*. Однак, щоб відчувати гостру проблемність українського феміністичного письма, варто поставити його в контекст “чоловічого”, — як національного, так і загальноєвропейського.

Якщо для порівняння взяти психоаналітичну проблему походження чоловічого письма загалом, тобто письма з виразними ознаками статі, то варто згадати походження роману, оскільки роман став тим першим жанром, котрий впустив приватне життя статі в літературу з альтернативною метою: до “романного” часу література зображала лише публічне й пристойне. “Перший великий роман, — відзначає П. Кіньяр, — написаний Петронієм у часи Імперії, являв собою попустрі з непристойних історій, увесь смисл яких зводився до того, щоби розбудити й підбадьорити зів'ялий пеніс (mentula) героя, перетворити його в фасцинус”⁶. Тобто, на цій первісній (вихідній) стадії зародження “статевого” прозового мислення панує тілесне, яке відсилає до інстинктивної сексуальності, коли людина перебуває в полоні приємної тваринної обмеженості. Недаремно перший роман античності постав на основі народних сороміцьких пісень. Зразком таких давніх спроб вийти за межі тваринної обмеженості може бути збірник українських сороміцьких пісень у записах відомих діячів, зокрема й Т. Шевченка⁷. Адже там, де є слово, вже немає голої сексуальності. У людській сексуальності відпочатково присутня “потреба олюднення її духом, що зазвичай і робить її бажаною і можливою”⁸. Закономірно, що “поганський” роман, який був первісним (архетипним) романом, на кожному новому своєму етапі модерно “олюднювався”, а відповідно до аскетизувальних вимог часу виштовхував у глибину своє потенційне первісне ядро — сексуальне бажання. В епоху модерністську, коли активізуються античні ідеали, передусім активізується й це первісне романне ядро. Усвідомлення й маргіналізація сексуальності йде разом із розвитком людського інтелекту, що засвідчує романна свідомість європейських літератур на еволюційному шляху усвідомлення природних, внутрішніх факторів формування енергетичного поля щоразу національно відмінної волі до творчості. Посилаючись на зарубіжних

⁶ Кіньяр П. Секс и страх: Эссе / Пер. с фр. — СПб., 2004. — С. 53.

⁷ Див.: Бандурка: Українські сороміцькі пісні / Упоряд. М. Сулима. — К., 2001.

⁸ Киселева И. Интимный фольклор выпускников томских вузов: малые эротические жанры // Национальный эрос и культура: В 2 т. — М., 2002. — Т. 1: Исследования. — С. 499.

дослідниць, С. Павличко звертала увагу, що література й сексуальність щільно пов'язані, історія сексуальності моделюється на сторінках прози, а історію роману не можна зрозуміти без історії сексуальності⁹. Натомість в українській літературі, як відомо, спостерігається значне запізнення усвідомленої статевої поведінки героїв.

Український роман постав аж у ХІХ ст., коли європейське романне мислення пройшло визначні етапи свого розвитку та “олюднення”. Авторка ґрунтовного дослідження українського роману Н.Бернадська фіксує парадоксальний факт відсутності світської прози в українській літературі в тому часі, коли західноєвропейська та російська свідомість активно їх засвоює: “Спостерігається своєрідний парадокс, з одного боку, бурхливий розвиток оповідної прози в ХVІІ–ХVІІІ ст., а з іншого – відсутність у ній повісті й роману, які в російській літературі означеного періоду міцно вкореняються”¹⁰. “Бурхливий” розвиток оповідної прози стосується передусім активного запозичення та засвоєння аскетичної духовної літератури: оригінальні твори практично не створюються. Самообмеження, яке накладає на себе офіційний духовний дискурс у давній українській літературі, досить яскраво простежується при аналізі канонічних жанрів, зокрема літопису, ходіння, життя тощо. “Життя, – зазначає Н. Бернадська, – надзвичайно цікавий матеріал для вивчення розвитку мистецтва сюжетоскладання, художньої оповіді, коли персонажі та події зображуються у відповідності з певною жанровою схемою, яка і обмежує, і гальмує процес зародження і широкого застосування художнього вимислу, а відтак й індивідуально-творчої своєрідності національної літератури”¹¹.

Дослідження внутрішньопсихологічних факторів походження європейського роману, еволюції його “олюднення” та інтеграції в українську культуру як одного зі способів її європеїзації може відповісти на низку питань загальнолітературного плану, оскільки стан прози здатен діагностувати українську літературу. Художня проза розвивається тоді, коли в поетичне мислення інтенсивно входить аналітичний дискурс. У прозі відбувається ускладнення художньої думки тією мірою, якою усвідомлюється об'єкт пізнання. Недаремно О. Потебня, порівнюючи прозове й поетичне мислення, звертає увагу на те, що чим діяльніша думка у прозовій мові, тим яскравіше й активніше відбувається створення нових слів, розвивається мова, яка набуває нових форм поетичності¹². Не важко уявити, що втрачає національна свідомість, коли проза інтелектуально не розвивається національною мовою. Тому має рацію Ю. Андрухович: світ пізнаватиме національну літературу через її прозу¹³.

Пояснити факт відсутності протягом тривалого періоду української романної свідомості лише зовнішніми чинниками – соціально-політичними – не випадає. Адже той самий парадокс однобічності та пов'язаної з нею відсутності волі до самоусвідомлення на тлі, як правило, запозичення чужого маргінального досвіду констатує Г. Грабович на прикладі літератури Київської Русі: в той час, як візантійці студіюють історіософію, східним слов'янам пропонується сміхова література, а Русь, глибоко не замислюючись, запозичає велику кількість середньовічних “дайджестів”: різноманітних компіляцій, витягів, антологій і збірників”, “повний набір популярної літератури” (“До історії української літератури”)¹⁴.

Український роман, виникнувши у ХІХ ст. під впливом європейського, невдовзі прямує до характерної для національної літератури однобічності, послідовно

⁹ Див.: Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – К., 1999. – С. 78.

¹⁰ Бернадська Н. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція. – К., 2004. – С. 226.

¹¹ Там само. – С. 28.

¹² Див.: Потебня А. Психология поэтического и прозаического мышления // Слово и миф. – М., 1989. – С. 201-235.

¹³ Андрухович Ю.: “Світ пізнає національну літературу за прозою” // Авжеж. – 1992. – № 4. – С. 33.

¹⁴ Грабович Г. До історії української літератури (Дослідження, есеї, полеміка). – К., 2003. – С. 421-422.

аскетизуючи національне мислення, розвиваючи його в одному напрямі. Українське прозове мислення нового часу на початку постає як *фольклорно-історичне тлумачення* з романтичними ідеалізаціями минулого – “Чайковський” Є. Гребінки (1843), “Михайло Чарнишенко” П. Куліша (1843). Тому, звертаючись до героїчно-епічного історичного часу, чоловіки-письменники своєю чергою виявляють певну неприязнь до того, щоб видумувати романи на основі любовних історій, хоч у національній літературі такого значимого досвіду не було й немає аж до наших днів. Н. Бернадська, наводячи міркування одного з перших авторів великого прозового жанру Є. Гребінки про його ставлення до літератури, цілком правомірно прочитує тут “тенденційне ставлення до роману як до вигаданої історії кохання”¹⁵.

Що стосується першого справді визначного роману української літератури, написаної у вальтерскоттівській манері “Чорної ради” П. Куліша, то, називаючи її хронікою 1663 року, автор протиставляє, по суті, традиційну українську (синкретизуючу) оповідність (повість), що має стати зразком нового епосу, – непристойному роману, як правдиве, літописне зображення історичної епохи – вигаданій любовній історії. Тобто йдеться про нібито закладену в національну програму перспективу, пов’язану зі своєрідною формою уникання приватного індивідуалізму на користь колективізму та відчуття того, що вирішальні рішення робить народ, а не індивідуальність. Бажання Куліша написати “уособлену історію, хроніку” стає несвідомою настановою народницького дискурсу, в якому “ми” підкоряє, інтегрує “я”, хоча позиція критичного пізнання Куліша виявляє тут своєрідну національну трагедію, яка, однак, не надається до подальшого усвідомлення.

Натомість першими національними “героями” романної сучасності в українській літературі стали неуди й “ненажери” та Чіпка зі звіриною “хижою тугою”.

Сімейний роман-хроніка “Пан Халявский” (1840) Г. Квітки-Основ’яненка, де описано реалії українського роду з кінця XVIII до початку XIX ст., унаочнює занепад волі до свідомості: нецтво відбиває всяке інше бажання до багатоманітного життя, окрім одного – в рамках тваринної обмеженості, яка тут пов’язана із ненажерством. Бажання, що наповнює українську картину буття, виражене в картинах бенкетування, опису їжі, напоїв. Воно поетично озвучилося в “Енеїді” Котляревського. “Я пишу о том веке, – зізнавався в “Пане Халявском” Квітка-Основ’яненко, – когда люди “жили”, то есть одна забота, одно попечение, одна мысль, одни рассказы и суждения были все о еде: когда есть, что есть, как есть, сколько есть. И все есть, есть и есть”¹⁶. Тут комічно фіксується втрата динамічного буття в колоніальних умовах, що веде до отупіння та виродження національного роду. Таке бездумне культивування їжі, представлене в цьому творі, мене часто наводить на парадоксальну думку, що голодомор несе в собі якусь химерну метафізичну кару. Тому зрозуміло, що занепад активного козацького патріархального світу та утвердження відсталого селянського цілком закономірні на тлі завмирання національного інтелекту.

Роман Панаса Мирного “Хіба ревуть воли, як ясла повні” постав із розповіді сільського хлопчика-візника про відомого наприкінці 60-х рр. XIX ст. на Полтавщині “багатосерійного” вбивцю – Василя Гнидку. Цю розповідь Панас Мирний детально передає в своєму подорожньому нарисі – “Подоріжжя од Полтави до Гадячого”. Українського письменника шокує з’ява такого страшного злочинця в мирному селянському світі України: “Як такий мирний пахарський побит з його поетичним почуттям, з людяністю викинув з себе такого злющого зарізяку, котрому нічого проткнути ножем горло маленькій дитині, коли воно, прокинувшись, начало у колісці кричати; котрого організаторські сили були такі, що зумів за невеликий час згромадити цілу ватагу усякого люду і за півроку вирізати з нею по двадцять

¹⁵ Бернадська Н. Цит вид.– С. 41.

¹⁶ Квітка-Основ’яненко Г. Пан Халявский.– К., 1984.– С. 147.

душ в Зіньківському, Полтавському, Миргородському, ще либонь й у Переяславському повітах?”¹⁷. Образ Чіпки виразно визначає чоловіча садистська поведінка. Натомість І. Білик пропонує Панасу Мирному “звірячу сторону” “народного героя” не випирати, акцентувати більше на людській та суспільній, тобто Білик – усупереч авторському зацікавленню натурою злочинця – спрямував письменника до соціально-психологічного смислу. А даремно. Мабуть, не випадково в нашому часі цей тип українського злочинця знову проситься до внутрішнього самоусвідомлення в романі О. Ульяненка “Дофін Сатани” (2003).

Цікавим фактором є також те, що тоді, коли в давній українській літературі панували канонічні офіційні жанри, в Західній Європі розквітав і занепадав лицарський роман, цей воістину чоловічий роман з ідеалами, далекими від українського життя. Адже лицарський роман був модерним шляхом осмислення індивідуалізму. Національну жіночу ностальгію за світом лицарів і дам символічно виявить Леся Українка в драмі “Камінний господар”. Важке входження художнього вимислу та приватного життя статі, що формує т.зв. індивідуалізм, у давню та нову українську літературу, цілком причетне, на мою думку, до своєїрідної схильності до канонізації та відставання (завмирання) літературного самоусвідомлення у XIX та XX ст.

Революційна епоха на поч. XX ст. породила імітаційну форму національного чоловічого самоусвідомлення, що відчувається у творах цього часу як зречення селянської пасивності. Про неї свідчить роман М. Івченка “Робітні сили”(1928), що “започатковував тип виробничого роману, котрий стане поширеним у літературі соцреалізму”¹⁸. “Чудна нація! – пробує рефлексувати новий романний герой. – Справді! Зовсім ще не вмів опанувати своїх переживань. Неодмінно або якісь фізіологічні процеси впливають на психіку, так що людина може дозволити собі якісь неймовірні вибрики, страшенні дурниці, або, навпаки, якесь сильне психічне збурення так впливає на людину, що вона звалюється з ніг і падає прибита. Це суто слов’янська вдача, а найбільш вона дається знати нам, українцям. [...] Романець це перетворить у якусь ліричну динаміку, германець створить з цього якийсь гострий конфлікт і буде змагатись. А ми що? М’ясо, кваша, теля, дурна квочка! Щойно нас ударить щось, – ми зразу ж опускаємо руки і давай плакати. Ні, [...] з цією рисою треба покінчити. [...] Ми мусимо виплекати в собі сильну залізну волю”¹⁹. Революційна колоніальна маскулінізація національного чоловіка дала шлях “робітному суспільству” й модернізованій російській імперії, що виявилось ще однією формою відставання від європейської культури.

Запізнення українського осмислення сучасної людини та сучасної реальності також дає привід зіставляти український індивідуалізм із європейським: останнього надихає не лише воля до життя, а й воля до свідомості, тоді як український світ часто залишається гедоністичним (навіть незважаючи на несприятливі для цього умови) слаборефлексуєчим усамітненням. Однобічний розвиток офіційної літератури та уникнення аналізу приватної сфери ще напередодні російського колоніалізму, як виявилось, призвів до відставання духовного рівня української самосвідомості. Аналізуючи період т.зв. інтелектуального “штопора” (застою) з XIII до кінця XVI ст., Г. Грабович пояснював його спадщиною “глибоко вкоріненого візантизму в його дуалістично-аскетичних проявах і запереченні навколишнього світу, його знань і зусиль, а між ними й індивідуалізму, – і авторства” (“Питання кризи й перелому в самоусвідомленні української літератури”)²⁰. Аскетизація літературного дискурсу й надалі відіграла негативну роль: нездатність

¹⁷ *Мирний Панас*. Збір. творів: У 7 т. – К., 1969. – Т. 2.– С. 26.

¹⁸ *Бернадська Н.* Цит. вид. – С. 113.

¹⁹ *Івченко М.* *Робітні сили*: Новели, оповідання, повісті, роман. – К., 1990. – С. 786.

²⁰ *Грабович Г.* Цит. вид. – С. 40.

проаналізувати ситуацію сучасності та вчасно в ній зорієнтуватися (наприклад, у ситуації більшовицького експерименту). Парадоксально: орієнтація на “вічне” й нехтування “земним” зафіксувала нединамічність національного інтелекту. *Ментальна українська чоловіча несучасність* потребує глибокого психоаналітичного вивчення, щоб збагнути внутрішньопсихологічні причини загальнонаціонального відставання від мислення європейського, цей свого роду провінційний український анахорезм. Адже таке відставання від духу часу почалося ще задовго до всіляких заборон української мови, зовнішні заборони, можливо, стали лише частковим наслідком цього внутрішнього процесу.

Очевидно, небезпідставно С. Павличко, О. Забужко, Т. Гундорова порушили всілякі аскетичні табу й почали аналізувати сексуальність, пов’язавши з нею важливий процес національного самоусвідомлення, коли воля до життя (сексуальність) перетворюється на волю до творчості нових форм життя. Адже сексуальність – “це не обов’язково лише життя нашого “плотського низу”, але і такий пласт поведінки людей, де свідомість і тіло часто виступають у своїй єдності, синтезуючи в собі все реально людське й, можливо, породжуючи навіть дещо більше за рахунок появи у цієї єдності нової якості”²¹. Через літературу можна простежити еволюцію сексуальної культури й статевої поведінки в національному світі, яка зумовлена не лише культурним досвідом попередніх поколінь, традиціями, через які закріплюється соціальний статус нації, а й естетичним досвідом сексуальних взаємин чоловіка й жінки різних народів від давнини до сучасності. Сьогодні українська жіноча свідомість активно рефлексує над цією проблематикою. Феміністичний есей “Без мужика” Є. Кононенко із жанровим самовизначенням – “фрагменти “творчої” автобіографії”, що відкриває нову книжку письменниці, можна вважати продовженням жіночого дискурсу такого осучаснення національної свідомості.

Автобіографічний есей вражає читача імпульсивністю та гострослів’ям: ідеться про дуже наболіле в досвіді творчої жінки. Два інші тексти, що вже відомі читачеві, звучать порівняно врівноважено. Це – повість “Ностальгія”, в якій неспішно, з увагою до таємничих деталей, розкручується детективна любовна історія, та новела “Втрачені стіни”, настроєва, на перший погляд, – спогад про друзів молодості. Всі три тексти об’єднує ностальгійний настрій: туга за молодістю, за любов’ю, в цілому – за повнокровним життям, що складається в зовсім іншу, “неповнокровну”, модель. Попри контрастно проявлену ностальгійну тональність усі три тексти поєднує також українська чоловічо-жіноча проблематика, що осмислюється в умовах нового – демократичного – світу. Найвиразніше вона сконцентрована в есеї, самоаналітичне дослідження якого має також з’ясувати органічні витоки індивідуально взятого фемінізму, щільно пов’язаного з творчістю.

Есей “Без мужика” структурується на протиставленні двох світів: статичного чоловічого як тоталітарного й колоніального, пов’язаного із соціумом та одержавленням людини, й динамічного жіночого як приватного, сексуального, бунтівного, тобто як великий і малий світи, як центральний і маргінальний елементи в структурі суспільства: у світі, “створеному чоловіками для чоловіків, є велика жіноча філія, держава в державі, за законами якої живе неміряна кількість жінок” (б). Для таких жінок середнього інтелігентного класу тоталітарна держава чоловіків існує ніби в іншому, далекому вимірі. Однак її розпад неймовірно зацікавлює жінку. Погляд на її розпад із жіночої позиції яскраво представлено у творах Є. Кононенко. Дуже цікаве зіставлення пропонує письменниця в

²¹ Киселева І. Цит. вид.– С. 498.

“Ностальгії”, порівнюючи, чим запам’ятався 1988 рік чоловікові, а чим — жінці. Чоловік: “Перебудова. Про Сталіна почали писати”. Жінка: “Не тільки. То був початок нашої запізнілої сексуальної революції. Писали не лише про Сталіна, а й про пригнічену сексуальність радянських жінок, про незграбність радянських чоловіків, про відсутність нормальних життєвих радощів у багатьох радянських родин” (121). З такої “малої” позиції дивиться на “велике” й героїня есею “Без мужика”.

Маргінальний жіночий світ моделюється, як правило, однобічною “матріархальною” родиною, з якої постійно зникають чоловіки. В такому жіночому світі “без мужика” формується людська свідомість героїні есею. Цей світ своїм написаним законом уперто наставляє молоду жінку дбати про маргінальне й зрідатися великого чоловічого світу. Наділена непересічною волею до життя, жінка стикається зі світом її пригнічення, який унеможлиблює цілісну (сексуально-духовну) реалізацію.

Із викривальним пафосом аналізується однобічне жіноче буття, що нагадує жіночий монастир із несвідомим упередженням до чоловічого світу й маргінально повторює структуру великого тоталітарного патріархального пригнічення, яке передусім стосується сексуальності: “Мужик у житті порядної жінки може бути тільки один і не більше — можна менше” (8). До жіночого виховання, що характеризує чоловіків як суцільне лихо, додається краплина лицарської романтики, про яку говориться в есеї з глузливою іронією: виявляється, “бувають нормальні мужики, з якими можна жити і не опаскудитися. Але вони десь у недосяжній далечіні: це “благородні мужчини, які перебувають на небувалій моральній висоті, борці з неправдою цього світу, за якими можна йти куди завгодно, кинувши все. Їм навіть можна віддатись без шлюбу, бо вони ніколи не обмануть жінок, які їм довірилися. Але всіх їх убили на війні. Або закатували в сталінських таборах. Але, якщо копати глибше, виявляється, що невеликий відсоток порядних чоловіків усе-таки є. Та їх миттєво розбирають повії” (9).

Жіноче виховання має цілком виразну установку: жінка з дитинства довідується, що найголовніше — це вийти заміж. І чим скоріше, тим краще, щоб не довелося неприкаяно нудьгувати у суспільстві, в цій зоні “неконтрольованого блуду”.

Формування дівчинки у “жалюгідній безмужчинній колонії” нагадує формування хлопчика в ситуації без батька. Але є значна відмінність: тоді, коли постійний контроль з боку матері, бабусі викликає неймовірний протест у доньки, спонукає порушувати “родинну традицію залізобетонної порядності”, ненавидіти жалюгідну безмужчинну колонію, формує своєрідну яскраву опозицію “донька — мати”, натомість опозиція “син — мати” для українського чоловіка, за дослідженням Є. Кононенка, приречена на колоніальну покірність.

Після славнозвісних “Польових досліджень з українського сексу” О. Забужко есей Є. Кононенко подає новий варіант дослідження української сексуальності. Цього разу не в прихованому, замаскованому автобіографізмі, а у відвертому узагальненні автобіографічного сексуального досвіду, до якого спонукає подібне бажання повнокровного життя в чоловічому та творчому світі. Найновіше сучасне жіноче письмо (І. Карпа, Т. Малярчук та ін.), а також масова література активно рефлексує над модерною проблематикою осмислення сексуальності. З цього приводу варто звернути увагу на таку присутню установку для аналітика: “Не можна пояснювати гірші прояви сексуальності в мові простою редукцією до тваринної сексуальності. Це — власне людські гірші прояви, це — продукт розвинутої чи нерозвинутої самої людини і її мови, змінних стереотипів її сексуальної поведінки, умов побуту і полярності ціннісних установок, моральних

норм, моди і мовних смаків свого часу”²². Тому тут стає в пригоді й графоманія, цікавість до цієї маргінальності С. Павличко правомірно аргументувала тим, що “в ній прочитуються дискурси часу в щонайчистішому вигляді”²².

На задоволення / незадоволення читача в есеї Є. Кононенко активно працюють дотепні характеристики, узагальнюючи кожен нову сексуальну пригоду в житті жінки. До того ж, у новому образі “нестерпного” чоловіка жінка віднаходить щось нове, що підлягає тенденційному (феміністичному) осміянню й додає штрих до цілісного образу *нестерпної* чоловічості (тобто до сукупності тих нестерпних для творчої жінки чоловічих рис, які надають значимості творчій самотності та її культивуванню). Своєю чергою образ нестерпної чоловічості передбачає наявність *стерпної*, задля якої можна було б пожертвувати жіночою самотністю, свободою і навіть творчістю. Звідси починається специфічна амбівалентність феміністичного дискурсу, що, як правило, в своєму підтексті завше глибинно антифеміністичний. “Жінка, — як зазначає Джуліет Мітчелл, посилаючись на узагальнення Сімони де Бовуар, — найуніверсальніше й абсолютне втілення мінливості”²⁴. Тому такого однозначного зречення життя, яку демонструють у своїй творчості чоловіки, як правило, не зустрінеш у жіночій творчості.

Феміністичне усвідомлення сучасності, представлене есеєм Є. Кононенко, імпульсивно констатує необхідність для українських чоловіків розуміння, що новий час вимагає оновлення сексуальної культури та статевої поведінки. Викривальний пафос однаковою мірою стосується жіночого виховання і його результатів, що проявляються в образах нестерпних чоловіків, які вкладаються у певні типажі посттоталітарного часу. Нестерпна для модерної жінки чоловічість представлена в чотирьох загальних типах: п’яниці, бабії, мамії та “безробітні нероби, які живуть на гроші жінок-трудівниць”. Вона постає і в індивідуалізованих портретах, що характеризують спроби сімейного життя автобіографічної героїні.

Подивімося на один із цих чоловічих портретів, написаний виразними іронічними мазками. “Він дуже високий, носить окуляри, взимку зав’язує мотузки хутрянної шапки на підборідді. І розмовляє дуже високим баб’ячим голосом.

Дивись, — каже він, показуючи тобі свій військовий квиток, — у мене пункт перший параграф четвертий, — це *в’ялотекуча шизофренія з бредом реформаторства*. Насправді такого немає в природі. Це вигадка радянських психіатрів. Мене засадили до психушки за моє ставлення до режиму” (15). Потаємне бажання цього “героїчного” чоловіка — заслужено не працювати: “Він так настраждався по психушках, куди йому працювати?” (17). Такий чоловічо-жіночий сексуальний дует Є. Кононенко глузливо оцінює, очевидно у підтексті, як варіант українського Отелло та української Дездемони. “Ти повинна полюбити мене за мої муки, — переконує український Отелло. — Мене ніхто ніколи не любив. Усі в цьому світі — мої вороги”. Під впливом юнацького романтизму українська дездемона спочатку намагається переконати себе, що перед нею дійсно борець, “який постраждав у нерівнім бою із темними силами”, що це — “один з тих, кого сили зла не доби́ли на війні чи в таборах, заради кого можна кинути все, бо це особливо трагічне кохання” (16). Але невдовзі виникає не зрозуміле для європейських драматургів жіноче бажання — задушити “Отелло”. Ця історія, як і наступні моделювання чоловічо-жіночих стосунків в українському

²² Киселева І. Цит. вид.— С. 499.

²³ Павличко С. Цит. вид.— С. 242.

²⁴ Мітчелл Дж. Психоданаліз і фемінізм: Радикальна переоцінка психоаналізу Фрейда / Пер. з англ.— Л., 2004.— С. 338.

постколоніальному світі, має виявити приречений жіночий бунт, коли “під дрібний паскудний регіт диявола” жінка рветься зі свого малого світу “без мужика” в такий самий великий світ — без мужчини.

Національна чоловіча воля до життя критично характеризується через пасивність, імпотенцію, страх, небажання працювати й пристрасть до їжі. Переакцентування боягузливого сексуального потягу на потяг до їжі гнівливо осміюється в есеї. В цьому феміністичному бунті: “Хай згинуть усі чоловіки, для яких домашній борщ і домашні пироги є цінністю! Зварити їх живцем у казанку з домашнім борщем! Пхати їм в горлянку домашні пироги, поки не полізе з носа! Топити в домашньому компоті, як сліпе кошеня, тримати за комір, щоб не могло витягти голови! Упився, соколе? Досить? А мені не досить! Несить сюди ще й діжку з розсолон!” (22) — чується голос роздратованої статі, яка прагне повноцінного сексуального й творчого вираження. “Пристрасна любов до їжі, — як зазначає у “Комплексі Шахразади” Таня Малярчук, — означає бажання вмерти”²⁵.

Активна чоловіча сексуальність, яка не знає волі до свідомості, викликає в жінки не меншу відразу, ніж імпотенція. Образ чоловіка, наділеного потужною сексуальністю, але з нерозвинутою свідомістю нагадує “безпородного лошака поряд у стійлі”: “Ти й досі не розумієш, чому мужики так пишаються своєю потенцією. Значно більшою мірою, ніж розумом, честю, совістю і навіть грошима. Адже статева сила не свідчить ні про силу волі, ні про силу розуму, ні про інші чесноти мужика. Могутню потенцію може мати і абсолютний дурень, і безсовісний виродок...” (24–25).

Гнівливе невдоволення чоловічою нереклексивністю в національному світі стимулює українську жінку до творчості. З бунту проти пересічного чоловічого життя, з цієї відсутності лицаря починається богемне життя жінки в пошуках справжньої насолоди від активної діяльності — творчості: “Щодня настає вечір, маленькі діти, мама й бабуся засинають, і ти відчуваєш себе королевою на самоті зі списаними зошитами, іноземними книжками й словниками... Шумить дощ. Зі слів складаються рядки. Ти спілкуєшся із неймовірним, і ніхто не заважає. В одній з маленьких спалень схлипують діти. І ніякий мужик не сопе й не вимагає матраса. Ти щиро кайфуєш від того” (28).

Есей Є. Кононенко подає історію незадоволеної життям творчої жінки, тієї моделі, яка склалася внаслідок викривленого колоніального виховання, романтичних ілюзій, жіночого приреченого та невмілого бунту. Незадоволення тут тотальне, воно включає в себе також незадоволення випадковим і небажаним материнством: “Іноді тобі здається, що Бог дав тобі цих нестерпних дітей, щоб неплідні жінки, побачивши такі можливі варіанти, не дуже страждали” (30).

Окрема виняткова ситуація в житті творчої жінки — зустріч із чоловіком іншої сексуальної культури та іншої статевої поведінки. Це вже знайомий мотив розвінчання національної чоловічості на загальному тлі модерної європейської, що об’єднує сучасних письменниць (О. Забужко, Є. Кононенко, І. Карпу та ін.). Цей мотив так чи так прагне бути усвідомленим. Адже вихід із замкненого тоталітаризмом колоніального українського світу в європейський простір має виразний чоловічо-жіночий характер, він виявляє патріархальну несучасність української “статевої” поведінки, конкурентного чоловіка з демократичного європейського світу, досить динамічне і якісно модерне бажання української жіночості. Образ бажаного (самодостатнього в праці, “авторитарного і ніжного” в сексуальності) чоловіка в повісті “Ностальгія” втілює європеїзований українець

²⁵ Малярчук Т. Комплекс Шахразади // Четвер. — 2003. — № 19-20. — С. 11.

(той, який вчасно залишив Радянський Союз і втік до Західної Європи). Натомість образ втраченого чоловічого покоління символізує тут цілком спокійний і мирний житель Києва Микола Андрійович, який одного дня, зарубавши сокирою свою дружину Таїсію Іванівну, чимось нагадує новоявленого Чіпку...

У новелі “Втрачені стіни” в символічному сюжеті про зруйнування старого будинку одного з друзів юності – Романа, який ніяк не може перебудуватися в новому житті й кінчає самогубством, ідеться про приреченого традиційного чоловіка, якого зносить вітер сучасності в ситуації, коли той не здатен прийняти нову форму життя. “Ми втрачали стіни!” – так символічно ця новела передає дух перехідної епохи, вказуючи на прихід нового часу, нової модерності.

Жіноче письмо цікаве не лише тим, що тут усвідомлюється винятково психічний жіночий досвід, невідомий чоловікові (жіноче сексуальне переживання, очікування бажаної чи небажаної вагітності, різного роду статевих страхів, жіночого бажання тощо), а передусім своєрідним духом сучасності, до якого постійно звернена рефлексуюча жіноча свідомість. Есей Є. Кононенко можна прочитати як маніфест сучасного жіночого письма. Дух нашої сучасності письменниця подала як унікальну можливість цілісного творчого самовираження: “Все, що є досвідом, має право бути предметом оповіді. Тої оповіді, коли провалля відвертостей прагнуть сягнути висот узагальнення” (37).

Людмила Таран

НАРАТИВ ВИЗВОЛЕННЯ

Ніла Зборовська, більше відома як літературознавець, видрукувала автобіографічний твір, який назвала “**Українська Реконкіста**” (*Тернопіль, “Джурра”*). Це вже друга її прозова спроба такого плану.

Автобіографізм – як пригадування

У “Поясненні до тексту “Українська Реконкіста” (обидва слова подані авторкою з великої літери, про це – нижче) вона намагається докладно витлумачити, чому написала свій “анти-роман” (жанрове визначення твору). “Анти-роман – це так само самотній танець жінки, який виконується у просторі власної душі, котра пригадує прожите життя і *звільняється від нього*” (с. 6). Ключовими словами в цьому авторському визначенні (звісно, суб’єктивному) є, як на мене, саме кінець речення, що, вочевидь, апелює до відомої концепції психоаналізу З. Фрейда. (До речі, одна з літературознавчих праць Ніли Зборовської, видрукована у видавництві “Альма матер”, так і називається: “Психоаналіз і літературознавство”).

В основу тексту Ніли Зборовської покладено анамнез. *Анамнез* – грецьке слово, що означає “спогад” або “пригадування”. Не будемо аж так далеко заходити, – до філософії Платона, центральною доктриною якого є саме анамнез. Радше, варто звернутися до Жака Дерріди, який також оперував поняттям анемнезу в своїх працях (“Спогади” зокрема). Він надавав особливого значення поняттю пригадування як “сполучної ланки між пам’яттю й забуттям, наведенням мосту через безодню між минулим і теперішнім, поверненням до присутності неprisутнього тощо”¹.

¹ *Енциклопедія постмодернізму* / За ред. Чарлза Е. Вікінза та Віктора Е. Тейлора.– К., 2003. – С. 22.

Якщо спрощеніше розуміти таке філософське підґрунтя, то воно цілком надається для узагальнення інтенції, покладеної в основу анти-роману Ніли Зборовської. Вона пише: “В образі дійових осіб мені хотілося виразити той великий емоційний досвід, який довелося пережити особисто і який дав мені відчуття старості до тих пір, поки не почала писати художні тексти... Анти-роман – тут розірваний текст пам’яті, що поступово збирається й заглиблюється у містичну таємницю індивідуальної історії” (с. 7). Далі – ще щільніше самовизначення: “Українська Реконкіста” – це індивідуальна історія самоусвідомлення, художній самоаналіз, що певною мірою вступає в діалог із класичним (фрейдівським) психоаналізом” (с. 9).

Усе заявлене авторкою – по суті, інтенція. Задум же загалом (саме тому – і Українська, і Реконкіста з великої літери) виник спільно із Юрком Гудзем, письменником, що рано пішов із життя. *Реконкіста* – як спроба культурологічного “відвоювання” через трансформацію містико-ритуального плану “індійсько-циганського фламенко”. Не торкатимуся цієї лінії наративного поля, яка, напевне, підвладна інструментарію лише т.зв. шизоїдного аналізу (див. згадувану “Енциклопедію постмодернізму”). Мова передусім про певні структури автобіографізму, відчитані в анти-романі Ніли Зборовської.

Пригадування, згадування, що лежить в основі анти-роману, – це, по суті, переосмислення *наративу визволення*. Драматизм саморозкриття передбачає наявність виклику, зокрема традиційного письма: “міри” дозволеного/недозволеного в конкретній літературній практиці, зокрема, для жінки-автора. Драматизм саморозкриття визначається також суб’єктивною “мірою” автентичності: наскільки одкровення пристойне/непристойне, тобто, наскільки воно може включати самовикриття й самозамовчування тощо. Тобто, в моменті автобіографізму “максимально відверте”, “шокове” й “скандальне” з-поміж інших відомих мені спроб у сучасній українській літературі, напевне, під пером саме Ніли Зборовської має чи не найзухваліший вияв. Есей Євгенії Кононенко “Без мужика” (*Л.: Кальварія, 2005*) з’явився друком пізніше. Тут здається доречним спостереження Світлани Матвієнко про те, що “автобіографія (Мішеля Лейриси. – *Л.Т.*) балансує між оголеністю та голизою” (Критика.– 2003.– Ч. 12.– С. 29), – звісно, з поправкою на різні контексти.

Полишаю за дужками ексцентрично-релігійні моменти анти-роману, загалом претензії на “езотеричність”, захоплення ірраціональною символікою, перечуленість стилю в окремих епізодах (аж до надривних інтонацій). Утім, певною мірою, це також може бути витлумаченим як реабілітація жіночої чуттєвості, “писання крізь тіло” та оприявленого, врешті-решт, “крику мовчання”. Так, потреба інтенсивної персоналізації, самоідентифікації прорвала “шлюзи” тривалої мовчанки. Звідси – невротичне бажання сказати “все – одразу й водночас” – аби нарешті виворитися, бути почутою.

Текст – як аутопсихотерапія

З одного боку, Дзвінка, головна героїня анти-роману, – це втілення гіпертрофованої “жіночності” в розумінні уваги до власної видимої фізичної тілесності, одягу, загалом зовнішнього вигляду. Це – образ спокуси. Чого варті сцени розділу “Різдвяна фієста”:

“У червоній циганській сукні, у чорних босоніжках, з укладеним коротким каре, червоно намальованими чужою помадою спокусливими губами Дзвінка спокусливо виходить навпроти хірурга. Він також став навпроти: у чорній сорочці

і чорних джинсах, сам чорний, як ніч. “Це не звичайне танго, — проказує йому жінка самими очима. — Ти ще не бачиш, у яку гру вступи!” “Я вже бачу, куди я вступи!” — відказує самими очима гуцул і спостерігає за Дзвінкою” (с. 187).

З другого боку, Дзвінка уособлює також пошук жіночою особистістю незалежності, яка долає й власну тілесну спокусливість (“гріховність”), і топос жертви — в стосунках зі своїм чоловіком Богданом (“афганцем” із суїцидальним синдромом). Водночас героїня не може подолати спокуси уявити, бачити себе в архетипному образі культової жриці при язичницькому храмі Сонця. Вона описує — у власній інтерпретації — певні ритуали “білої магії”, перейняті від бабусі, з “езотеричною” атрибутикою, різного роду замовляннями, молитвами тощо (див. родили “Піст Божої Матері”, “Ніч на Івана Купала” та “Велика межа”). Додавши сюди “новітні” ритуали, на зразок витворення “українського фламенко”, маємо картину химерної суміші, строкатого меланжу, щось на зразок доморощеного New Ages.

Мені ж, головним чином, ідеться про творення автобіографічного тексту, “жіночого письма”. Отже, анти-роман стає способом виписування й подолання різного плану фобій, “родового психозу”, помноженого на пережиту власну трагедію: втрату першого чоловіка та маленького сина. Задля цього, переважно, й твориться текст-анамнез.

“Я пригадую, Юрку! Я таке пригадую! У мені відкривається якесь страшне пригадування, ніби якийсь страшний любовний злочин. [...] Я пригадую лютий відчай моєї баби, яка згодна була послати у країну мертвих усіх своїх синів за цю єдину дитину — доньку... [...] Я щодня щось пригадую. Вчора пригадала першу зустріч з Андрієм, все до найменших дрібниць — запахи, слова, жести” (с. 225). “А потім усе почалося: смерть і любов, страх і божевілля... І неймовірно болюча пам’ять. Я почала жити так, як ніколи не жила, під впливом цього нестерпучого прощання [...]. На мене находив дивний настрій любові і смерті” (с. 264).

Авторка не боїться виписати власні фобії, бо це також певна її мета: “З’явився цей нестерпний фізичний біль у сонячному сплетінні. Цей біль концентрується у грудях, а потім електричним струменем розповзається всім тілом. Скажено печуть нерви. Інколи такий біль, що насилу витримую. Коли приходжу з роботи додому і нема в квартирі Богдана, то кричу криком: за весь день терпіння викрикую страшний біль” (с. 86).

“З моєю душею щось сталося. У мені з’явився якийсь злочинний голос. Він хоче помститися, він хоче вирватися з мене. Я його ледь стримую... Вчора відчула всім тілом, що хочу свого мертвого чоловіка. Що побіжу до нього на кладовище, що розгребу могилу, що цілуватиму його як навіжена, до своєї смерті...”.

“У Дзвінки почалися істерики. Вона раптово вибігала з кухні, кидалася на ліжку і билася в корчах від жаху перед собою. [...] Дзвінка не чула, що говорив Андрій. Бо вона дуже уважно слухала наказовий голос свого першого чоловіка: “Вбий його!”.

“Ні-і-і!!!” — нарешті несамовито закричала Дзвінка, впала на підлогу, дряпала своє обличчя, билася головою об стіну. “Я хочу тебе вбити! — швидко почала признаватися Дзвінка. — Особливо на кухні. Коли ти готуєш каву. І стаєш до мене спиною. Мені хочеться встати, взяти ножа і вдарити тебе в спину з усієї сили!” (с. 241).

Фобії переслідують героїню й у снах: “Дзвінка згадала вчорашній сон: їй приснилося, що вона з Богданом помінялися руками. Сидить і роздивляється його рани на своїх руках. Рани дуже глибокі й нестерпно болять. Вона всю ніч стогнала крізь сон...” (с. 21).

Фобії пересновують її стосунки з чоловіками. “Після похорону Андрія у мене з’явилась дивна нудота і я не отримую насолоди. Це ніби той самий страх, який був у мене, коли була вагітна і наближався зрив, а я знала, що цю смерть не зможу зупинити... [...] І я, напевне, боялася цього не встигнути сказати. Щоб слово так само не зірвалось як вагітність. Тому що в мені все життя так само бродять різні тексти, і я не можу їм дати раду, і вони ніби зриваються і пропадають...” (с. 226). Діагностично точне зіставлення — текст як викидень, як передчасна смерть ненародженого!

Психоаналітичний підтекст такого анти-роману очевидний. Тема тексту-смерті-викидня-нереалізованості має глибоку підсвідому мотивацію. Героїня пригадує: “Дзвінка приїхала в село на Спаса. Вона ночує в своїй улюбленій кімнаті вдома. Їй сниться сон. Вона — весела маленька дівчинка в утробі мами. Їй — декілька місяців. У мами — дуже тепле ліжечко. Вона збирається заснути. Але мама голосно говорить і не дає їй заснути. Дівчинка прислухається, вся напружується і нарешті чує: мама хоче її вбити. “Мама-а-а! — кричить перелякана Дзвінка. — Не вбивай мене! Мамочко, не вбивай мене!” — кричить Дзвінка на всю кімнату і прокидається. До неї прибігла мама. Вона гладить Дзвінку по голові, втішає: “Доцю, чого це ти таке дурне кричиш?”. “Та якесь дурне снилося...”. Дзвінка обнімає маму, питає: “Це правда, що ти хотіла зробити аборт, коли була мною вагітна?”. “Та правда. Збиралася декілька раз на цей аборт, а тато не пускав... А чого ти питаєш?”. “Та мені воно приснилося...” (с. 63).

У тексті не раз зустрічається мотив: передчасна смерть дівчинки, що її любив батько.

Водночас стосунки Дзвінки з батьком були якнайкращими і характер цих стосунків певним чином пов’язується з її дітищем-текстом: “Думаєш, я нещасна, тату?... Я для себе таке придумую у цьому житті! Такий роман напишу!”.

Цікаво: почуття щастя асоціюється для героїні насамперед із текстом, який вона збирається написати. Текст — як звільнення, як реалізація щастя, втілення-утвердження на письмі власної самості.

Клубок оргазмів і насильств

Отже, сакраментальна пара: батько й донька. Модель родинних та інтимних стосунків, що закладається як певний архетип. “Можна було б померти, якби не знати цього свята дому... Свята любові, коли вона повільно під’їде до хати, тато вийде назустріч, радіючи: “Моя доця приїхала, сонечко моє”, і відкриє ворота...” (с. 285).

Певно, Дзвінка шукала й у стосунках із чоловіками того затишку й надійності, що — маленька Електра — з дитинства відчувала у ставленні батька до себе. Натомість — украй невротизовані, а то й істеричні стосунки з Богданом (за іншою версією — Андрієм-“афганцем”), “невпорядковані” любовні переживання з коханцями, що накладаються в часі й просторі: Назар-Юрко-Любомир... До того ж — домагання, а потім і відверте насильство першого коханця: “Андрій повністю розпоряджався Дзвінчиним тілом, коли хотів, входив туди, коли хотів, брав його безцеремонно, наливаючи спермою”. Чого варті сцени домагання й по суті гвалту на стоматологічному кріслі: “Під час одного такого злягання Дзвінку страшно знудило, вона ледь не вирвала Андрієві в обличчя. Коли він закінчив, Дзвінка зірвалася на ноги, але не встигла відбігти, як почала блювати. Вона була вагітна. Однак Андрій не зважав на вагітність, продовжуючи регулярно штурмувати Дзвінчине тіло” (с. 232).

Тотальний контроль над її тілом, так само, як і “безневинні” сексуальні домагання, супроводжують героїню в різних життєвих ситуаціях. “Богдан відпускає волосся і б’є її з розмаху по обличчю. У Дзвінки з носа тече кров. Але вона відповідає впевнено і спокійно: “Я з ним не спала...” (с. 50). Або: “Коли секретарка вийшла, він встав, закрив двері на ключ, сів навпроти Дзвінки і вони знову розглядали одне одного. “Будь моєю коханкою”, – сказав прямо шеф Дзвінці” (с. 49).

Героїня стає жертвою власної, сказати б, хворобливої вразливості. Вона відчуває, як болять нерви. Вона переснована надчутливими, низькопороговими больовими симптомами. Антиципація, уподібнення до іншої істоти й перейнятість її болем справді вражаючи: “Сусідка також готується до свята: зловила білого великого кроля і має його забити. Кріль прив’язаний ногами до гілки яблуні. Вона бере в руки палицю і наносить перший удар по голові. Кріль верещить на все подвір’я як дитина. Дзвінка чує, як заболіла від удару голова, і з жахом біжить додому. Забігає в хату, падає на ліжко: у неї побита голова, порізана шия” (с. 64).

Цей нескінченний клубок насильства, крові впереміж із любовними втіхами й сексуальними мріяннями творять пронизливо-дику, меланхолійно-криваву картину, що її годі означити просто як набутий життєвий досвід. Це – символічна втрата тіла, як і символічна втрата душі – й повернення в тіло, спроба повернення власної душі. З одного боку, виписано тонку вразливу натуру, неоромантично вивищену над сурогатом життя і квазі-діяльністю. З другого – вульгарно-банальну жіночу особину, яка шукає тимчасових пригод, які на рівні підсвідомості обертаються больовими синдромами. Клубок садо-мазохистських стосунків, взаємозалежностей, які доводять героїню до межових станів. Тема “психушки” – психіатричної лікарні, маніакально-депресивний психоз, – одне слово, чудове “Інтермеццо” (саме так названо відповідний розділ) між діями драматичної вистави-життя. Здається, чи не вперше в сучасній українській літературі (втім, після Василя Рубана) зсередини передано побут клініки для “душевнохворих”. Там – варіанти інших фобій, інша наука життя, інші історії жіночих травм (зокрема, й від примусу дружини до фелацио). Там – свій “чорний” гумор, свої повії і свої свята. Відповідно, й своя психотерапія. Скрізь – Велика межа.

Нова стратегія репрезентації “жіночого”

Від докладного описування власного одягу (місцями це сприймається не тільки як вияв нарцисизму, а також як певний “жіночий ексгібіціонізм”) – до змалювання граничних, межових станів психіки: такі ракурси обирає Ніла Зборовська. Все це передано через “розірвані” причинно-наслідкові зв’язки, так само “рваний” синтаксис, який стає еквівалентом “жіночої логіки”. Водночас – це приклад виходу з традиційно відведеного, зокрема, для жінки-автора, типу письма, отже й ролі. В цьому розумінні це й справді анти-роман, хоча й належно не прописаний. Він тільки витворюється – через відволікання на ситуативні, начебто не вмотивовані деталі, побічні теми та мотиви. “Все – разом і водночас”. Немає спромоги втримати потік довільних асоціацій, процес вивільнення. Нам надано можливість спостерігати, як народжується нова стратегія емансипованого письма, ламання традиційних форм репрезентації жінки в конкретній культурі. Авторка проговорює табуовані амбівалентні речі: любов-ненависть до матері, інцестуальний потяг до батька, кохання-ненависть до чоловіків. Можливо, це і є один із варіантів того, про що Люс Іригарей (за іншою транслітерацією українською мовою – Ірігаре) сказала: висловити заборонену традиційною культурою “жіночість”. Саме вона

запровадила термін “гінекологічне дзеркальце” (*speculum*) — дзеркальце, спрямоване жінкою на себе саму. Тобто, метод, що уможлиблює обґрунтування жінки як суб’єкта, як народжувану жіночу особистість².

Пристрасність, чуттєвий еротизм, увага до деталей — звукових, дотикальних, нюхових, — усе це важливо для відтворення власного світу героїнею. Це не тло, що слугує для певної “суб’єктивної істини”. Це також вияв істини, що втілюється в досвід письма, досвід проговорення, виговореності.

За всім цим постає екстатичне ставлення до світу: загострене відчуття смертності, “хворобливої” вразливості, мінливості настроїв і мотивів. Виписати невимовленне, передати непередаване, замовчуване, “непристойне”, хворобливе. Передати відчуття пригніченої жінки, яка не боїться зізнатися в глибокій невротизації життя. Жінки, що звикла в літературі *ховатися* за письмом, фігурами замовчування й самоцензурування. Недарма ж таку реакцію, бурю здійняла в пресі поява “Польових досліджень з українського сексу” Оксани Забужко: тоді вперше в сучасній українській літературі було порушено низку неписаних умовностей, і то саме для жінок-авторів.

Анти-роман Ніли Зборовської ще раз нагадує про потребу артикуляції глибинного досвіду, що дозволяє жінці вирватися за межі топосу жертви й подивитися на пережите певною мірою відсторонено — з тим, щоб подолати себе, структурувати себе на вищому рівні як цілісну особистість.

В українській літературі більш-менш виписано топос жінки-жертви (чи не найсильніше — у творчості Тараса Шевченка). А досвід подолання цього статусу, досвід самоствердження чи, скажемо, скориставшись назвою твору, — досвід *реконкїсти* — в нас прописано якнайменше. Тим-то, попри певну художню недовершеність тексту Ніли Зборовської, він заслуговує на увагу як симптоматичний і навіть вузловий на шляху творення якісно нового жіночого письма.

² Див.: *Енциклопедія постмодернізму*. — С. 92–93.

Ярослав Мишанич

ДЕЩО ПРО “КОЗЛІВ” В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Ювілейна — п’ята — книжка відомої серед поціновувачів фантастики київської письменниці Яни Дубинянської (“*Козли: Повісті*”. Пер. з рос. Ірини Калити / Серія “*Exceptis Excipiendis*”. — К.: Факт, 2004) з’явилася у непростий для України час. Вихід книжки у світ припав на другу половину грудня 2004 р., що викликає певну зацікавленість і цілком логічне запитання: невже тоді книжки видавали? Та ще й про якихось козлів? Мабуть, ми таки перегнули палицю з виборами, наслухалися промов колишнього прем’єра, звідси й результат.

До збірника ввійшли дві повісті, жанр яких можна означити одним словом — фантастика. Але це — ані традиційна наукова фантастика, ані те, що в літературному світі зазвичай називають “фентезі”. Втім, хто може провести чітку грань між науковою й ненауковою фантастикою? Мабуть, ніхто. Занадто багато нового й дивного з’явилося в наших реаліях, щоб пояснювати все крізь призму науковості. І, мабуть, непогано, що в нашому житті лишається місце для таємниці, чогось страшного й містичного.

Звична нам наукова фантастика пропонує реальність вигадану, але логічну, що не виходить за межі наукової парадигми, вводить читача у світ майбутнього чи минулого, прикрашеного фантазією автора. Саме традиційна наукова фантастика була затиснута в жорстких рамках жанру, — і її виникненню посприяв бурхливий розвиток науково-технічного прогресу в Західній Європі: згадаймо хоча б Жуль Верна, Герберта Веллса чи Артура Конан Дойля. Дійсно, існувала певна прив'язка літературного жанру фантастики до НТР, хоч як би вульгарно це виглядало. І можна нескінченно сперечатися, що тут було причиною, а що — наслідком.

Як не дивно, маловивчені процеси, що відбуваються в людській підсвідомості, тривалий час лишалися поза увагою письменників-фантастів. Окремі спроби розкрити невідомий нам простір робилися давно. Наприклад, “Лезо бритви” Івана Єфремова дає уявлення про величезні, але маловивчені можливості людського розуму в царині підсвідомого. Але пріснопам’ятна “науковість” фантастики стала справжнім лихом для жанру в ринкових умовах зламу тисячоліть, бо значно обмежила його можливості.

У повістях Яни Дубинянської немає й заангажованості, властивої деяким фантастичним чи фентезійним творам. Тут відсутні чарівні створіння й казковий сюжет. Натомість наявна “паралельна” реальність у свідомості людини, робиться спроба дослідити підсвідомість героїв. У чому причина викривленого сприйняття дійсності? Які будуть наслідки?

Фантазія авторки обертається навколо близьких нам речей, що раптом набувають дивних властивостей, щось неймовірне починає коїтися з людською психікою, часом, простором — варіантів безліч.

Перша повість збірки цікава тим, що події відбуваються у відомих усім місцях, — це нехарактерно для попередніх творів Яни Дубинянської. Дії чітко локалізовані у просторі — Україна, Київ, Крим, чорноморське узбережжя. Уважний читач може навіть упізнати рідний червоний університет, номери гуртожитків, назву відомого кінотеатру й шосейну дорогу, що йде південним берегом Криму.

Героїня повісті, студентка-першокурсниця, потрапляє в халепу, бо не може скласти літню сесію. Добра людина — містично настроєний викладач, доцент кафедри, закоханий у чаклунство, — вирішує допомогти їй певним чином. Зрештою вони опиняються на чорноморському узбережжі Криму, де починають коїтися дивні речі, в яких не останню роль відіграють кози, вірніше, “козли”, чи то пак цапи (зважимо на труднощі перекладу), — як уособлення потойбічних, сатанинських сил, здатних повністю розхитати людську психіку. І врятувати його, доцента столичного вузу, може тільки вона — студентка з “оберегом” на ланцюжку. Водночас поняття “козел” визначає й не зовсім чемного представника чоловічої статі, проте містичний сенс, зрештою, лишається домінуючим — певно, гоголівські мотиви не полишали авторку в процесі написання тексту.

Друга повість із збірки, “Дружини привидів”, — по суті, фантастична антиутопія й більше схожа на “Пікнік на узбіччі” братів Стругацьких. “Фантастичність” повісті — це лише тло для змалювання стосунків між людьми. Лейтмотивом тут виступає історія кохання жінки, що приїхала до загадкової Ф-зони на пошуки свого чоловіка, який нібито загинув на війні, але навзамін йому з’явилося щось неймовірне...

Сюжет повісті фантастичний у класичному розумінні — невизначений час, світ після локальної атомної війни, загиблі чоловіки, що лишили по собі фантомні відбитки, т.зв. “івасики”: цілком матеріальні привиди, здатні спілкуватися з іншими людьми, але невлвовимі й непідвладні будь-яким зазіханням з боку вчених, що намагаються їх досліджувати.

Очевидно, авторка все ж таки виводить на перший план міжлюдські стосунки, і це добре, оскільки пересиченої постатомними пейзажами літератури маємо задосить, тоді як грамотно написаних психологічних творів, на жаль, негусто. Хоча справжній психологізм у Яни Дубинянської з'являється лише наприкінці твору, де читач хоче отримати те, задля чого брав книжку до рук, — певний катарсис від прочитаного. Натомість маємо порцію роздумів на тему “що було” й “чому так сталося”. Втім, оптимістичне закінчення повісті навіює думку, що не все ще втрачено, поки живе кохання. І жодні атомні війни чи родинні непорозуміння не можуть змінити плину життя.

Навіть уважний читач не одразу помітить, що тримає в руках переклад, а не оригінал, настільки точно дотримано всіх мовних та стильових особливостей первісного тексту. Завдяки копіткій і творчій праці перекладача книжка вийшла справді українською і, сподіваємось, посяде гідне місце в сучасній літературі.

А щодо назви... Як ви вже зрозуміли, з висловлюванням колишнього одіозного прем'єр-міністра України вона збігається цілком випадково. Лишається тільки подякувати йому за безкоштовну піар-акцію на підтримку вітчизняної літератури на східних теренах нашої держави та й усюди, куди телебачення донесло його слова.

У цілому книжка лишає по собі гарне враження. Бодай тому, що якісної української літератури такого жанру, написаної доступною мовою і на близькі читачеві теми, маємо небагато.



Від великого до смішного

УКРАЇНСЬКІ ПАЛІНДРОМИ СТАНІСЛАВА БОНДАРЕНКА

Друкуємо українські паліндроми з нової книжки **Станіслава Бондаренка**, лауреата міжнародної Волошинської премії та всеукраїнської культурологічної премії “Лідер народної довіри”, виданої минулого року видавництвом НСПУ “Неопалима купина”, — “**Новая Энеида, или Дер-жа-вю**” (рос. та укр.). За словами Ліни Костенко (в день презентації книжки 2001 р. “Пир во время Кучмы”), “навіть в такому, здавалось би, штучному, заданому жанрі, як паліндроми, йому вдається передати глибокі почуття. Наприклад, в паліндромі, присвяченому мамі”. А Павло Загребельний зазначає: “Раніше головним шляхом на нашій території був “путь из варяг в греки”. А от сучасний шлях України дуже точно визначив Станіслав Бондаренко: “Наш путь — от варяг до врюг...” (2004).

...І Мамі

(ліричний паліндром)

І то сива нива — ви на висоті...

І то лози — золоті.

Золото лоз,

А ви — сива...

Я свято: от я вся...

От я вся — я свято!

* * *

А ті літа

Ліні Василівні Костенко

А ті літа,
А ті літа —
На тілі тан.

А ті літа,—
А ті літа —
Молоді — долом...

А ті літа,
А ті літа
Молоді — ідолом...
Вибіті... І ти бив!
А ті літа...
А ті літа...
Вибули... Вилюбив.
Ви були — ви. Любив...

В.Л.



Ніна Буторіна

НАЦІОНАЛЬНІ МОТИВИ У ТВОРЧОСТІ ГРИГОРІЯ КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА

Початок творчої діяльності Г.Ф. Квітки-Оснoв'яненка припав на часи, коли відбувались значні історичні зміни, що спонукали до відродження національної самосвідомості українського народу. Про цей час І.Я. Франко говорить так: "Почали світати думки про права кожної людини на свобідне і самостійне жите, на розвій, освіту і повноправність. Нема сумніву, що й на Україну заходила течія тих самих думок і що під їх впливом і тут, на тлі козацьких традицій зародилася думка про нове письменство в народній мові"¹. Криза ладу, що пригноблював народ, завжди в усіх країнах була поштовхом до пробудження його національної самосвідомості.

В українській літературі початком такого процесу можна назвати творчість Г. Квітки-Оснoв'яненка. 1841 року в листі до А.О. Краєвського він писав: "Важко переконати десятки мільйонів людей, які говорять і пишуть рідною мовою, і з насолодою її читають, що вони її не мають, до того ж тим, хто не знає цієї мови"².

На підтримку розвитку в суспільстві національного, народного Квітка відгукнувся українською прозою. Ідея становлення національної самосвідомості була основним стрижнем заснованого Квіткою журналу "Украинский вестник". Певна річ, що у позбавленій державного статусу Україні мова її народу була невизнана як самостійна. І хоча після виходу в світ "Енеїди" І.П. Котляревського постало питання не тільки про права української мови, а й про визнання можливості її всебічного застосування, певні кола суспільства вважали неможливим існування серйозного літературознавства українською мовою, всіляко наголошували на слабкому розвитку української прози.

Проте Квітка-Оснoв'яненко, маючи перед собою досвід Котляревського ("Наталка-Полтавка", "Енеїда"), фольклорні твори, своїм доробком стверджував рівноправність національної української мови серед інших мов світу.

Перша збірка Оснoв'яненка, написана українською мовою, стала набутком національної культури. Письменник продемонстрував у повісті "Маруся" здатність української мови відтворювати найтонші нюанси думки, почувань, її стилістичне багатство. У листі до редактора журналу "Современник" Петра Плетньова від 26 квітня 1839 року Квітка писав: "Захищаючи одного разу достоїнство мови малоросійської, я брався змусити оповіданням своїм плакати — не повірили, я написав "Марусю"³. Своїм першим друкованим твором українською мовою Квітка ствердив появу в українській літературі нового жанру — жанру української прози.

¹ Франко І.Я. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. // Зібрання творів: У 50 томах. — К., 1984. — Т. 41. — С. 84.

² Цит. за: Білецький О.І. Українська проза першої половини ХІХ століття (від Г.Квітки до прози "Основи") // Від давнини до сучасності. Вибрані праці: В 2-х томах. — К., 1960. — Т. 1. — С. 243.

³ Квітка-Оснoв'яненко Г. Твори: В 7 томах. — К., 1981. — Т. 7. — С. 217.

Квітчині твори знайшли втілення в новому викладі, в “оповіді”, оскільки розповідь від першої особи допомагає читачеві краще сприйняти зміст твору та ідеї автора, викладені в ньому. У творі “Салдацький патрет” автор “... виступив, з одного боку, проти тих, хто заперечував можливість розвитку української літератури, з другого – проти бурлескного епігонства”⁴. “Активне формування національної літературної критики, як правило, й відбувається тоді, коли з’являється хоч певний мінімум творів, потрібних для аналізу, зіставлень, узагальнень, а зрештою – для самоусвідомлення національної літератури”⁵. Саме тому твори Квітки “Супліка”, “Салдацький патрет”, “Званые госты”, “Мемуары Еврастия Мякушкина” дозволяють скласти цілісну картину розвитку українського письменства.

М.Зеров наголошує, що Г. Квітка-Основ’яненко не тільки “защищает достоинство языка малороссийского”, доводячи його зворушливість та здатність до високого стилю, посилаючись на колишню славу українського слова; він не тільки борониться від нападів критики “Салдацким патретом”, – він визначає для українського письменства свої, особні шляхи, окремі мистецькі завдання”⁶.

Аналізуючи літературну ситуацію в Україні, письменник скеровує її розвиток до реалізму, наголошуючи: “Пиши о людях, видимых тобою, а не вымышляй характеров небывалых, неестественных, странных, диких, ужасных”⁷. В “Письмах Фалалея Повинухина” Квітка засуджує копіювальне захоплення іноземщиною. Змальовуючи сучасний йому літературний процес в Україні, він накреслює план розвитку національної літератури, висуває “Дві основні естетичні вимоги – по-перше, рішуче неприйняття будь-якого наслідування, запозичення чужоземних зразків, що, як відомо, було притаманне романтикам (поряд з інтересом до власних історичних, фольклорних джерел та місцевого колориту), по-друге, щоб стиль художнього твору відповідав характеру зображуваного явища. Так, для художнього відтворення особливостей характеру та обставин життя Халявського потрібні, зокрема, “природный по местности язык”, етнографічно-побутова обстановка, а для передачі історичного колориту дворянина Столбикова годився стиль, яким “писали в девяностых годах, нечто между Ломоносовым и Карамзиным”⁸. Мова творів Квітки – це жива народна мова, що ввібрала в себе говірки Слобожанщини та київсько-полтавського діалекту, багатства фольклору, отже, була найдоступнішою для переважної більшості українців.

“Безперечні заслуги Квітки-Основ’яненка й у виробленні літературної мови, придатної для реалізації його творчих намірів. Як правило, він орієнтувався на живу народну мову, але намагався відібрати найпоширеніші лексичні й стильові форми, часом далекі від певних діалектних”⁹. Зрозуміло, що Квітка прагнув довести, що українською мовою можна написати літературний твір будь-якого жанру, “... що не самі тільки місцеві традиції водили пером Основ’яненка, а й цілком ясно позначена національна свідомість, яка вміє цінити свою мову вже задля неї самої, задля її абсолютної вартості навіть без усяких практичних міркувань. Нічого й говорити, що на такому ґрунті цілком натурально було Квітці висловлювати бажання: “що як говоримо, так і писати треба”, – і цим Квітка ясно сформулював найперше і найголовніше домагання всякого письменства, що на живій мові народу розростається”¹⁰.

⁴ Історія української літератури. – К., 1954. – Т.1. – С. 173.

⁵ Історія української літературної критики. – К., 1988. – С. 26.

⁶ Зеров М. Українське письменство. – К., 2003. – С. 633.

⁷ Квітка-Основ’яненко Г. Письмо к издателям “Русского Вестника” // Твори: В 6 томах. – К., 1957. – Т. 6. – С. 96.

⁸ Історія української літературної критики. – К., 1988. – С. 59.

⁹ Там само. – С. 60.

¹⁰ Ефремов С. Історія українського письменства. – Мюнхен, 1989. – Т.1. – С. 415.

Теоретичні настанови та художні твори, які реалізували теорію Основ'яненка, були засобом боротьби з реакційними колами, які не визнавали української мови та літератури. Квітка, звернувшись у своїй творчості до зображення широких верств населення, розпочав перехід від романтичного до реалістичного способу викладу матеріалу. Квітка описував народне життя, думки, надії та сподівання українців і закликав до цього інших українських письменників. Відкидалися нереальні сюжети романтиків, фантазії закордонного життя, звеличення минулого, перевага віддавалася повісті з народного життя. “Критика романтизму проводиться Квіткою послідовно з реалістичних позицій. Відривові від життя, втечі від сучасності, неприродним, несамовитим героям, штучній пишномовності стилю романтиків Квітка протиставляє мистецтво дійсності, правду життя, змалювання героїв з близького оточення, простоту висловлення. Разом з тим він вимагає від літератури виконання поважних завдань, зокрема змалювання життя народних мас, самотності, на протигагу наслідуваності, яка, на його думку, властива романтикам”¹¹.

Полемізуючи з реакційними критиками, Квітка заперечував версію придатності української мови лише для бурлескно-травестійного жанру і доводив здатність української прози до розвитку на найвищому рівні. Проте Квітка не завжди був послідовним. У “Листах до любезних земляків” він змалював ідеалізоване начальство, що свідчить про романтичні тенденції, до яких Квітка звертався, хоча й заперечував їх. Занадто ідеалізоване життя, зображене в деяких його творах, та заклик до примирення з існуючими проблемами не давали письменнику повною мірою розкрити свій талант. “У всіх його спробах критично підійти до явищ народного життя, так як і в його спробах ствердити право української мови на художню літературу, проглядає невпевненість, полохливість людини, обмеженої середовищем, освітою, віддаленістю від діячів літератури”¹².

Досягненням Квітки стали перші в українській літературі твори реалістичного спрямування та зображення національних особливостей українського народу. В повісті “Маруся” описано традиційне українське весілля, місцева природа українського краю, характери персонажів з простого народу та їхня зовнішність. “Не раз зазначала критика, що саме-от у жіночих образах, які вийшли з-під пера визначних письменників, найкраще можна пізнати національну вдачу, національний дух, саму навіть ідею національну кожного народу”¹³.

Автор пильно придивлявся до України і вивчав її, черпав інформацію із фольклорних джерел. У критичних творах письменник теоретично засуджує надмірне захоплення всім європейським та зневагу до свого, національного, а в художніх – практично реалізує свої настанови. Квітка критикував як вживання іншомовних слів у тексті, так і введення у твір іноземних або життєво нереальних персонажів. А у своїх творах змальовував справжнє життя народу України. Не запозичені, чужі, а власні, українські герої жили ідеями національного в його творах, одягались в українське вбрання, співали українські пісні, мали українські імена, говорили українською мовою.

У творі про Фалалея письменник уособлює в образі головного героя багатих поміщиків, їхнє паразитичне життя, обмежені інтереси й поведінку. Він зображує героя в різних життєвих ситуаціях, щоб довести, що ці риси – закономірність, а не випадковість. В російськомовних повістях Основ'яненко зображує знівельоване, внаслідок жадоби до грошей, поняття любові. Н.Є. Крутікова наголошувала, що найбільш вдалі російськомовні твори Квітки ті, які під впливом творчості Гоголя стверджували сатиричний напрямок в українській літературі. “Засвоєння характерних моментів гоголівської оповіді було тим більш органічним для Квітки,

¹¹ *Волинський П.К.* Теоретична боротьба в українській літературі I пол. XIX ст. – К., 1959.– С. 114.

¹² *Білецький О.І.* Знач. праця. – С. 243.

¹³ *Єфремов С.* Історія українського письменства. – Мюнхен, 1989. – Т. 1. – С. 416.

що український прозаїк мав близькі до Гоголя цілі – відстоювання вільного зображення народного життя і права народної мови в літературі”¹⁴.

П’єса “Шельменко-денщик” була своєрідним переходом Квітки від російськомовної до українськомовної прози. Квітка вважав, що найбільший успіх буде мати той твір, який написано про реальний народ його ж народною мовою, тому ретельно досліджував мовні особливості та дбав про збереження чистоти української мови. Усією своєю творчістю Основ’яненко доводить, що українська література не просто має право на життя, а повинна бути близькою до нього. Змальовуючи український народ, його боротьбу за національну гідність, автор пильно придивляється до національної специфіки побуту українців, аби досконаліше відобразити своєрідність української нації.

Основ’яненко був не тільки талановитим письменником, а й вдумливим дослідником ментальності українського народу. Народні думки, звичаї, мову, народне слово Квітка вивчав, безпосередньо спілкуючись з народом. Вивчення фольклору зумовило трактування творів по-народному, по-справжньому. Хоч би якою була тема твору письменника, головним героєм у нього завжди виступає українська людина з народу з її радощами і горем, у будні і свята. Ставлення до праці, зображення самої праці дозволяють читачеві без додаткових зусиль зрозуміти, що мова йде про землю України. За допомогою вивчення психології народу, досконального знання фольклорних джерел – Квітка дивиться очима простого люду на класове розшарування суспільства, суд, духовенство, кріпацтво.

Зображення національного у творчості Квітки було результатом його впевненості в утвердженні ідеї народності, яка уособлювала в собі погляди простого народу на загальнолюдські цінності. Позитивний національний герой – візитна картка творів Квітки. “Цей досвід, цю традицію Квітка знайшов у тій літературі, яку репрезентували І. Котляревський і М. Гоголь, та український фольклор”, – наголошує О.І. Гончар¹⁵.

На життєвий вибір діяльності Квітки вплинув ряд факторів. Спілкування з простими людьми допомогло йому досягнути скарби народної творчості, яка пізніше стала основною багатьох його творів. Пісні кобзарів, почуті Квіткою під час перебування в Курязькому монастирі, також знайшли своє місце у творчості письменника. Анекдоти лягли в основу цілого циклу гумористичних оповідань Квітки.

У своїх історичних творах Квітка згадує про подвиги співвітчизників у боротьбі проти іноземних загарбників, змальовуючи волелюбність і непокору нашого народу. Його твори на теми повсякденного життя відображають традиційний побут простого українця, національні особливості взаємин між людьми. Твори на морально-етичні теми висвітлюють перевагу над панством простої людини, вихованої на засадах національної моралі українського народу. Основ’яненко зібрав незліченну кількість повір’їв, приказок, переказів українських селян. Нарис “Українці” містить у собі інформацію про моральні якості трудового населення Слобожанщини. Осягнувши завдяки своєму таланту внутрішній світ українського народу, Квітка, здавалося, ніби під лупою простежував кожен порух душі зображуваної ним людини. Саме знання психології українця допомагало йому перевтілюватися в оповідача у своїх же творах і розказувати історії з життя живою розмовною мовою. У повісті “Козир-дівка” в образі Івги показано волелюбний характер українців та відстоювання ними своїх прав, що було на той час неабиякою новиною.

Завдяки глибоким дослідженням Квіткою-Основ’яненком національного фольклору підвищився інтерес українського суспільства до своєї історії, культури, національної самосвідомості. Розповіді людей, їхні спогади, власні спостереження і досвід давали письменникові безліч тем для роздумів і написання нових творів.

Творчість І. Квітки-Основ’яненка прилучилася до творчості інших українських письменників, які рідною мовою утверджували право народу України на своє місце у світовій культурі.

¹⁴ Крутікова Н.Є. Гоголь та українська література XIX ст.– К., 1952. – С. 25.

¹⁵ Гончар О.І. Григорій Квітка-Основ’яненко. Життя і творчість. – К., 1969.– С. 347.

Наталія Данюк

МЕТОД ПСИХОЛОГІЗАЦІЇ У ТВОРЧОСТІ АНАТОЛІЯ СВИДНИЦЬКОГО

Анатолій Свидницький надавав великої ваги розкриттю людської психології як одному з основних способів індивідуалізації героїв.

Найвищий рівень психологізації персонажів представлено в його романі “Люборацькі”, в якому психологічні порухи людської душі, єдність, а іноді й протиставлення внутрішнього стану героя (почуттів, переживань) його зовнішнім виявам найяскравіше розкриті в аналізі сутностей Марисі й Антося. Молодому А.Свидницькому зрозумілішою була психологія людини — його ровесника. Найхарактерніший епізод твору, який сповна виявляє майстерність автора у зображенні складнощів внутрішнього світу людини, це епізод, коли Антося Люборацький оплакує убиту сестру Орису, в якому продемонстровано увагу майстра слова до глибинних мотивів поведінки людини. Побиваючись над безталанною долею сестри, Антося усвідомлює, що своїм розпачем провокує душевну кризу своїх близьких, отож, щоб заспокоїти своїх родичів, він без зайвих сентиментів вдається до звинувачення їх у марному проливанні сліз. А коли бачить, що це викликає у матері та меншій сестри повне озлоблення, він намагається перевести розмову на оптимістичнішу тему¹. Неодноразові спроби розкриття внутрішнього світу героїв засвідчили мистецьку неординарність письменника.

У тогочасній художній літературі уже був відомий метод психологізації як спосіб індивідуалізації персонажа. У творах Т.Шевченка, Марка Вовчка, Ганни Барвінок, О.Стороженка значну роль відігравав екстравертний спосіб зображення внутрішнього світу людини: через пластичність портретних характеристик, метафоричність пейзажів тощо. Однак А.Свидницький першим з українських прозаїків відмовився від романтичних способів психологізації (зокрема, мотиву сповіді). Не зустрічаємо також у творах А.Свидницького Шевченкового прийому індивідуалізації через розкриття особливостей бінарних образів (“Близнець”). Натомість А.Свидницький вдавався до психологічного окреслення образу як переважаючого над портретною характеристикою в індивідуалізації героя, представляючи людину як самодостатню систему, що розвивається у всіх аспектах своєї особистості, зокрема й душевному. Письменник часто розкриває психологію героя у мить його найбільшого душевного напруження.

А.Свидницький перший з українських прозаїків показав умотивованість особливостей людської психології обставинами національно-політичного і соціально-економічного життя. Акцентуючи увагу на високому рівні психологізації роману “Люборацькі”, Г.Грабович вважає, що це “...перший твір, де психологія людини зображується на тлі зловісних соціальних процесів, розкладу старого патріархального порядку, згубних наслідків денаціоналізації”². Зважаючи на поглиблену увагу письменника до методу психологізації, О.І.Гончар мав підстави для переосмислення суті жанрового наворотства твору: на його думку, це не просто перший український соціальний роман, як стверджував М.Сиваченко, а перший в історії вітчизняної літератури проблемний соціально-психологічний роман, оскільки наскрізною проблемою “Люборацьких” визначено “...зображення

¹ Свидницький А.П. Роман. Оповідання. Нариси. – К., 1985. – С.204.

² Грабович Г. До історії української літератури. – К., 2003. – С. 476.

суперечностей між потребами духовними й моральними розвитку людської особистості та суспільними умовами, які перешкоджають цьому розвитку”³.

На нашу думку, ряд оповідань А.Свидницького періоду 1869-1870 рр., можна в цілому визначити як психологічні, хоча П.Хропко називає такі оповідання, як “Два упрямых”, “Попался впросак”, виразно соціальними. Твори А.Свидницького малого жанру талановито представляють мотив зміни людської психології, людської психіки під впливом зовнішніх чинників (“Два упрямых”, “Жебраки”), мотив докорів сумління, спокутування провини (“Пачковозы”, “Попался впросак”), зображення людини у стані відчаю (“Хоч з мосту та в воду”), відтворення психологічної обробки людської свідомості іншою людиною (“Шинкарь”, “Арендарь”).

Реалізм ХІХ ст. порушував не лише питання “людина і суспільство”, “людина і середовище”, а й питання “я та Інша людина”, у вирішенні якого досить важлива позиція автора⁴. При вивченні постановки у творчості А.Свидницького проблеми особистості для повноти картини доцільно також простежити питання функціонування у творах образу автора: його особистісних рис, специфіки автобіографічних моментів у творчості, диференціації чи ідентифікації образу автора з образною системою творчості в цілому. Це питання має ту особливість, що представляє не так митця, як живу людину, сповнену і позитиву, і негативу. Отож завдання дослідника на вказаному етапі – об’єктивно дослідити всі ці аспекти.

З’ясування питання дає можливість стверджувати, що роман “Люборацькі”, найавтобіографічніший твір письменника, в якому наявне різнопланове зіставлення образу автора з центральним образом твору Антосем Люборацьким – як у почуттєво-емоційному навантаженні цих двох особистостей, так і в життєписних моментах.

Образ автора, як і зображеного попівича, постає у творчості А.Свидницького загалом образом суперечливої особистості. З одного боку, автора показано як ініціативну, активну людину, яка не обмежується усталеною в літературі традицією висвітлення життєвих реалій, а прагне досконалості, всебічно їх вивчати і складати про все свою суб’єктивну думку. Ознаками гармонійно розвиненої особистості автора є також бажання безперервно працювати над собою, постійно розширювати коло своїх інтересів, підтримувати дружні стосунки з однодумцями, що дає можливість не замикатися у колі невирішених як особистісних, так і громадських проблем.

З другого боку, в образі автора висвітлюється така руйнівна для особистості риса, як песимізм. Це виражається у таких оціночних судженнях письменника про життя, людські сподівання, долю: “...жизнь наша – дремота, а наши надежды – сон”; “часто так разбиваются (як камінь, зірваний зі скелі. – *Н.Д.*) надежды человека, только без треска и без эха” (“Два упрямых”); “...жизнь хроном стало...”; “...без доли тяжело жить, и без слез вас не спогадаеш, як нема талану” (“Відьми, чарівниці й опирі...”); “Розворушив єси, голубе, уже заплісневілу мою думку...” (лист до П.Єфименка)⁵. Попри гумористичний настрій центрального твору письменника – роману “Люборацькі”, в цілому художні твори

³ Гончар О.І. Формування реалізму в художній прозі 50–60-х років ХІХ ст. // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури ХІХ – початку ХХ ст. – К., 1991. – С. 53.

⁴ Терещенко В.Г. Проблема автора в повістях Т.Г.Шевченка: Дис. ... канд. філол наук: 10.01.01 / Дніпропетровський держ. ун-т. – Кривий Ріг, 1997. – С. 47.

⁵ Свидницький А.П. Роман. Оповідання. Нариси. – С. 213, 412, 414, 522.

А.Свидницького сприймаються написаними зі сміхом крізь сльози, де подібний гумор – то зрозумілий психологічний спосіб самозаспокоєння, самонавіювання оптимістичного стану, хоча цей стан був природно неприйнятним натурі письменника.

Окрім психологічно-настрєвої подібності образів автора та образів героїв творчості А.Свидницького, існує просторово-часова обумовленість зображуваного (А.Свидницький представляє у творчості ті місця, де він і сам безпосередньо перебував: м. Круті, Кам'янець-Подільський, Київ тощо). Слід відзначити також біографічну подібність образів Антося Люборацького та А.Свидницького. Як і зображений герой, автор прожив недовге і важке життя. За тридцять сім подарованих йому долею років А.Свидницький зазнав злиденного життя бурсака, семінариста, окрім зображеного у романі, ще й нещасливого студентства. Як і у його героя, біографія письменника так само знала переломний момент, який засвідчив занепад юнацьких ілюзій, так само, як і в романі, це було пов'язане із завершенням навчання у вищому навчальному закладі. Однак, коли Антося виходить із семінарії поза розрядом, А.Свидницький змушений був залишити університет через несплату за навчання. І в першому, і у другому випадку ще більшої трагічності додає нещасливе одруження, яке, за А.Свидницьким, виступає одним із виявів неволі: “Прикрутило й мені: випадає женитись. Отак до біса” (лист до П.Єфименка)⁶.

На відміну від Антося, А.Свидницький відомий як досить ініціативна особистість: він багато працював на громадській ниві (брав участь у роботі Києво-Харківського товариства, працював по відкриттю недільних шкіл, виступав у пресі), зміг реалізувати себе у художньому письменстві. Порівнюючи Свидницького з Нечуєм-Левицьким та Панасом Мирним, між якими було чимало спільного (зокрема, риси “інтелігентського пролетарства”, “роздвоювання на урядовця коронної служби та українського письменника-народовця”), М.Зеров відзначає різницю у їхній громадській активності. На протигагу Нечую-Левицькому та Панасу Мирному учений ставить запального в усьому Свидницького – “...людину радикальної закваски, людину громадську, соціабельну, без нахилу замикатися у відлюдно-затишному клубі, людину жваву і рухливу, що вмє заражатися і жити ідеями свого часу”⁷.

В цілому А.Свидницький був невдоволений мірою застосування в житті власних потенційних можливостей: “...і тяжко мені стало, що не те з мене виходить, що мало вийти...”; “Так і загину на белетристиці, хіба ще який учебник напишу. Коли б хоч що-небудь, бо дуже тяжко, мавши сили, нічого не зробити” (лист до П.Єфименка)⁸.

Про подібність біографічного та художнього свідчить факт передчасності завершення земного життя як Антося, так і самого автора. Про причину ранньої смерті А.Свидницького слушно думку висловив А.Кирпич: “Тільки тому, що не заломився й не підкорився, він зійшов передчасно в могилу”, що цілком буде правомірним і стосовно героя роману⁹. В цілому ж біографія А.Свидницького засвідчила, який незацікавлений був у появі українських самобутніх особистостей імперський режим Росії: він чинив тиск на митців через залякування та підкуп, а якщо вони не піддавались цьому, система їх нищила¹⁰. Імперія знищила і

⁶ Там само. – С. 526.

⁷ Зеров М. Твори: У 2-х т. – К., 1990. – Т.2. – С. 333, 337.

⁸ Свидницький А.П. Роман. Оповідання. Нариси. – С. 522, 525.

⁹ Кирпич А. Передмова // Свидницький А. Люборацькі. Сімейна хроніка. – Лондон, 1956. – С. 6.

¹⁰ Даниленко В. Стереотип, монотип, архетип у культурних моделях // Слово і Час. – 1994. – № 1. – С. 56.

А.Свідницького, оскільки соціальне становище митця було досить хитким. Отже, образ автора у творчості Л.Свідницького, виступає насамперед як приватна особа, а вже тоді — як людина-борець.

Таким чином, творчість Анатолія Свідницького представила цілу низку способів психологізації, у застосуванні яких письменник став новатором. Це дало можливість С.Єфремову піднести мистецьку самобутність письменника вище творчого методу його сучасників Ганни Барвінок, П.Куліша, навіть Марка Вовчка — “...таланту переважно гуртового, що схоплює прикмети мас, а не осіб”¹¹.

¹¹ Єфремов С. Історія українського письменства. — К., 1995. — С. 402-406.



лп

II ВСЕУКРАЇНЬСЬКА НАУКОВО-МЕТОДИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ “Т.Г. ШЕВЧЕНКО І СВІТОВА КУЛЬТУРА”

Кримський республіканський інститут післядипломної педагогічної освіти організував всеукраїнську науково-методичну конференцію “Т.Г. Шевченко і світова культура”, яка відбулася 16–18 березня ц.р. Конференція під такою назвою проходить вдруге. Сподіваємося, що відзначення Шевченківських днів у Сімферополі стане традицією.

До складу організаційного комітету з проведення конференції увійшли заступник Голови Ради Міністрів Автономної Республіки Крим В. Дзос, директор Науково-дослідного інституту українознавства Міністерства освіти і науки України П. Кононенко, директор Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка акад. НАН України М. Жулинський та ін.

Конференція працювала за такими напрямками: Тарас Шевченко — духовний будівничий суверенної України; питання історії та сучасного стану шевченкознавства; творчість Тараса Шевченка в дослідженнях українських та зарубіжних вчених; застосування нових літературознавчих методик при осягненні спадщини поета; значення творчості Тараса Шевченка для розвитку української мови і культури; Тарас Шевченко і Біблія.

Було виголошено, зокрема, такі доповіді: *П. Кононенко* (Київ) — “190-річчя Т.Г. Шевченка в зарубіжному світі”; *А. Мойсієнко* (Київ) — “Поетика Т.Г. Шевченка: проблеми дослідження”; *Н. Волошина* (Київ) — “Т.Г. Шевченко і зарубіжна література”; *Л. Генералюк* (Київ) — “Комплексний спосіб вивчення творчості та особистості Т. Шевченка”; *М. Павлюк* (Київ) — “З творчістю Шевченка — проти національного розбрату”; *Л. Рева* (Київ) — “Тарас Шевченко і Святе Письмо”; *К. Покотило* (Сімферополь) — “Традиції Т.Г. Шевченка в українській поезії другої половини ХІХ ст.”; *І. Громовенко* (Київ) — “Картина “Катерина”: агіографічні впливи”; *Н. Лисенко* (Київ) — “Коріння Шевченкового роду і світ”.

Із доповідями також виступили педагоги Криму: *Л. Деркач* — “Кримські мотиви у творчості Т.Г. Шевченка”; *З. Овсянникова* — “Шевченко і грузинська література”, *Т. Падалко-Красницька* — “Внесок Т.Г. Шевченка в розвиток української мови і культури”, *Л. Афанасьєва* — “Т.Г. Шевченко і сучасна поезія” та ін.

Працювало 3 секції, основною метою яких, за словами ректора Кримського республіканського інституту післядипломної педагогічної освіти О. Рудякова, був діалог між академічною наукою та педагогічною практикою.

Про діяльність видавництва “Педагогічна преса” розповіла заступник головного редактора *І. Красуцька*.

Леся Рева



Logos

Василь Задорожний

ПРО ОДНУ ТАК ЗВАНУ СТІЛЕЦЬКУ ПІСНЮ

*Чи годиться безчестити святиню?
М. Шашкевич*

Донедавна величезні пласти української культури були заборонені й більшість українців їх просто не знали. Зрозуміло, що культура з багатьма ампутованими членами розвиватися нормально не може. Лакуни, утворені заборонами, або залишаються недорозвиненими зонами, або (що ще гірше) заповнюються культурним сурогатом, а отже — руйнівником цієї культури. Тож не може не радувати сучасний процес повернення нам багатьох здобутків нашого національного багатства, що тривалий час замовчувалися. Хай із запізненням, але культурні здобутки наших попередників стають чинником нашого сьогоденного духовного життя. Культура — це традиція, тому існувати вона може лише за умови безперервності, або, кажучи призабутим словом, що повертається в мову, тягlostі. Ланки історичного розвитку народу, якщо вони колись були розірвані, неодмінно мають бути знову з'єднані — задля культурної повноти й органічності, без чого жодна національна культура не може мати й не матиме історичної перспективи. Народ не може існувати без повноцінної національної культури, тому культурний занепад — це лише зовнішній вияв занепаду певної нації як культурно-історичної спільноти.

Серед національних надбань, що нині повертаються до українського народу, варті уваги пісні українських січових стрільців, які, слід зазначити, не були забуті українським народом, а, заборонені, упродовж усієї підрадянської доби побутували у кращих своїх зразках як народнопісенна творчість часів боротьби за національну свободу. Тому, кажучи про повернення українському народу творчості січових стрільців, ми маємо на увазі, що з неї знято офіційні заборони щодо публічного виконання й популяризації, а не чергове “відродження” того, що нібито вже давно тим народом забуте. Це повернення передусім стосується культурно активних, але не завжди при цьому культурно ідентичних шарів українського суспільства. Адже за умов радянського режиму деформацій зазнавала не низова народна культура, а той її шар, що його називають культурою вищого порядку — серія культурних стереотипів, звичок, смаків тощо, які пропоновано освіченому, т. зв. культурному українцеві — інтелігентові в найширшому розумінні цього досить місткого поняття.

До нас повертається стрілецька пісня... Колись і це теж буде історією, сучасне неминуче стане минулим і викликатиме інтерес в історика. Яким у майбутньому побачить наше сучасне історик української культури?

Видавництво “Музична Україна” 1992 р. випустило в світ пісенник під назвою “Стрілецькі пісні”, де на 23–25 сторінках вміщено пісню “Гей ви, стрільці січовії”:

Слово і Час. 2005. №6

Гей ви, стрільці січовії, раз, два, три,
В ваших дівчат серце мліє, раз, два, три,
Ви вперед все поступайте, ні на що не оглядайтесь,
Раз, два, раз, два, раз, два, три!

Попереду сотник іде, раз, два, три,
Він до пекла з вами піде, раз, два, три,
Сам із себе хлопець бравий, під ним коник дуже жвавий,
Раз, два, раз, два, раз, два, три.

Пане сотник, що то сталось, раз, два, три,
Що в нас грошей дуже мало, раз, два, три,
Три дні хліба вже не їли, лиш холодну воду пили,
Раз, два, раз, два, раз, два, три.

Пам'ятайте, командири, раз, два, три,
Щоб не злетіли ковніри, раз, два, три,
Бо стрільці все добре знають, але вас ще поважають,
Раз, два, раз, два, раз, два, три¹.

У збірнику зазначено, що це “вояцька пісня”², і це, очевидно, треба розуміти як вказівку на те середовище, де вона з’явилася на світ — у масі вояцтва, рядового складу стрілецтва; про це, зрештою, свідчить і сам зміст її, де злиденному стрілецтву (“три дні хліба вже не їли, лиш холодну воду пили”) протиставляється, як видно, не засмучений з цього приводу сотник, якому, на відміну від рядового стрілецтва, ведеться, очевидно, значно краще (“сам із себе хлопець бравий, під ним коник дуже жвавий”). Стрільці, як кажуть, не в тім’я биті (“все добре знають”), але загалом ще зберігають дисципліну й навіть повагу до своїх командирів (“вас ще поважають”), а тому, хоч і погрожують бунтом і розправою (“пам’ятайте командири, щоб не злетіли ковніри”), і далі йдуть за ними бадьорим маршовим кроком³ і, щоб не збитися з нього, відбивають так: “раз, два, раз, два, раз, два, три” (загалом у пісні, що має чотири куплети, ця команда повторюється шістнадцять разів!). Сказати по правді, пісня створює враження просто-таки макабричне! Зміст пісні так різко контрастує з бадьорою мелодією маршу, що виникає відчуття гротеску, якоїсь химерності, ірреальності зображуваного. Проте в анотації до книжки упорядник повідомляє, що “збірка містить 50 популярних пісень українських січових стрільців, які були створені і побутовали серед бійців формувань УСС у часи національно-визвольної боротьби українського народу (1915–1920 рр.)”⁴. Погодьмося, що національно-визвольна боротьба українського народу в такому її зображенні самими легендарними українськими січовими стрільцями сприймається щонайменше як чергове історичне непорозуміння.

За таких умов, певна річ, слід передусім з’ясувати, з яких джерел повернуто нам цю пісню. Упорядник у згаданій анотації до видання про це повідомляє загалом: “При упорядкуванні видання були використані різні джерела, насамперед збірки “Пісні українських січових стрільців” (Львів, 1932 р.), “Ой у лузі червона калина” (Львів, 1990 р.), а також публікації окремих пісень у періодиці, фольклорних виданнях тощо”⁵. На жаль, джерело пісні, про яку тут ідеться, з цього повідомлення встановити не вдалося, оскільки вказані видання справді авторитетні щодо

¹ *Стрілецькі пісні*. Пісенник. – К., 1992. – С. 25.

² *Там само*. – С. 23.

³ *Там само*.

⁴ *Там само*. – С. 2.

⁵ *Там само*.

встановлення її стрілецького походження, не містять. Взагалі, пісні українських січових стрільців мають не тільки встановлене авторство, але відомі навіть обставини їхнього виникнення; наприклад, видання 1932 р. містить стосовно цього примітки. Відомо також, що майже весь стрілецький пісенний репертуар створено трьома людьми: Михайлом Гайворонським (писав переважно музику), Левком Лепким (писав слова і музику) та Романом Купчинським (писав слова і музику), однак у виданих збірках їхніх стрілецьких пісень вище згадана пісня скрізь відсутня (див.: “Повік не зів’яне”; “Чуєш, брате мій...”; “Як з Бережан до кадри”).

Поняття “стрілецька пісня” має ще одне, ширше, тлумачення: ним іноді називають усі пісні, що користувалися особливою популярністю в січового стрілецтва, тому у виданнях стрілецьких пісень можна побачити такі коментарі, напр.: “Народна пісня, яку співали заєдно УСС, спеціально Гуцульська сотня” (до пісні “Ой їхав я коло млина”⁶), “Народна пісня[,] співана в Коші УСС” (до пісні “Ой сяду ж я вкрай віконця”⁷), “Цю пісню співали полонені кубанці й від них перейняли слова січові стрільці” (до пісні “Летіла куля”⁸) тощо. У народному репертуарі мало пісень, історія постання й популяризації яких була б так докладно висвітлена самими учасниками подій, а то й авторами творів. Усім, хто виявить до цього інтерес, ми б рекомендували, наприклад, статтю-спогад Р. Купчинського “Стрілецька пісня”⁹, а також спеціальний розділ “Стрілецька творчість” в альбомі “Українські січові стрільці, 1914–1920”¹⁰; цікава також, мабуть, перша спроба аналітичного осмислення стрілецької пісні в статті Б. Кравцева “Стрілецька пісня”¹¹ як явища української пісенної культури. У названих статтях, до того ж, міститься практично вичерпний перелік пісень, що постали в стрілецькому середовищі.

Втім, для нашого часу характерно те, що ця пісня, ніби на підтвердження анотації, в якій сказано, що, “у зв’язку з існуючими численними розходженнями нотних і літературних текстів пісень обрані загальноновживані варіанти”¹², її тотожний текст з’являється в пізнішому виданні “Ув’язнені пісні України”, що нібито всі записані упорядником Михайлом Шевельовим, колишнім в’язнем сталінських концтаборів, так, як він їх чув від друзів-спів’язнів¹³. Більше того, тотожного змісту текст пісні вміщено в хрестоматії “Героїчний епос українського народу”, затвердженій Міністерством освіти України як навчальний посібник для студентів філологічних факультетів вищих навчальних закладів¹⁴. Ця хрестоматія містить уже паспортизований матеріал, але як джерело пісні “Гей ви, стрільці січовії” тут вказано видання... “Стрілецькі пісні” (Київ, 1992), тобто видання, з якого ми почали пошук джерела наведеного вище тексту, але яке цього джерела не вказує. Отож коло пошуків замикається; текст пісні як продукт народної творчості потрапляє у фонд героїчного епосу українського народу.

Проте цікаво, що пісня ця виконується сьогодні навіть у ширшому порівняно з друкованим текстом варіанті:

1. Гей, ви, стрільці січовії, раз, два, три.
В ваших дівчат серце мліє, раз, два, три.
Ви вперед все поступайтесь,
ні на що не оглядайтесь, раз, два, раз, два, раз, два, три.

⁶ *Пісні українських січових стрільців*. – Л., 1990. – С. 73.

⁷ *Там само*. – С. 79.

⁸ *Ой у лузі червона калина*. Пісні Українських Січових Стрільців. – Л., 1990. – С. 118.

⁹ *Купчинський Р.* Стрілецька пісня // Стрілецька Голгофа. – Л., 1992. – С. 121–128.

¹⁰ *Українські січові стрільці, 1914–1920*. – Л., 1991. Репринтне відтворення з видання: Л., 1935. – С. 128.

¹¹ *Кравців Б.* Стрілецька пісня // Стрілецька Голгофа. – С. 289–292.

¹² *Стрілецькі пісні...* – С. 2.

¹³ *Ув’язнені пісні України*. – Дніпропетровськ, 1998. – С. 72.

¹⁴ *Героїчний епос українського народу*. Хрестоматія. – К., 1993. – С. 392–393.

2. Попереду сотник іде, раз, два, три.
Він до пекла з вами піде, раз, два, три.
Сам із себе хлопець бравий,
під ним коник дуже жвавий, раз, два, раз, два, раз, два, три.

3. Пане сотник, що то сталось, раз, два, три.
Що в нас грошей дуже мало, раз, два, три.
Три дні хліба вже не їли,
лиш холодну воду пили, раз, два, раз, два, раз, два, три.

4. Не кажіть же нам у очі, раз, два, три.
Що не брали наших грошей, раз, два, три.
Скажіть, скажіть, що то стало,
що в нас грошей дуже мало, раз, два, раз, два, раз, два, три.

5. Пане сотник, чи ви чули, раз, два, три.
Як музики в корчмі гули, раз, два, три.
За чії ви гроші пили
і циганок любили, раз, два, раз, два, раз, два, три.

6. Пам'ятайте, командири, раз, два, три,
щоб не злетіли ковніри, раз, два, три.
Бо стрільці всі тайни знають,
але вас ще поважають, раз, два, раз, два, раз, два, три.

Цей, повніший, варіант пісні відрізняється від попереднього тим, що в ньому значно більше пікантних (або, як сказав би хтось із січових стрільців, драстичних) подробиць про цілковиту демократизацію стрілецьких командирів на чолі з паном сотником: крім відомих уже нам їхніх гріхів (а на війні — злочинів), вони ще “в корчмі пили” і “циганок любили” — і все це під музику найнятих за вкрадені в стрільців гроші (“не кажіть же нам у очі, що не брали наших грошей”) корчемних музик (“чи ви чули, як музики в корчмі гули”). Дивує, щоправда, те, що ці, обізнані з усіма злочинами своїх командирів, стрільці (“стрільці всі тайни знають”) зберігають не тільки дисципліну (або, як вони б самі сказали, послух), а й повагу до свого деморалізованого начальства (“вас ще поважають”). Добродушні українські січові стрільці нагадують своїм командирам, що за ці злочини, за які у війську звичайно розстрілюють, вони їм, поважаним, учинять страшну кару: позривають, можливо, відзнаки їхнього старшинства (“пам'ятайте, командири, щоб не злетіли ковніри”). Можливо, їм просто зараз не до цього, бо все це відбувається в бадьорому марші, що змушує стрільців бравурно вигукувати отупляюче солдафонське раз, два, раз, два, раз, два, три, — з ритму збиватися ніяк не можна.

Проте, якщо добре придивитися до тексту цієї маршової пісні, то видно, що в ній, крім сторін прихованого конфлікту, які вимушено ще марширують разом, присутній хтось третій. Це він, зберігаючи цілковите інкогніто (вправний конспіратор!), нашіптує січовим стрільцям оманливі поради (“ви вперед все поступайтеся, ні на що не оглядайтесь”) — ось чому січові стрільці, ніби заморожені, гукають собі безжурно: раз, два, раз, два, раз, два, три. Цій тупій покорі сприяє ще й те, що стрільці знають добре, куди вони йдуть самі й куди, за підказкою диригента, заведуть свого сотника (“він до пекла з вами піде”). Зрозуміло, що після такої експозиції (перших дві строфи) все інше вже не має принципового значення, тому все, про що йдеться в наступних чотирьох строфах пісні, має характер фарсу з усіма його відомими жанровими ознаками¹⁵. Можемо лише здогадуватися, що ця пісня-фарс у сучасному скороченому її варіанті з'явилася

¹⁵ Лесин В. М., Пулинець О. С. Словник літературознавчих термінів. — К., 1971. — С. 442–443.

саме через те, що її жанрові ознаки в нескороченому вигляді були такі очевидні, що було б явно недоречністю трактувати її як популярну стрілецьку пісню — невід’ємну частину героїчного епосу українського народу.

Цікаво також, що ця пісня в нескороченому варіанті виконувалася в підрадянську добу. У ті, тепер уже билинні, часи було багато дивовиж, тому можна припустити, що комусь, хто її популяризував, могло здатися, що він тим самим нагадує українському народові його славну історію з легендарним січовим стрілецтвом. Українська хитрість давно помічена сусідами (“хитрий хохол”), а тому ми цього не виключаємо. Припустімо, проте, що сучасне жанрове перекшталтування цієї пісні в трохи скороченому варіанті теж продовжує чиїсь хитрощі. Бо ця пісня не тільки виконувалася (не належала до “ув’язнених”), а й друкувалася в нескороченому варіанті. Наприклад, її текст, наведений вище, вміщено у виданні: “Микола Леонтович. Хорові твори” (Київ: Музична Україна, 1970. — С. 78–80). Упорядник цього видання М. Вериківський дає таку примітку до цієї пісні: “Жартівлива пісня, оброблена для мішаного хору а капела. Мелодія записана Леонтовичем у Кам’янці-Подільському 1919 року”¹⁶. На жаль, жодних посилань на джерела, з яких взято цю інформацію, у виданні немає. Ще раніше той самий текст зафіксовано у виданні творів М. Леонтовича, здійсненого тим самим упорядником 1961 р.¹⁷, проте без будь-якого коментаря до тексту пісні. Таким чином, у підрадянську добу пізніших часів ця пісня ввійшла як народнопісенний твір в обробці М. Леонтовича.

Відомо, що перше видання творів М. Леонтовича, який трагічно загинув за нез’ясованих обставин 1921 р., з’явилося за кілька років після його смерті за редакцією Пилипа Козицького, однак серед приступного нам матеріалу (твори виходили окремими збірниками-зошитами, з яких, можливо, не всі збереглися) тексту цієї пісні ми не виявили. Проте цей текст у повному його варіанті, згодом повтореному у виданнях 1961 і 1970 років, міститься у другому виданні творів М. Леонтовича, що вийшло 1930 р. за редакцією Я.Юрмаса і яке вважають за повне¹⁸. У цьому виданні міститься докладніша інформація про пісню: по-перше, її визначено як “галицьку стрілецьку пісню”¹⁹, а по-друге, вона має інформативний коментар у вигляді примітки, яку ми наведемо повністю, оскільки вона сама, на нашу думку, потребує докладного коментаря, власне, навіть цілого дослідження: “Її Л. почув у листопаді 1919 р. у Кам’янці на Поділлі від січових стрільців, що їхнє військо саме тоді було там. Можливо, що там Л. і опрац. розкл. Її випр. за чорн. та альтовим поголосником. У збірці “Сьпіваник українських січових стрільців” (Відень 1918, заходом “Артистичної Горстки”, накладом “Центральної Управи Укр. Січових Стрільців”) є варіант мелодії та чимало відмінний текст. Там зазначено, що це — угорська мелодія, а слова до неї уклад 1914 р. сотник К.Гутковський. Я.Д.Грех нам пояснив, що це була мелодія галицької порнографічної пісні; січові стрільці змінили слова й зробили її за свій походний марш. Л-ч текст подекуди переробив; напр., кінець 2-го куплету був раніше такий: “Бо він хлопець, як сметана, має рангу капітана”, а кінець 3-го: “Не пускайтеся на бляге (тобто брехню. — Я.Ю.), скажіть правду, де zurlage” (тобто додаток до платні січ. стрільцям). За вказівкою Я. Д. Греха, в 3-му куплеті реставруємо справжній текст (“ковніри”, “тайни”, “але”)²⁰. Розгорнутим коментарем до цієї примітки буде, власне, весь наш подальший виклад. Сподіваємося, що він, якщо й не

¹⁶ Леонтович М. Хорові твори / Упорядкував М. Вериківський. — К., 1970. — С. 232.

¹⁷ Леонтович М. Хорові твори / Упорядкував М. Вериківський. — К., 1961. — С. 74–76.

¹⁸ Рудницький А. Українська музика. Історично-критичний огляд. — Мюнхен, б. р. — С. 128.

¹⁹ Леонтович М. Хорові твори. — К., 1930. — С. 16.

²⁰ Там само. — С. 44.

розв'яже усіх проблем, що зав'язані у пісні “Гей, ви, стрільці січовії” за редакцією Я. Юрмаса, то принаймні приверне до неї увагу дослідників відповідного профілю.

Насамперед зрозуміло, що редактор творів М. Леонтовича і автор примітки до пісні “Гей, ви, стрільці січовії” Я.Юрмас не зараховує цю пісню до героїчного епосу українського народу. Безперечно, що зауваження невідомого нам, але авторитетного для Я.Юрмаса діяча української культури Я. Д. Греха (“Я.Д. Грех *пояснив* (курсив наш. — В.З.) нам”) про порнографічність пісенної основи стрілецького маршу мало на меті аж ніяк не героїзувати січових стрільців. Згадаємо, що коментар писано 1930 р., у той час, коли репресивна машина щодо українства вже давно працювала на повну потужність; хто забуває про це, той, на нашу думку, ризикує не зрозуміти багатьох явищ, закладених саме в той час у т. зв. українську радянську культуру. Постає самого редактора Я.Юрмаса і його роль в українському культурному процесі того часу маловідома, але його примітка рясніє цілою низкою неточностей і помилок, що спонукають до таких протилежних припущень: або він був заангажований в антиукраїнську кампанію й не перебирав засобами, або, навпаки, нагромадженням помилок сигналізував у майбутнє про те, що це фальшивка.

Насамперед, щодо атрибутування пісні. Я. Юрмас визначає її як “галицьку стрілецьку пісню”, але вказує, що М. Леонтович почув її від “січових стрільців”. Сьогодні, коли, слід визнати, ми маємо недостатні знання про історію України, можна й не помітити тут певних зміщень, які 1930 р. для обізнаних були очевидними. В новітню українську історію слово *стрілець* з новим значенням увійшло напередодні першої світової війни, коли 1913 р. було засноване перше військово товариство “Січові стрільці”, яке з початком війни стало основою для української добровільної формації у складі австро-угорської армії, відомої під назвою українські січові стрільці (ще — усусуси). Те, що нині має назву стрілецької творчості, з'явилося, власне, в цій формації, яка складалася значною мірою з людей ідейних, високоосвічених (студентів та учнів гімназій), що й створило славу січовому стрілецтву й зробило саму його назву легендарною для всього українського народу, поділеного тоді вже не кордонами, а фронтами ворожих армій. Згодом, уже в складі Української галицької армії, бійці легіону Українських січових стрільців були зведені в Першу бригаду УСС УГА. Хто знається на принципах військової номенклатури, той розуміє, що це означає: номенклатурне позначення “Перший” в будь-якій армії світу означає найкращий, найбоєздатніший її підрозділ на будь-якому організаційному рівні. Зрозуміти символіку порядкових числівників у військовій номенклатурі і, зокрема, числівника “перший”, дає змогу, наприклад, повідомлення про смерть І. Франка у стрілецькому журналі “Шляхи”: “На бойовому шляху України упав перший жовнір першого ряду першої чети каменярської сотні... Тепер, коли тисячі падають і гинуть, ми знаємо тільки одно: На бойовому шляху України упав перший жовнір першого ряду не з крісом, а з молотом!”²¹. Зовсім іншою формацією були т. зв. Київські січові стрільці, або, власне, Січові стрільці — одна з найкращих бойових частин Української армії; особовий склад цієї формації переважно був наддніпрянським, на цьому не варто було б наголошувати, якби не спроби роз'єднати український народ, намагання вбити в ньому відчуття своєї соборності. Цьому намагання, власне, служить означення “галицька стрілецька пісня”. Боротьба радянської імперії з українством була багатопланова: серед постійних і обов'язкових засобів вона мала у своєму арсеналі завдання — розкол єдиної української нації на ворогуючі групи за регіональною ознакою. Наприкінці 20-х років жупел “галичанства” інтенсивно експлуатувався радянською пропагандою. Галичина на той час була поза радянським контролем, навіть Комуністична партія Західної України так і не стала п'ятою колоною проти свого народу, за що була розпущена Комінтерном, а її провідних діячів було

²¹ *Стрілецька Голгофа*. Спроба антології. — Л., 1992. — С. 25.

ліквідовано фізично. “Галичанство” багатьох українських діячів у підрадянській Україні кінця 1920-х — початку 1930-х років послужило підставою для репресій спочатку як ув’язнення в таборах, а згодом і фізичного знищення²². За зізнанням одного з організаторів сталінських репресій Л.Кагановича, принцип репресій полягав у тому, що “ми знімаємо людей шарами”²³. Дослідники репресій в Україні кінця 20-х — 30-х років так характеризують їхні наслідки для духовного життя українського народу: “Таким чином, було істотно уповільнено розвиток української культури і науки. На побутовому ж рівні внаслідок репресій і систематичних кампаній із залученням засобів масової інформації у переважній більшості населення УРСР сформувався стійкий стереотип галичанина як “шпигуна”, “контрреволюціонера”, “націоналіста” на відміну від наддніпрянця, вихованого у відданості “партії й урядові”²⁴. Однак автори щойно згаданого дослідження цілком слушно зазначають: “...щоправда, в разі потреби останні (тобто “партія й уряд”. — В.З.) вміло застосовували й щодо уродженців Великої України жупел “петлюрівець” як синонім термінів “націоналіст” і “контрреволюціонер”²⁵. Сьогодні, з відстані десятиліть, можна хіба що додати — що цю роботу, судячи з її результатів, виконували професіонали високого класу. Як це ще й досі дехто робить з галичан “галичманів”, так цілком доказово з цим завданням у 1930-му році впорався Я. Юрмас, повідомивши, що ті січові стрільці свою галицьку стрілецьку пісню взагалі співали мало що не по-німецькому: “Не пускайтеся на бляге (тут він чомусь не зняв з них маскхалатів. — В.З.), скажіть правду, де zurlage” (а тут уже вирішив-таки зняти з них камуфляж. — В.З.). Ось так і постає перед нами відразлива і зовсім негероїчна історія порнографістів, лише трошки підмальованих під українських національних героїв, а в суті своїй німецьких запродавців — січових стрільців, які чи то за свою схильність до порнографізму, чи то за якісь додаткові послуги німецькому імперіалізму домагаються не просто платні, а додаткової платні, як нам послужливо пояснює Я.Юрмас, що по-їхньому означає — zurlage. До речі, по-німецькому “доплата” буде zuschlage. Насправді ж січові стрільці ніякої спеціальної доплати не мали, як про це повідомляє провокатор, щоб кинути ще одну тінь на найкращу бойову формацію у складі Армії УНР. Усі вояки її, крім звичайної платні, отримували ще т. зв. “бойові” за участь у бою. Саме їх мав на увазі, наприклад, В. Сосюра, коли, ставши вже радянським поетом, підрахував, скільки йому завинила Україна, яку він персоніфікував особою С.Петлюри, за участь у боях проти її ворогів у складі 3-го Гайдамацького полку Армії УНР:

Петлюро! Я тепер — червоний!
 Чи чуєш мій кривавий сміх?
 Пришли мені із закордону
 П’ять тисяч гривень бойових...²⁶

Вояки (по-тодішньому — козаки) Армії УНР справді переймали від січових стрільців різні бойові пісні, але, за спогадами українського письменника Б.Антоненка-Давидовича, який теж був у цій армії, наприклад, у його частині найпопулярнішою була пісня “Ми — гайдамаки”, з якої з особливим натхненням козаки співали останній куплет:

Не смійся, враже, — сотня поляже,
 Тисячі натомість стануть до борні:
 Із кайдан неволі, до життя й волі
 Постануть знов потоптані раби!²⁷

²² Рубльов О. С., Черченко Ю. А. Сталінщина й доля західноукраїнської інтелігенції. — К., 1994. — С. 86–142.

²³ Там само. — С. 141.

²⁴ Там само. — С. 142.

²⁵ Там само.

²⁶ Цит. за: Антоненко-Давидович Б. На шляхах і роздоріжжях. — К., 1999. — С. 123.

²⁷ Там само. — С. 118.

Авторство тексту пісні належить українському письменникові О. Маковею. Несфальсифіковану історію боротьби України за свою незалежність, виявляється, теж можна відтворити. Щоправда, при цьому важко продиратися крізь хащі обмов, інсинуацій, фальсифікацій. Найскладніше при цьому те, що під дією різного роду фальшивок у радянські часи виробився певний погляд на тип т. зв. радянського українця — людини національно несвідомої, інтелектуально обмеженої, культурно звихненої — саме цей набір індивідуальних характеристик такого “українця” є страшною “темною силою” і в наш час, коли треба рішуче відвіяти половину від зерна.

Незрозуміло, щоправда, чому видатний український композитор М.Леонтович, глибина таланту якого відкрилася саме в обробках народних пісень, звернув увагу на цю сумної репутації пісню. Оскільки в нього стійка репутація справжнього українського патріота, то можна припустити, що йому просто захотілося “подекуди переробити”, як повідомляє нам Я. Юрмас, галицько-німецький суржик на щироукраїнську мову, щоб українці і в пізніші часи могли незлим тихим словом згадати січових стрільців, які героїчно переробили галицьку порнографічну пісню угорського походження на героїчний епос українського народу — принаймні, сума засвоєних нами знань про цю пісню однозначно вказує на таку її еволюцію.

Ще одне. В коментарі до пісні М. Вериківського вказано, що мелодія записана М. Леонтовичем у Кам’янці-Подільському 1919 р. (див. вище); Я.Юрмас знає точнішу дату: листопад 1919 р. (див. вище). У цьому полягає особливий цинізм примітки. Знову ж таки, мало хто з сучасних українців знає, що робилося в Кам’янці-Подільському в листопаді 1919 р. А в 1930 р. українці знали: українські армії тоді гинули в т. зв. “чотирикутнику смерті”. Гинули від епідемії тифу, що поширилася тоді на всьому Поділлі, де серед цивільного населення хворих було до 50%²⁸, а серед українських вояків — 90%²⁹. За свідченням історика Української галицької армії, “на 1 листопада 1919 року з загальної кількості хворих вмерло до 10,000 (десяти тисяч. — В.З.) вояків, а за час зими з 1919 на 1920 рік число померлих від тифу дійшло вже до 25,000 вояків”³⁰. Лев Шанковський, аналізуючи можливі причини такого масового зараження армії й цивільного українського населення в районі, де в цей час перебувала армія, робить висновок: “...існує обґрунтоване підозріння, що в боротьбі проти української армії вжито бактеріологічний метод (підкреслено автором. — В.З.) боротьби”³¹. Стрілецька муза на цю трагедію українського війська (і українського народу!) восени 1919 року відгукнулася не фарсом, замаскованим під маршову пісню січових стрільців, а щемливою піснею Р. Купчинського “Засумуй, трембіто” — лебединою піснею українського січового стрілецтва:

Засумуй, трембіто,
Та по всьому світу,
Що пропало галичанам
Сорок тисяч світу.

Засумуй, трембіто,
Та на все Поділля,
Щоб не ждала дівчинонька
Хлопця на весілля.

Засумуй, трембіто,
Та на всі Карпати,
Щоб не ждали сина з війни
Ні отець, ні мати.

Засумуй, трембіто.
Що галицька сила
Та від Збруча по Славуту
Трупом застелила³².

Про те, що з текстом пісні 1930 р. робили якісь маніпуляції (хто?), маємо пряму вказівку Я.Юрмаса, коли він у примітці зазначає, що ним зроблено правки

²⁸ Шанковський Л. Українська Галицька Армія. Воєнно-історична студія. — Л., 1999. — С. 254–255.

²⁹ Там само. — С. 255.

³⁰ Там само. — С. 254.

³¹ Там само. — С. 253.

³² Стрілецька Голгофа... — С. 143.

(“реставровано справжній текст” — В.З.) у третьому (sic!) куплеті, тоді як вказані слова (*ковніри, тайни, але*) в шостому (sic!) її куплеті. Чи це не той випадок, коли редактор і автор примітки “сигналізував” нам, за одним із наших припущень, про присутність у роботі над текстом третього, анонімного, чинника? До речі, демонструючи увагу до мовних нюансів тексту пісні, редактор не помічає того принципового з мовного (і фактично-історичного) погляду факту, що в лексиконі українського січового стрілецтва (як і галицького стрілецтва загалом) не було слова *командир* (“пам’ятайте, командири”), замість нього вони вживали слово *командант*, напр.: “Командантом І-го куріня був іменований от. Гриць Коммак... Командантом доповняючої сотні... призначили сот. Никифора Гірняка”³³ — це достеменно.

Позитивним моментом у примітці Я. Юрмаса 1930 р. слід вважати згадку про те, що у виданому 1918 р. у Відні “Співанику українських січових стрільців” наявний “чимало відмінний текст”, що його 1914 р. уклав сотник К.Гутковський (див. вище). Ми не можемо підтвердити достовірності інформації про зміст цього пісенника, оскільки нам не пощастило з’ясувати, чи він взагалі збережений в Україні; але ще раз нагадаємо, що ні в авторитетних джерелах, ні в працях знавців стрілецької пісні її не згадувано. Проте у виданому 1921 р. у Відні організатором товариства “Січ” (перша організація створена 1900 р.) Кирилом Трильовським “Січовому співанику” вміщено пісню, що на неї натякає у своїй примітці Я. Юрмас. Пісня має назву за першим своїм рядком “Гей, ви, *хлопці*” (курсив наш. — В.З.) січовії”. Ось її неспотворений текст:

Гей, ви, хлопці січовії, раз, два, три!	Перший четар як та змія, раз, два, три!
Вже вороже серце мліє, раз, два, три!	Звуть го хлопці Гамалія, раз, два, три!
На ніщо ми не зважаймо,	Другий четар як дитина,
Лиш наперед поступаймо.	В нього личко як маслина.
Раз, два — раз, два — раз, два, три!	Раз, два — раз, два — раз, два, три!
Попереду сотник іде, раз, два, три!	Третій четар — хлопець гідний, раз, два, три!
Він до пекла з нами піде, раз, два, три!	Любить нас, як батько рідний, раз, два, три!
Бо він хлопець як сметана,	А четвертий не сказати,
Має рангу капітана.	Любить нас, як рідна мати.
Раз, два — раз, два — раз, два, три!	Раз, два — раз, два — раз, два, три! ³⁴

Авторство пісні тут не зазначено, однак у збірнику “Січові стрільці” (Ужгород, 1990) стверджено, що автор тексту, покладеного на угорську мелодію, К.Гутковський³⁵. У цій пісні, текст якої, безперечно, автентичний, немає жодного натяку на фарс: у бадьорій маршовій пісні зображена сотня на марші без будь-яких ексцесів. У ній немає того комічного розриву між мелодією й змістом, котрий явно відчутний у сучасній пісні “героїчного”, як нам пропонують розуміти, характеру. Автентична пісня виконується від першої особи множини (“ми”), тобто від імені членів сотні, без інфернального суфлера за сценою; цілком логічне тут “ви” у заклик, яким пісня починається: “Гей, ви, хлопці січовії...” У цьому контексті протилежного і заповзятливого, а не пекельно-східного сенсу набуває фраза “він до пекла з нами піде” — у ній усвідомлення спільності долі всієї сотні навіть за крайніх обставин, що так контрастує зі злобним сичанням суфлера 1930 року: “він до пекла з вами піде”. Характерно також, що якщо від вигляду

³³ *Українські січові стрільці...* — С. 31.

³⁴ *Січовий співаник*. Упорядник Кирило Трильовський. — К., 1992 (Текст друкується за виданням: Січовий співаник. — Відень, 1921). — С. 37–38.

³⁵ *Січові пісні*. — Ужгород, 1990. — С. 24 (нумерація з 17-ої стор. відсутня, подана за підрахунком).

голодних ловеласів сучасної героїчної пісні “мліє серце дівчат” (причина такої реакції залишається нез’ясованою, оскільки в українських дівчат за згаданих обставин, наскільки це дозволяє їм українська мова, “серце в’яне”), то члени сотні січовиків, для яких К. Гутковський склав пісню, свою роль усвідомлюють трохи інакше: сотня формується для боротьби не з дівчатами, а з ворогом, тому перед нею “вже вороже серце мліє”. До речі, цікаво, що й структурно автентична пісня побудована так, щоб передати єдність сотні: перший куплет — заклик до всієї сотні — виділяється в тексті, те ж саме стосується другого куплету, в якому йдеться про сотника, що “попереду іде”; однак дві наступні тотожні за будовою строфи, злиті в одну десятирядкову, оскільки в кожній напівстрофі йдеться про одного з чотирьох четарів сотні.

Залишається ще сказати про найважливіше щодо визначення середовища, в якому ця пісня з’явилася на світ. Сам текст пісні дає відповідь на це запитання вже в її першому рядку “Гей, ви, *хлопці січовії*” (курсив наш. — В. З.), а не “Гей, ви, *стрільці січовії*” (курсив наш. — В. З.). Клим Гутковський (чи Гутковський, як його подають авторитетні джерела), що під час війни був сотником у легіоні усусусів (помер від нервового виснаження 1915 р.), до цього був активним діячем “Січей”, з яких уже в 1913 р. виросло військово товариство “Січові стрільці”. Тому задля термінологічної відповідності історичним реаліям треба розрізнати означення *січовий* — “належний до “Січей”, *січовик* — “член товариства “Січ”, і *стрілецький* — “належний спочатку до товариства “Січові стрільці”, а згодом — до військової формації, що увійшла в історію як “Українські січові стрільці”. Січове стрілецтво — це явище, що виросло з патріотичного січового руху, але було іншим, якісно відмінним від нього щодо організаційних принципів, ідеології тощо — воно відображало новий, наступний етап розвитку української національної свідомості. Проте, генетично пов’язане з січовим рухом, стрілецтво зберегло це у своїй назві (але лише в ролі означення), увійшовши в історію як *січове стрілецтво*. Тож пісня К. Гутковського була написана для сотні січовиків (членів товариства “Січ”). Певна річ, це не означає, що її не співали січові стрільці, а надто — колишні січовики; навпаки, поза всяким сумнівом, її знали і співали, але, згідно з історичною правдою, ця пісня була січовою, а не стрілецькою. Згідно з тією ж історичною правдою, навіть ця автентична січова пісня, а не пізніша фальшивка, ніколи не була маршовою піснею ні українських січових стрільців (усусусів), ні січових стрільців (київських).

Ми не виключаємо того, що в умовах війни (та й, зрештою, не тільки в цих екстремальних умовах) втомлені багаторічною війною окопники могли надавати якійсь популярній пісні фривольного, а то й цинічного змісту. Адже досі можна почути, наприклад, цинічні переробки популярної в часи другої світової війни російської пісні “Синий платочек”, але... ніхто її не трактує як героїчний епос радянського народу.

Також викликає сумнів, що видатний український композитор М. Леонтович брався б за музичну обробку пасквільної щодо українських вояків пісні. Навпаки, ми не сумніваємося, що він цього не робив. Це — фальшивка.

Очевидно, дослідники української народної пісенної творчості колись з’ясують джерела січової пісні. Не менш цікавим для науки було б встановити “героїв” фальшивки. Відвіювати плевели від зерен — почесне завдання науки. А від світлої пам’яті М. Леонтовича треба відвести кинуту на неї тінь — це потрібно не йому, а нам, тим, хто хоче жити не в примарному світі фантазмагорій, а в цілющій атмосфері справжньої культури.

Ні, не годиться безчестити святиню. Бо кров мучеників таки плідна — так воно і в Україні повинно бути.



ДО НАДБАНЬ КЛАСИЧНОЇ ФІЛОЛОГІЇ

Святовець В.Ф. Словник образотворчих засобів: Тропи та стилістичні фігури. — К.: Інститут журналістики КНУ ім. Т. Шевченка, 2003. — 178 с.;
Святовець В.Ф. Поетичний синтаксис: Стилiстичнi фiгури. — К.: ВПЦ “Київський університет”, 2004. — 108 с.

Літературознавчих словників, присвячених спеціально тропам та стилістичним фігурам, виходило в нас небагато. Серед них найперш можна назвати книжку Володимира Домбровського “Українська стилістика й ритміка”, яка побачила світ ще 1923 року в Перемишлі, а потім була перевидана репринтним способом завдяки старанням Євгена Пшеничного та незабутнього Олексі Горбача, і вже стала раритетом. Упродовж багатьох років студенти користувалися “Поэтическим словарём” Олександра Квятковського (М., 1966). Далі була праця Ігоря Качуровського “Основи аналізу мовних форм (стилістика). Фігури і тропи”. Видана у Мюнхені-Києві 1995 року, вона теж стала бібліографічною рідкістю. Варто назвати й “Риторичний словник” Зоряни Куньч (Київ, 1997). У Тернополі 1998 року з’явилася книжка Богдана Леськіва “Фігури мови Тараса Шевченка”. Але її наклад — 300 примірників. Цьому ж авторові належить словник “Поетичні фігури” (Тернопіль, 2000, наклад 500 прим.). І, нарешті, найбільш уживані стилістичні засоби розглянуто в працях Л.І. Мацько, О.М. Сидоренко, О.М. Мацько “Стилiстика української мови”, а також І. Мацько, О.М. Мацько “Риторика” (обидві видано 2003 року у “Вищій школі”).

Певна річ, стилістичні фігури і тропи входять як складова частина до всіх літературознавчих словників та енциклопедій, проте здебільшого про них там ідеться аж надто стисло: дефініція плюс один-два приклади. Назагал виходить, як правило, 15–20 тропів та стилістичних фігур.

Навчальні посібники В.Ф. Святовця охоплюють близько 80 найпоширеніших топосів (третьина з них — тропи, дві третини — стилістичні фігури). А такі образотворчі засоби, як *інтарсія*, *епанортоза*, *логозриф*, *дубітація*, *конкетті*, *кумуляція*, *інвектива* тощо, не можна знайти в наявних словниках, зокрема і в “Літе-

ратурознавчому словнику-довіднику” за редакцією Р. Гром’яка та Ю. Коваліва (К., 1997).

Характерно, що в рецензованих навчальних посібниках, окрім дефініції, часто подаються влучні висловлювання відомих письменників, науковців про певні топоси, що, безперечно, посилять їхнє розуміння студентами. Для прикладу можна взяти *метафору*. Марсель Пруст вважав, що вона може надати художньому стилю статус вічності й належить до привілейованого виказу глибокого поетичного бачення. Ознака таланту письменника, наголошував Арістотель, це майстерність метафор, оскільки вони зв’язані з умінням бути спостережливим і помічати в житті подібність. Наводяться також міркування Цицерона, Ортега-і-Гасета.

До активу автора слід віднести й розробку форм деяких дефініцій. Якщо, скажімо, в “Літературознавчому словнику-довіднику” говориться, що *апострофа* — це звертання до відсутньої особи як до присутньої, а також до персоніфікованих явищ природи, і наводиться лише один приклад, то в словнику В. Святовця налічується аж вісім різновидів цієї стилістичної фігури і до кожного з них дібрано яскраві приклади. Повніше, ґрунтовніше подані визначення *омісії*, *метонімії*, *амфіболії*, *синекдохи*, *символу*, *симфори*, *порівняння*, *антиметаболи* та інших топосів.

Певна річ, не все у словниках В. Святовця безперечне, тим паче, що кожен із дослідників має право на власний погляд на той чи той топос, а ще ж варто зважити й на тривале побутування термінів і понять у різномовних літературних контекстах та культурних середовищах. Приміром, уведений М. Горьким термін *авторська глухота* В. Святовець трактує двоїсто: з одного боку, як відсутність у письменника певного чуття міри, а з другого — як фактичну неточність. Щодо другого, то його так варто й називати — *фактична не-*

точність, а щодо першого, то, слушно навівши приклад із пісні на слова Ю. Рибчинського “Ой летіли дикі гуси”, В. Святовець подає такий коментар: “Очевидно, захоплений алітеративним рядом пір’я, подвір’я, повір’я, автор не звернув увагу на фактичну неточність: порівняння пір’я з народним повір’ям, яке нібито закотилось (?) у траву” (Поетичний синтаксис.— С. 6). По-перше, там не лише алітеративний, а й асонансний ряд. По-друге, незрозуміло, до чого тут знак запитання коментатора. Оскільки йдеться про порівняння, то порівнювати в художньому тексті можна будь-що із будь-чим. Це не є “фактична неточність”. Інша річ, що перед нами — приклад не лише авторської глухоти (вельми розпливчастий термін запропонував класик), а просто *халтури* (цей нетермінологічний термін пропоную отут принагідно): Ю. Рибчинський, напевне, згадав правило вживання апостро-

фа й винятки, коли він також вживається навіть після *p*. Ще якби замість “у траву” додав “у бур’ян”, то назвав би, здається, всі винятки. Тобто, це елементарний несмак, на основі якого потім створено стилізацію під народну пісню: виручили музика Ігоря Поклада та чарівне виконання Ніни Матвієнко.

Як бачимо, і зауваження та міркування щодо деяких дефініцій можуть бути суто смаковими. А загалом словники В. Святовця написані на належному фаховому рівні, добре проілюстровані прикладами, мають необхідне методичне забезпечення (вступні статті, післямова, бібліографія).

Варто побажати авторові попрацювати й над фонікою. На жаль, і суто поліграфічна якість першого видання досить низька, друге видання вже значно охайніше.

Анатолій Ткаченко

НАЦІОНАЛЬНА САМОБУТНІСТЬ ЖАНРУ

Ткаченко Олена. Українська класична елегія: Монографія. — Суми: Вид-во СумДУ, 2004. — 256 с.

Елегія — один із ліричних жанрів, який виражає мрійливість, зажуру, пісенність, філософічну вдумливість, тонке й вишукане естетичне світосприйняття зокрема та психолого-естетичну природу внутрішнього світу українця загалом. Своєю ж чергою, саме це зумовило й національні особливості становлення й розвитку жанру в українській літературі. Однак українське літературознавство ще недостатньо приділяло увагу з’ясуванню цих особливостей, а відтак і природі жанру та його місцю в літературному поступуванні. В наслідок нерідко складалося враження, що елегія в українській літературі завжди перебувала на узбіччі, відходила, так би мовити, на другий план, губилася з-поміж інших жанрів та жанрових різновидів. Подавши в оцінюваній праці чітку картину становлення й розвитку української елегії, О. Ткаченко достатньо вмотивовано, отже, й переконливо, спростувала подібні думки, уявлення та переконання.

Насамперед зауважмо, що монографія має продуману й чітку побудову. У першому розділі зроблено стислий огляд світової літературно-естетичної думки про природу та історію жанру, що дало змогу визначити основні напрями дослідження: своєрідність психологізму, реалістичні спрямування в розвитку української елегії, її взаємозв’язки з літературами слов’янських та інших європейських народів.

Зіставивши особливості поезики та психологізму української елегії з елегією в давньогрецькій (Тіртеї, Феогнід, Архілох, Солон), давньоримській (Катулл, Тібулл, Овідій), польській (К. Яніцький, Я. Кохановський), французькій (Ж. Дю Белла, П. Ронсар), італійській (К. Ландіно, А. Бекадоллі, Т. Страцці) та в інших європейських літературах, дослідниця доходить висновку, що через посередність латиномовних українських письменників (Ю. Дрогобич, С. Кленович, Павло Русин, З. Красна), духовну творчість Д. Туптала, Ф. Прокоповича, К. Транквіліона-Ставровецького, Д. Наливайка, К. Зіновієва й ін., цей жанр в українській літературі ввібрав такі його класичні ознаки, як елегійний дистих, скорбні мотиви, самозаглибленість роздумів, самопізнання, журливу тональність змісту, але розвивався все ж таки на національній основі.

Внутрішній світ ліричного героя в елегійній творчості, скажімо, тих же К. Зіновієва, І. Величковського, Ф. Прокоповича, І. Некрашевича позначений очевидними світськими впливами. Щирість поетичної оповіді, релігійний ліризм, довершеність поетичної форми в молитовно-покаяльній елегії підготували ґрунт для появи філософської елегії з її роздумами про смисл людського буття, призначення людини в цьому світі. Відтак елегія набувала повчального спрямування, їй ставало властивим критичне сприйняття світу. Ф. Прокопович,

приміром, стверджував, що кохання — то не гріх. Суперечливість внутрішнього світу ліричного героя як характерна ознака художнього мислення І. Величковського зумовила й життєрадісну, життєлюбну спрямованість його елегій, переосмислення християнських образів відповідно до соціальних проблем свого часу. Елегії І. Мазепи, Г. Сковороди, інших авторів XVI — XVIII століть засвідчили вихід за межі загальноєвропейських усталених взірців, що виводило їх творчість з-під релігійних впливів у реалістичне русло, надавало їм відкресленого вияву почуттів, поглиблювало особистісне начало у сприйнятті навколишнього світу та вираженні внутрішніх почуттів і переживань. Особливістю давньої української елегії, на думку О. Ткаченко, є й поглиблена увага до історії України, побутових описів, живої народнорозмовної мови, зв'язок із українськими народними піснями та думами, епіко-героїчне начало.

Визначивши національні особливості елегії в давній українській літературі, дослідниця визначає таким чином і її місце в тогочасній європейській літературі. Це ж і зумовило поширення української елегії, насамперед у слов'янських, зокрема, сербській та російській, літературах, її вплив та становлення цього жанру в них. Із другого ж боку, такі особливості становлення елегії зумовили подальше оновлення, збагачення й урізноманітнення її жанрових форм і різновидів у творчості поетів-романтиків Т. Шевченка, Ю. Федьковича, М. Старицького, П. Грабовського, І. Франка, Лесі Українки, В. Самійленка та інших авторів.

Прикметно, що пошуки нових жанрових форм та різновидів української елегії в XIX ст. також ішли самобутнім шляхом. Українських письменників не задовольняло насамперед саме визначення жанру, тому вони надавали елегії суто національних ознак, які найбільшою мірою відповідали самій природі українського мислення. Саме з цим О. Ткаченко пов'язує появу таких суто національних видозмін елегії, як “думка” й “поменник”, рідкісне злиття, наприклад, у творчості Т. Шевченка, І. Франка, П. Грабовського, Лесі Українки особистісного, суспільного й загальнонародного, порушення в них проблем державотворчих перспектив тощо. До того ж герої елегійних творів в українській літературі 2-ї пол. XIX ст. позбувся винятковості, характерної для доби романтизму. Тепер він постає як жива людина. На прикладі елегій Ю. Федьковича, П. Грабовського, Лесі Українки, В. Самійленка та інших письменників дослідниця зримо й чітко окреслює ці відмінності:

як і в романтиків, несприйняття героєм світу, спрямованого проти людини, тепер має інший характер, він не відгороджується від людей, не протиставляє себе їм та світові, адже йому болять ці суперечності і його душевний біль — результат трагічних суперечностей дійсності, спричинених поневоленням країни, тяжким становищем української нації в лещатах російської імперії, боротьбу за звільнення з-під яких він вважає своїм призначенням і святим обов'язком. У такій єдності особистого, суспільного й загальнонародного О.Ткаченко вбачає основне спрямування в розвитку цього жанру, новаторство творців української елегії 2-ї пол. XIX ст., її національну самобутність порівняно з елегією в тогочасних західноєвропейських літературах. Цим же, своєю чергою, вона визначає також місце й значення українських митців у розвитку цього жанру в їхній творчості.

Водночас зауважмо, що в О. Ткаченко, на жаль, не знаходять глибокого й усебічного розвитку думки про філософську природу елегійного художнього мислення, що, на нашу думку, суттєва її ознака. Як і в працях інших українських дослідників, тут лише робиться наголос на медитативності, філософській проблематиці аналізованих творів. Зміст же їх розкривається далеко не завжди глибоко й усебічно. Поза увагою залишається діалектика співвідношення зображення й вираження, оцінка явищ і узагальнення ідеалів тощо. Мали би бути всебічніше розкритими й народнопоетичні джерела української елегії. Приміром, елегії І. Мазепи та Ю. Федьковича не зводяться лише до переспіву фольклорних мотивів та образів, використання слів здрібніло-пестливого значення тощо. Тут насамперед маємо художнє вираження в них національного характеру, таких особливостей національної психіки, як вишуканий естетизм, насолода безкраїм, солодке самозабуття, вияв національної картини світу в них тощо. Аж ніяк не виправдане, на нашу думку, надмірне послуговування чужоземними поняттями, як “гомодієгетичні ліричні наратори”, “авторські індивідуальні інтенції”, “дискурсивні практики” тощо.

Та незважаючи на окремі недоліки й упущення, “Українська класична елегія” О. Ткаченко — цілісне й завершене дослідження, позначене прагненням подати власне розуміння природи жанру, сформувати свою сукупність поглядів на історію його становлення й розвитку, що, як було сказано вище, їй значною мірою і вдалося зробити.

Олексій Вертій