

Слово і ЧАС

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

№ 1 (517)

січень 2004

м. Київ

Заснований у січні 1957 р.
Виходить щомісяця

ЗМІСТ

ПИТАННЯ ТЕОРЕТИЧНІ

Чамата Ніна. 8-складовий вірш в українській поезії
(XVI–XIX століття) 3

AD FONTES!

Погребенник Володимир. Діалог “Роман Рахманний – Іван Франко”:
транспозиції, ремінісценції, актуалізація 24

Камінчук Ольга. Поетична творчість Миколи Чернявського
в дискурсивно-типологічному контексті української поезії кінця XIX –
початку XX ст. 35

СТРОФА (на зб.: А.Хименко. “Анти”, 2002; В.Підпалій.
“Сковородинські думи”, 2002) 44

XX СТОЛІТТЯ

Лисенко Тетяна. Мікро- і макросвіти у творчості Емми Андіївської 45

Водолазька Світлана. Антологія трансцендентної самотності
Емми Андіївської 49

ДІАСПОРА

Мариненко Юрій. “Так, як діється в творчому горінні митця...”: повість
Ігоря Костецького “День святого” 54

Думчак Ірина. Екзистенційний світ українців-емігрантів
(за романом Аскольда Мельничука “Посланець мертвих”) 61

РЕЦЕНЗІЇ

- Іванюк Сергій.* З очікуванням на краще [Хороб С. Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм)] 68
- Носенко Тамара.* Шевченко та його доба [Ласло-Куцюк М. Творчість Шевченка на тлі його доби] 71

СОБОР МУЗ

- Ременяка Оксана.* Славетна подія ХХ століття – віднайдення ікони Холмської Божої Матері 79
- Лемещенко Анна.* Театральні критики початку ХХ ст. про постановку п'єс польських драматургів у київському театрі Миколи Садовського 82

АП

- Рева Леся.* Інноваційні процеси в бібліотечній сфері. 90

НАШІ ПРЕЗЕНТАЦІЇ

- Віталій Дончик.* З потоку літ і літпроцесу; *Євген Нахлік.* Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики; *Філологічні семінари.* Вип. 6. Література як стиль і спогад; *Винниченкознавчі зошити.* Вип. 1; *І.В.Козлик.* Вступ до історії західноєвропейської літератури середньовічної цивілізації. Історико-культурний макроетап рефлексивного традиціоналізму. Доба Середньовіччя та епоха Відродження; *Переяславська Рада* 1654 року: (Історіографія та дослідження); *Н. В. Зборовська.* Психологія і літературознавство; *Сучасність.* – №10. – 2003; *Сучасність.* – №11. – 2003; *Кур'єр Кривбасу.* – №11. – 2003; *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колежіумах.* – №4. – 2003; *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колежіумах.* – №5. – 2003; *Київ.* – №10. – 2003; *Березіль.* – № 11–12. – 2003 92

КНИЖКОВА ГРАФІКА

- [З кн.: Микола Лукаш. Шпигачки, 2003] 3 стор. обкладинки



Ніна Чамата

8-СКЛАДОВИЙ ВІРШ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ (XVI–XIX століття)

Перші відомі нам твори книжної поезії, написані українською мовою, датуються кінцем XVI ст. Строката картина метричного репертуару української поезії кінця XVI – початку XVII ст., яку відзначали дослідники, по суті може бути зведена до двох позицій: 1) нерівноскладові римовані вірші та 2) вірші рівноскладові. Це підтверджено статистичними даними М. Сулими, який, обстеживши метрику української поезії за авторитетною антологією “Українська поезія. Кінець XVI – початок XVII ст.” (упоряд. В.Колосова та В.Крекотень. – К., 1978), крім 28 рядків азбучного вірша, нарахував у ній 4699 рядків нерівноскладника та понад 7500 рядків різних силабічних розмірів¹. Дуже скоро перевага силабіки стала ще більшою, і вона абсолютно запанувала в українській поезії. Серед причин утвердження силабіки як першої української національної системи віршування називають 1) вплив латинського силабічного вірша, до якого зверталися українські латиномовні поети XV – XVI ст., 2) польське посередництво, особливо дійове від кінця XVI ст. в зв’язку з посиленням зумовленої політичними реаліями польської релігійно-культурної експансії в Україну (один із прикладів – практика протегування в XVII – першій половині XVIII ст. польської силабічної поезії та її правил у викладанні теорії сучасної версифікації в Києво-Могилянській академії та інших навчальних закладах), і, насамперед, 3) існування міцної національної традиції – заснованого на складочисленні українського народнопісенного віршування, принципи якого сформувалися ще до латино-польських впливів. На останніх двох факторах, розходячись в оцінці їх першочерговості для визначення шляхів розвитку літературної версифікації в Україні, зупиняються практично всі дослідники її ранніх етапів, починаючи від В. Перетца (“Историко-литературные исследования и материалы”. Т. 1. – 1900; Т. 3. – 1902), І. Франка (“Історія української літератури. Часть перша. Від початків українського письменства до Івана Котляревського”. – 1909), Ф. Колесси (“Ритміка українських народних пісень”. – 1907, “Про віршову форму поезії Маркіяна Шашкевича”. – 1911, “Українська народна пісня на переломі XVII–XVIII в.”. – 1928 та ін.).

8-складовий вірш – один із найпоширеніших силабічних розмірів – має кількасотлітню історію в українській поезії. Перший написаний 8-складовиком український авторський вірш, що дійшов до нас, – “пашквіль” Яна Жоравницького “Хто йдеш мимо, стань годину...” датується 1575 р. Ритміка вірша близька до ритмічної організації текстів українських народних пісень, зорієнтованість на яку визначає особливості будови одного з видів книжного 8-складовика.

¹ Сулима М. Українське віршування кінця XVI – початку XVII ст. – К., 1985. – С. 138.

Український народнопоетичний 8-складовик — дуже давня, популярна й досконала форма. Зустрічається не тільки в обрядових піснях, а й в історичних та побутових, а також в піснях пізнішого походження — таких, як шумка. Двоколінний рядок поділено звичайно за схемою 4 + 4; лише у весільних піснях трапляється поділ 5 + 3, римування парне, клаузула — відповідно до мелодичного наголосу — жіноча. Stroфи утворюються переважно чотирма рядками (“Ходить гарбуз по городу, // Питається свого роду: // А чи живі, чи здорові // Всі родичі гарбузові”) або двома чи чотирма рядками з різного типу приспівками та повторами (“Ревуть води, шумлять лози // Козакові при дорозі. // Гей! Козакові при дорозі”). Як частина 8-складовик входить до 13-складового [(4 + 4) + 5]2, 14-складового [(4 + 4) + 6]2, 15-складового [(4 + 4) + (4 + 3)]2, 18-складового [(5 + 5) + (4 + 4)]2 віршів-періодів².

Створений за ритмічним взірцем народнописенного 8-складовика, вірш Я. Жоравницького з його яскравою побутовою тематикою, живою народною лексикою, рухливими розмовними інтонаціями чітко витримує рівноскладовість, парну риму та жіночу клаузулу; синтаксичне та ритмічне членування тексту в кінці рядка збігаються. Ще один фактор його ритмічної впорядкованості — акцентна система, що відзначається високим ступенем тонізації: 16 рядків з 20 вкладаються в хорейчну схему (фрагменти тонізованого під впливом мелодії тексту нерідко виникають і в народних піснях), хоч про свідоме тяжіння до силабо-тонічної акцентної типізації на цьому ранньому етапі розвитку українського вірша, звичайно, не йдеться:

Хто йдеш мимо, стань годину,
Прочитай сюю новину.
Чи єсть в Луцку бѣлоглова,
Як та пани ключникова?
Хоча й вѣк подойшлый має,
А розпусты не встыдає;
Убирається в форботы,
Леч не дбає про чесноты.
Нащо модлы ей, офѣры?
Абы були кавалѣры!

Лиш малженок ѣдет з двора —
Внет тут молодыков чвора!
З ними учты и беседы —
Не вертайся, мужу, теды!
Ой ты, мужу необачный!
Зробы жонѣ бенкет смачный:
Змаж ю лоєм з дхлого хорта,
Ачей, зженеш з шкуры хорта;
Смаруй кієм над статечность,
Нех забуде про вшетечность.

Наведений вірш має ознаки суто літературної версифікації — розростання речення (через нагромадження присудків) у кінцевій частині до трьох двовіршів, а також порушення правильного цезурного членування 4 + 4 у рядках 2, 5, 7, 12. “Пашквіль” Я. Жоравницького — приклад дуже поширеного в українській літературі й не раз відзначеного дослідниками явища надзвичайної близькості між авторськими віршами на світські теми та творами народної поезії, книжними та народними піснями — побутовими (любовними, жартівливими тощо) й історичними, явища, яке було наслідком найтіснішої взаємодії та взаємовпливів української народної і книжної поезії. Вірш “Хто йдеш мимо, стань годину...” — єдиний відомий нині український монометричний авторський твір, написаний 8-складовиком у XVI ст.

Досить скромне місце продовжує посідати 8-складовик в українській літературі й у першій третині XVII ст.: 32 рядки з 64 (саме стільки рядків, за М.Сулимою, нараховують твори, написані чистим 8-складовим розміром, які вміщено в антології “Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст.”) припадають на вірш “Христос

² Див. Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень // Колесса Ф. Музикознавчі праці. — К., 1970. — С. 126 і наступні.

вскресе изъ мертвых...” з панегірика “Имнологія...”, складеного Памвою Бериндою, Тарасієм Земкою та іншими друкарями Києво-Печерської лаври й подарованого Петру Могилі на Великдень 1630 р. Поступово відбувається збільшення питомої ваги 8-складовика, зростає кількість написаних ним творів (хоч за вживаністю він продовжує поступатися 13-, 12-, 11-складовим розмірам), розширюється жанровий діапазон цих творів.³ Поряд із творами релігійної поезії для співу (“Христос вскресе изъ мертвых...”, вірш Афанасія Филиповича “Дай помощ от печали...”) до 8-складовика звертаються в релігійній поезії для читання (окремі розділки – 14 рядків – “Чуд пресвятои Богородици межи сибѣльями, пророчицями поганскими...” з книжки Йоаникія Галятовського “Небо новое...”, 1665 р., деякі вірші – 8 рядків – про віщування сивілл з його книжки “Месія правдивий, Ісус Христос, син Божий...”, 1669, духовна епіграма – 12 рядків – Дмитрія Туптала “Пред Рождеством неврежденна...”). Основна ж частина 8-складових творів – вірші філософського та релігійного (“Чом ся ти, молодиче, журиш...”, “Кари мене, Господи мой...”), історичного (“О Боже мой милостивій!”, “Послушайте, що з вас живо...”) змісту, а також побутові, переважно – любовні вірші-пісні (“Невольюнка ж моя з вами...”, “Ніхто [ме]не не погадає...”, “Люби мене, дівчинонька...”, “Послушайте пильно, прошу...”, “На береженьку стояла...”).⁴ Цим розміром складено “Думу” (“Всі покою щиро прагнуть...”) Івана Мазепи, твір громадянсько-політичного звучання. На початку XVII ст. 8-складовик виступає в українській літературі й як вірш драматичний: ним написано дві українські інтермедії “Продав kota в мішку” (основна частина) та “Найкращий сон” до польськомовної п’єси Якуба Гаватовича “Tragedia Albo Wizerunek Smierci Przeświętego Chrzcziciela Przeslanca Bożego” (надрукована й поставлена на сцені 1619 р.).

Дослідження віршової організації названих творів виявляє характерні для української поезії тенденції функціонування 8-складового розміру вже на перших етапах. Метрична основа – рівноскладовість рядків витримується або без порушень (таких творів небагато), або з певними, здебільшого нечисленними відхиленнями. Серед послідовно ізосилабічних творів – ті, які особливо щільно пов’язані з тогочасною книжною традицією, отже, могли зазнати латино-польських впливів. Йдеться про вірш “Христос вскресе изъ мертвых...”, епіграму-панегірик видатного письменника й церковного діяча Дмитрія Туптала “Пред Рождеством неврежденна...”, а також вірші викладача та ректора Києво-Могилянської академії, одного з найосвіченіших людей тогочасної України Й.Галятовського, що писав українською та польською. Інша група 8-складових творів із суворою лічбою складів представлена великими за обсягом історичними віршами “Послушайте, що з вас живо...” (124 рядки), “О Боже мой милостивій!” (останній текст під назвою “Плач Малої Росії...” був дуже поширений, в різних записках він має близько 100 рядків, у списку 1719–1720 рр., вміщеному в антології “Українська поезія. Середина XVII ст.”, на 90 рядків припадає один відступ від ізосилабізму, відсутній в інших записках). Одним із проявів орієнтації на ізосилабізм як головний системоутворюючий принцип вірша в даному разі, очевидно, може розглядатися й наявність у всіх відзначених творах випадків порушень інтонаційно-синтаксичної завершеності рядка – міжрядкових анжанбеманів:

³ Розгляд особливостей 8-складового вірша XVII ст. здійснено за антологіями: Українська література XVII ст. / Вступна стаття, упоряд. і примітки В.Крекотня. – К., 1987; Українська поезія. Середина XVII ст. / Упоряд. В.Крекотень, М.Сулима. – К., 1992. Фрагменти в кілька 8-складових рядків, що входять до змішаної структури, не враховувались.

⁴ Про ймовірних авторів див. коментар до цих творів у названих антологіях.

Съ ними же предрекоша
И языки пронесоша
Въ ювѣ: яко живет
Спас, и умрет и оживет.

(П. Беринда, Т. Земка та ін.,
“Христос вѣскресе изъ мертвых...”)

Гойне он пятьма хлѣбами,
так же водными рыбами,
Пять тысячей мает люду
накормити з своего суду.
Дванадцять кошов зостанет
уломков, еднак всѣм станет.

(Й. Галятовський, “Месія правдивий...”)

Пред Рождеством неврежденна
Во Рождествѣ; хоцеш знати

Дѣва Богу соблюденна
Кто сія есть дѣва-мати?

(Д. Туптало, “Пред Рождеством неврежденна...”)

Тии теперь хоцут цѣло
привести замисл свой в дѣло.
Тии мене загубити
мислять, — не ви, мои дѣти.

(“О Боже мой милостивий!”)

Більшість віршів, написаних 8-складовим розміром у XVII ст., мають кілька (головним чином 3 — 5) відступів від рівноскладовості, які реалізуються 7-, 9-, 10-, рідше 6-складовими рядками. В загальному ритмічному контексті твору (якщо твір невеликий) відсоток таких рядків може сягати 20%. Так, серед названих вище любовних віршів зі співаників найменше відхилень від ізосилабізму у вірші “Ніхто [ме]не не погадає...” (5 на 32 рядки), найбільше — у вірші “Люби мене, дівчинонько...” (13 на 53 рядки). Загалом же на 134 рядки п’яти творів цього жанру припадає 28 рядків з відхиленням від 8-складової норми, тобто 20,8%, — свідчення того, що ритмічна інерція переважаючої форми ясно відчувалася, але ще не стала абсолютним законом. Досконалішим в цьому аспекті виглядає вірш І. Мазепи “Дума”, близький за поетикою, як і твори зі співаників, до народної лірики: на 64 рядки в ньому припущено 4 відступи.

Не остаточно сформованою виявляється у 8-складових творах українських поетів XVII ст. й друга за важливістю ознака силабічної системи віршування — константний наголос на передостанньому складі в клаузулі, хоч і в цьому випадку тенденція до стабілізації жіночої рими беззастережно домінує. Серед досліджуваних творів не знайдено жодного, рядки якого без переакцентування мали б самі лише жіночі закінчення. Як звичайно у силабіці, кінцеві співзвуччя у 8-складових віршах XVII ст. розташовуються в пари, серед них помічено кілька потрійних та четверних співзвуч. Деякі з співзвуч римами можуть бути названі лише умовно, співзвуччя в цьому випадку ґрунтуються не на наголошеному голосному звуку — основі рими, а на занаголосних складах:

А везиря із турками⁵
Побив mocno з татарами,
За ним німців оборонив,
Так теж Відень освободив.

Башов ваших іспїмано
І до Польщі їх забрано,
Україна тепер скаче,
Цар турецький ревно плаче...

(“Послухайте, що з вас живо...”)

У першому й другому рядках обох прикладів клаузули дактилічні, однак наголошені голосні різні (у — а, і — а), збігаються ж занаголосні частини слова, починаючи від другого від кінця голосного (ами — ами, ано — ано). Слід мати на

⁵ Тут і далі наголошені голосні виділяються курсивом.

увазі ймовірність переакцентуації слів “іспіймано” – “забрано” в реальному їх звучанні – перестановку наголосу на передостанній склад.

У співвідношенні чоловічих та дактилічних рим переважають останні, проте найбільша кількість відхилень од жіночої рими загалом припадає на пари різнонаголошених закінчень (одне з них звичайно буває жіноче):

А молодці-небожата,	Юж, гетьмане, наша нива
Щасливії козачата,	Достигає, будуть жнива:
Войну строгу одступили.	Зелена весна іде,
Здобич многу утратили.	Козакові служба буде.

(“Послухайте, що з вас живо...”)

Особливо багато різнонаголошених рим зустрічається в творах, автори яких могли зазнати інтенсивного впливу польської акцентної норми й зміщували наголос на другий від кінця склад в одному зі слів, що римуються, ймовірно, не відчуваючи порушення українського акцентування.

З цього погляду цікаво зіставити подібні за тематикою й стилістичними характеристиками, значні за обсягом, однак створені у різних регіонах України вірші “О Боже мой милостивій!”, “Послухайте, що з вас живо...”, а також “Думу” І. Мазепи. Показова в плані співвідношення рим і написана 8-складовим розміром частина інтермедії Я. Гаватовича “Продав kota в мішку”. Перший текст складено в Києво-Могилянській академії (на думку М.Петрова), другий і четвертий – в Західній Україні, автор третього тексту І.Мазепа навчався та служив у Польщі. Розподіл рим у цих творах такий:

Твір	Кількість рядків	римовані пари				незарим. рядки	потрійні рими
		ж.	ч.	д.	зм.		
“О Боже мой милостивій!”	90	40	1	1	3	–	–
“Послухайте, що з вас живо...”	124	45	3	2	10	1 чол. ⁶	1 чол.
Я. Гаватович, “Продав kota в мішку”	166	44	9	5	24	–	–
І. Мазепа, “Дума”	64	21	–	4	7	–	–

Таблиця демонструє картину співвідношення клаузул в українському 8-складовому вірші XVII ст. в його крайніх виявах, при цьому відсоток нежіночих співзвуч за сучасним акцентуванням коливається від 9% до 42,5%.

Зі стилістикою жанру народної пісні, до якого належать чимало творів, написаних 8-складовим розміром, пов’язана значна кількість дактилічних римових пар, утворена зокрема димінутивами:

Я ж не могу ні спатоньки,	Ой, усе ж мої чароньки
Що мні тошно до дівоньки.	Чорні очі і бровоньки.
Принеси, Боже, годиною,	“Подай, хлопче, лучонька,
Щоб се бачив з дівчиною.	Хоть болить ручонька,
Дівчинонька хорошая,	Заведу я дві стрелоньки
Будь на мене ласкавая.	За здоров’є дівчиноньки”.

(“Неволюнька ж моя з вами...”)

(“Люби мене, дівчинонька...”)⁷

⁶ Варто відзначити факт зміцнення цього незаримованого рядка внутрішньою римою (“Міст позбув, інший їх здобув”), що заперечує можливість припущення про невірність автора вірша.

⁷ Вірш “Неволюнька ж моя з вами...” (16 рядків) має 4 жіночі, 3 дактилічні, 1 різнонаголошену римові пари. Римова організація вірша “Люби мене, дівчинонька...” (53 рядки) невіпорядкована ще більше: у ньому 15 жіночих, 6 дактилічних, 3 різнонаголошені, 1 чоловіча римові пари, 2 сусідні рядки незаримовані (“Люби мене, серце моє, // Только мене не чаруй”), 3 рядки з жіночими клаузулами об’єднані збігом останнього складу (“Ой, я чарок не знаю, // Чаровати не умію, // Любити не смію”).

Український 8-складовик XVII ст. існував як вірш цезурний і безцезурний. Найвність творів з високим відсотком рядків із правильною цезурою свідчить, що поети, які зверталися до цезурного 8-складовика, вважали постійний словоподіл одним із структурних чинників вірша. Стабільну цезуру проведено у двох віршах. Один з них — “Христос вьскресе изъ мертвых...”, 32 рядки, схема рядка 4 + 4, на неї зорієнтовано більшість творів досліджуваного періоду (як і творів української поезії загалом, написаних 8-складовим розміром). Другий вірш-пісня “На береженьку стояла...” — єдиний у досліджуваному матеріалі з послідовною цезурою після п'ятого складу; 18 з 22 рядків поділено за схемою 5 + 3, 4 рядки нарощено: 3 рядки — 11-складові (5 + 6), 1 рядок — 9-складовий (5 + 4). Цифрові показники цезурного членування найзначніших за обсягом 8-складових (4 + 4) віршів такі: “Послухайте, що з вас живо...” — на 124 рядки припадає 7 відступів від цезури (5,7%); “О Боже мой милостивій!” — на 90 рядків припадає 10 відступів (11,1%); “Дума” І. Мазепи — на 64 рядки припадає 2 відступи (3%). Обидва відступи в останньому вірші пов'язані з порушенням рівноскладовості — явище, що простежується і в інших творах.

Органічним безцезурним 8-складовиком написано інтермедії (355 рядків) до п'єси Я. Гаватовича “Tragedia Albo Wizerunek Smierci Przeswiętego Chrzciela Przeslanca Bożego”, деякі вірші (22 рядки) з книжок “Небо нове...” та “Месія правдивий...” Й. Галятовського та ін. Яскраво виражений говірний інтонаційний стиль, що спирається як на розмовну лексику, так і на синтаксичну розкутість, визначився як ознака цього розміру від названих творів ще у XVII ст.

Через рухливість українського наголосу цезура у 8-складовику не веде за собою обов'язкової жіночої клаузули, отже передцезурної константи не виникає. В окремих творах віддано перевагу наголосу на третьому або другому складах, проте і мови немає про ознаку, що формує метр. Віршів з таким високим ступенем акцентної організованості, як “пашквіль” Я. Жоравницького “Хто йдеш мимо, стань годину...”, серед творів XVII ст., які розглядалися, практично не зустрічається. Як і в Жоравницького, впорядкованість наголосів здебільшого пов'язана з хореїчним рухом, що йде від народнопісенного 8-складовика. Рівень такої тонізації у багатьох віршах досягає 50% кількості рядків (“Христос вьскресе изъ мертвых...”, “Послухайте, що з вас живо...”, “Дума” І. Мазепи, “На береженьку стояла...” та ін.). Іноді в цих віршах постають фрагменти тексту в три-чотири, дуже рідко — й більше рядків, написані правильним чотиристопним хореєм з жіночими цезурою та римами. Наведений нижче уривок — чи не найяскравіший зразок хореїзованого тексту (хореїчні рядки підкреслено):

Турком приянь в том показав,
А козакам славу змазав,
Котру в полю батьки наші
Здобували, б'ючи баші.

Вийшли турки всіми сили,
Щоб цісаря й німців збили;
Король німців посилкуєт,
Турком битву ознаймуєт.

Отож бачиш, що ся стало:
І без тебе ся там жало
Корольові і поляком,
Каваліром і козаком.

Та в неділю барзо рано
Всіми труби заіграно,
Тяжко з гармат огня дано,
Од короля заволано...

(“Послухайте, що з вас живо...”)

У ряді 8-складових віршів XVII ст. помітна тенденція до акцентного виділення другого складу, зрідка внаслідок заміщення кінцевої жіночої клаузули можуть

виникати рядки чистого ямба чи амфібрахія (як у рядках 3–4, 6 та 8 уривку з вірша “Кари мене, Господи мій...”):

Люби ж мене, Пане ж ти мой,
Люби мене, Господи мой!
А хоча ж любості твоєї,
Она душа душі моєї:
Як без дощу огороди,
Як сохнет земля без води,
Так серденько усихаєт,
Кеди твоєї ласки не маєт.

Цікавим і неординарним явищем на ритмічному тлі 8-складового вірша XVII – початку XVIII ст. виглядає вірш-пісня “Чом ся ти, молодиче, журиш...”, відома (як і попередній вірш) зі збірника Доменіка Рудницького. Послідовно проведений словоподіл після третього складу заступає в її тексті цезурне членування, наголоси на другому та четвертому складах кількісно набагато випереджають наголоси на першому та третьому складах. Вірш має 30 рядків (рефрен “Ой, покинь!...” та його акцентування не обчислюються), I склад наголошений 7 разів, II – 20 разів, III – 10 разів, IV – 14 разів, V – 16 разів, VI – 1 раз, VII – 23 рази, VIII склад – 7 разів (за рахунок нарощення до дев’яти складів шістьох рядків та чоловічої клаузули у римі одного з 8-складових рядків). Більшість рядків у вірші несе по три наголоси:

Ту правда кожного віка:
Без смутку нема чловіка.
Ой, покинь!...

На весну клен заквітає,
Хоць в осінь лист опадє.
Ой, покинь!..

Не всьогди зима биває,
По ночі день наступає.
Ой, покинь!...

Хоць слонце в хмуру заходить,
Єднак же по небі ходить.
Ой, покинь!..

Не всьогди пйоруди біють,
І втри зимніє влюють.
Ой, покинь!

Хоч лихо пива наварить
І горким жалем заскварить.
Ой, покинь!..

Цілісні відтинки тексту в 3–5 рядків з наголошеними другим і четвертим складами наявні у вірші “О Боже мой милостивій!” (як уже відзначалося, цезурний поділ 4 + 4 витримується в цьому творі у 80 рядках з 90), розподіл наголосів усередині рядка не має таких різких перепадів, як у вірші “Чом ся ти, молодиче, журиш...”: I склад – 27 наголосів, II – 43, III – 38, IV – 44, V – 26, VI – 18, VII – 84, VIII – 3 наголоси. Подібна акцентна картина спостерігається в безцезурному 8-складовику інтермедії Я. Гаватовича “Продав kota в мішку” (165 рядків): I склад – 44 наголоси, II – 75, III – 51, IV – 53, V – 65, VI – 32, VII – 129, VIII – 32 наголоси.

Наявність у деяких 8-складових творах XVII ст. тенденції до тонізації й акцентна впорядкованість острівців тексту дає підстави для припущення про існування (звичайно, неусвідомлене) в ритмовідчутті тогочасних поетів певних тонічних схем (метричних кліше, як називає їх М. Сулима). Однак безладне змішування різних акцентних форм у більшості творів, нерідкі факти зіткнення наголосів повнозначних неодноскладових слів свідчать, що загалом акцентування середини рядка ще не набуло організованого характеру.

Строфічна будова 8-складових віршів XVII ст. невибаглива. Основна частина творів написана астрофічним віршем, що складається з двовіршів. Іноді двовірші утворюють катрени (“Христос вьскресе изь мертвых...”, “Послушайте, що з вас

живо...”) або шестивірші (“На береженьку стояла...”). У вірші “Чом ся ти, молойче, журиш...” строфа складається з двовірша, до якого приєднується однорядковий або дворядковий рефрен. Вірш “От нещасной долѣ...” написано 5-рядковою строфою: рядки 1–2 та 3–4 – двовірші, спосіб сполучення останнього рядка з попередньою частиною строфи варіюється.

Вже йшлося про випадки порушення інтонаційно-синтаксичної завершеності рядка в творах XVII ст., написаних 8-складовим розміром. Анжанбемани можуть поставати в межах дистиха та поширюватися на наступний дистих. Уривки з поетичних текстів, що мають анжанбемани, наведено вище. Цитуємо фрагмент з інтермедії Я. Гаватовича “Продав kota в мішку” – гнучкістю інтонацій 8-складового вірша, яка зокрема спирається на рухливий, насичений анжанбеманами синтаксис, п’еса не поступається сучасним творам:

Гей, браття, я-м в небі бив,	Суть блакитні та світнії.
Гей, то-м ся там хороше мів!	Та і муст там є золотий.
Гей-гей, то ж трудно сказати,	Та я собі перед врати
Що-м я там могл огледати!	Стою, аж там викрикають
Та то ж небо, як золотий	Ангели, ей же співають
Замок, що такой роботи	Хороше! Та святих много
В світі-м не видав красної!	Стоїть вельми. Ось я того
Мури маєт золотії	В небі ся там насмотрів-єм!
Та каменями сажени	І Господа там видів-єм
Дорогими: суть зелені,	Бога: та сидить за столом,
Суть білії, черленії,	А всі біють перед ним чолом.

В українській поезії XVI – XVII ст. 8-складовик – частий компонент змішаних структур. Він вживається в нерівноскладовому вірші, в складі регулярного нерівноскладового силабічного вірша – [(4 + 4) + (4 + 3)]₂, П. Беринда, Т. Земка та ін., “Имнологія...” (“Простимься воскресенієм”); [(4)4 + (4 + 4)4], С. Беринда, “Великодный дар... Елісею Плетенецькому...” (“Крест пресвятой...”) та як частина багатоколінного вірша-періода – [(4 + 4) + 5]₂, Д. Туптало, “Ісусе мой прелюбезный...”; [(4 + 4) + 6]₂, Д. Туптало, “Воплю к Богу в бѣдѣ моей...”, анонімні вірші зі співаників, зокрема, “О, роскошная Венера, где нынѣ общуеш?..”; [6 + 6 + 8 + 6], Д. Туптало, “Мати милосерда!” та ін.

Кінець XVII – XVIII ст., особливо його перша половина, в українській літературі позначені розквітом бароко, що в царині віршування сприяв появі нових структур і форм, жанрово-тематичному та стилістичному збагаченню існуючих розмірів. Лишаючись другорядним розміром української поезії, 8-складовик також зазнав певних змін, які поширились на кілька аспектів⁸. Один із них – жанровий. Так, у творах громадянської лірики, написаних 8-складовиком, поряд з історичною та політичною проблематикою (її представляють медитація “Запорожець кающийся”, близько 1709 р., та вірш наративного характеру “За Могилою Рябою” Феофана Прокоповича, близько 1711 р.), з’являється соціальна тема (анонімна “Піснь о злих панах”). До цього тематичного блоку прилягають деякі вірші видатного поета-філософа другої половини XVIII ст. Григорія Сковороди. 8-складовик у нього – складова гетерометричної строфи і найповніше виявляє себе у трьох віршах зі збірки “Сад божественных пѣсней, прозябшій із зерн священнаго писанія” – яскраво риторичній псалмі “Пѣснь 14-я. Древняя малороссійска о суетѣ и лести мірской...”, описово-медитативній поезії пісенного

⁸ 8-складовий вірш XVIII ст. розглянуто за антологією: Українська література XVIII ст. Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори. / Вступна стаття, упоряд. та приміт. О.Мишанича. – К., 1983 та виданням: Сковорода Г. Твори: В 2-х т. – Т. 2. / Упоряд. І.Табачников, І. Іваньо. – К., 1961.

характеру “Пѣснь 18-я. Господь гордым противится, смиренным же дает благодать” та посланні “25-я пѣснь отходная. Отцу Гервасію Якубовичу, отходящему из Переяслова в Бѣлгород на архимандритскій и судейскій чин в 1758 годѣ...”.

Літературні 8-складові вірші особистісного змісту цього часу мають елегійний характер і міцно прив’язані до народнопісенної поетики. На семантичному рівні це виявляється в традиційних мотивах сирітської долі, чужини, злих людей, розлуки з родиною та коханою (коханим), передчуття безрадісного майбутнього тощо. В деяких із цих віршів-пісень (“Піснь світова” Іллі Бачинського, анонімна пісня “Чесо ти ради, младенче...”) виразно присутні релігійні мотиви, зокрема у формі розгорнутих звернень до Бога. Нове явище жанрового репертуару 8-складовика – генетично пов’язані з різдвяними та великодніми святами вірші-орації (“Уже-м скусил, что есть школа...”) та вірші-трагестії – форми гумористично-сатиричної поезії, що склалися мандрівними студентами. Традиція застосування 8-складовика в драматичних творах у XVIII ст. була продовжена в шкільній драмі (трагедокомедія Ф. Прокоповича “Владимир”, 1705 р., 8-складовим розміром написано два монологи, 28 рядків), у вертепній драмі.

Досліджуваний матеріал однозначно свідчить про зміцнення у XVIII ст. ізосилабізму 8-складового вірша. 8-складовий обсяг рядка стабільно властивий творам Ф. Прокоповича, викладача поетики, риторики, філософії Києво-Могилянської академії, автора цих навчальних курсів. Ізосилабічними є рядки (13) діалогу діда з бабою (“От тепер і нам припало...”) – невеликий відтинок інтермедії з вертепу, написаний 8-складовиком. Більшість інших 8-складових віршів, що розглядалися, відомі зі співаників, їх шість, чотири мають по одному відступу від рівноскладовості (9-складовий рядок), “Піснь свіцька” (“Нудно ж мені, що думаю...”) – 3 (1 рядок – 7-складовий, 2 рядки – 9-складові), “Піснь свіцька” (“Ах, як серцю не нудіти...”) – 4 (2 рядки – 9-складові, 2 рядки – 10-складові). Отже, на 225 рядків шести творів припадає 11 рядків з порушеною рівноскладовістю (тобто 4,9% проти 20,8% у XVII ст.). Деяко більше відхилень у студентському вірші “Уже-м скусил, что есть школа...”: 6 на 28 рядків тексту (в даному випадку ці відхилення – радше ознаки авторової невправності, ніж перехідного статусу вірша).

З погляду природнього акцентування слів жіноча клаузула в закінченні рядка українського 8-складового вірша XVIII ст. лишається домінантною, а не константною ознакою структури. Порівняно мало нежіночих закінчень у деяких 8-складових творах Ф. Прокоповича (“Запорожець кающийся”, 18 рядків – 1 відхилення, “Владимир”, 28 рядків – 3 відхилення) та “Пісні о злих панах” (41 рядок – 3 відхилення) – поезії, зорієнтованої на книжну традицію. Набагато більше їх в елегійній ліриці особистісного змісту (напр., у “Пісні світовій” І. Бачинського з 44 рядків 13 мають чоловічі, дактилічні та гіпердактилічне закінчення), в бурлескному вірші “Уже-м скусил, что есть школа...”. Останній твір – найрозкутіший щодо співзвуч у клаузулах: на 28 його рядків припадає 13 нежіночих закінчень, вірш має по 5 жіночих та чоловічих римових пар, 1 дактилічну та 3 різнонаголошені римові пари. Всі ці відступи від жіночої норми не можуть бути однозначно трактовані як вияв слабкості структури. Три обставини – народнопісенна стилістика більшості з 8-складових творів, західноукраїнське походження їхніх записів і особливо – наростаюча у XVIII ст. тонізація коротких розмірів, що виявилася у помітнішій, ніж у XVII ст., хореїзації 8-складового розміру, – чинники реальності й вірогідності переакцентування нежіночих закінчень рядка в практиці поетів і читців.

Твори XVIII ст., написані 8-складовиком, мають стабільне парне римування, яке порушується дуже рідко. Одне з порушень — послідовність співзвуч останніх п'яти рядків “Пісні о злих панах” — дієслівний ряд, що вводить завершальний непарний рядок вірша:

Бо злих панов Бог карає,
Смерть і війни насилає.
Простак бідний сам не знає,
На своєм ся присягає,
Слезами ся умиває.

Серед розглянутих творів один — “За Могилою Рябою” Ф.Прокоповича — ґрунтується на троїстих співзвуччях:

За Могилою Рябою
над рікою Прутовою
Було військо в страшном бою.
В день недільний ополудні
стался нам час вельми трудний,
пришол турчин многолюдний.

Римування в уривку інтермедії з вертепу неврегульоване, з кількома незаримованими рядками. Як і в XVII ст., поети, що звертались до 8-складового розміру у XVIII ст., в поодиноких випадках замість традиційної рими обмежуються введенням до вірша занаголосних співзвуч (розп'ятого — грішного, миленькому — рум'яному, потлумиться — ізміниться, стігують — роздавають), трапляються й незаримовані пари слів (дост — біжит, слухат — алмужничку, “Уже-м скусил, что есть школа...”).

Ситуація з цезурою у 8-складовику XVIII ст. подібна до тієї, яка існувала в попередньому столітті. Більшість творів написана цезурним віршем зі схемою 4 + 4 і має кілька (від 3 до 5) відступів од правильного цезурного членування. В обох віршах Ф. Прокоповича їх по 5. На 184 рядки п'яти віршів-пісень, що становлять одну жанрово-тематичну групу (І. Бачинський, “Піснь світова”, анонімні “Піснь свіцька” — “Ах, як серцю не нудіти...”, “Чесо ти ради, младенче...”, “Піснь свіцька” — “Нудно ж мені, що думаю...”, “Піснь свіцька” — “Ох, ми тяшкий жаль не малий...”, вірш є варіантом тексту “Пісні світової” І. Бачинського) припадає 18 порушень (або трохи менше 10%). Безцезурний 8-складовик застосований у гумористичному вірші “Уже-м скусил, что есть школа...” та фрагментах (монолозі жерця Курояда і пісні Жеривола) трагедокомедії “Владимир” Ф.Прокоповича — перша спроба звернення до цього розміру в ораторському інтонаційному стилі.

Особливості акцентної організації 8-складовика XVIII ст. свідчать про те, що народження нової силабо-тонічної системи дедалі більше ставало фактом українського віршування. Підставою для такого висновку є наявність значних за обсягом фрагментів суцільно хорейзованого тексту в “Пісні світовій” І.Бачинського, в деяких анонімних віршах-піснях. При цьому в межах невеликого за обсягом твору поряд існують два різновиди 8-складовика — власне силабічний 8-складовий ряд з метричним наголосом на сьомому складі і неврегульованим акцентуванням середини рядка та чотиристопний хорей з жіночими закінченнями. В уривку з “Пісні світової” І. Бачинського, який подаємо нижче, хорейчні рядки підкреслено:

Я оставил усіх живих,
А днешь слишу преставлених.
Отець, мати преставися,
Ах, мні серце роздвоїся.
Бо жаль серцю і скорб главі,
Що без мене повмирили.
Плачте, очі, сльози лийте.
Отця й матки не узрите.
Ах, несчастная година.
Що чужина не родина,
Куди гляну, не обачу,
Тільки стану да заплачу.
Чи не глупий розум стався,

Що я в чужину забрався,
Кривних вкупі оставил-єм,
А сам од них заблудив-єм.
На чужині пробувати,
Так чужину треба знати...
Ані честі, ні поваги,
Тільки достати зневаги.
Сльози мої, Христе, прийми,
Житіє чисто даруй ми.
Ах, од гріхов ізведи мя,
К спасенію настави мя.
Крестним древом розп'ятого,
Все то для мене, грішного.

Кілька відтинків з трьох-п'яти рядків хорейзованого 8-складовика з жіночою римою зустрічаються у вірші “За Могилою Рябою” Ф.Прокоповича. З 45 рядків 20 з певними натяжками (допуском ймовірності переакцентуації деяких рим) можна трактувати як чотиристопний хорей. До подібного висновку, розглядаючи ритміку цього вірша, прийшов і В.Холшевников у статті “Російська і польська силабіка та силабо-тоніка”: “З 45 рядків принаймні половина без сумніву хорейчна”⁹. Дослідник бачить вірш Прокоповича виключно в контексті руху від силабіки до силабо-тоніки. Пропонуючи вважати ритмічно сумісними з правильними хорейми рядки із зіткненням наголосів дво- (і більше-)складових слів (типу “пришол турчин многолюдний”), В.Холшевников далі стверджує, що “тоді всього два-три рядки у вірші не підійдуть під пануючий розмір (йдеться про чотиристопний хорей. — Н.Ч.), що майже викристалізувався”¹⁰. Насправді, для того, щоб вірш “За Могилою Рябою” звучав як хорей, слід зсунути наголоси ще й на багатьох словах всередині рядка, зокрема у таких рядках: “Пошли навстріч козацькія, пошли полки волоськія, пошли загони донськїя”, “Прийшли на Прут каламутний”, “Страшно гримлять і облаки”, “Гримі́л на весь пляц широкий”, “всю нощ огонь превеликий”, “А скоро нощ уступила, // большая злость наступила”, “На мир, на мир!” — закричано”, “освободить от поганства”, “еще не дал збить поганства”. З нашого погляду, для такої болісної операції над мовою немає підстав. Підтягування силабічного 8-складовика Ф. Прокоповича до силабо-тоніки не є виправданим і не враховує особливості функціонування цих систем в українській поезії, які від початку впровадження силабо-тонічного віршування і майже до кінця XIX ст. існували паралельно.

За своїми акцентними особливостями вірш “За Могилою Рябою” належить до поширеної в українській поезії й XVIII ст. форми силабічного 8-складовика, яка визначається кількісною співмірністю хорейного та ямбічного початку рядків. Подібні акцентні особливості мають й чимало інших віршів, написаних 8-складовим розміром, зокрема вірш того ж Ф.Прокоповича “Запорожець кающійся”, деякі вірші-пісні зі співаників, відзначений фрагмент з вертепу.

⁹ Теория стиха. — Ленинград, 1968. — С. 45.

¹⁰ Там само. — С. 46.

Розподіл наголосів по складах у цих творах демонструє наступна таблиця:

	Назва твору	Склади								Кількість обрахованих рядків	Кількість хорейчних рядків
		I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII		
1	Ф. Прокопович, “За Могилою Рябою”	14	17	22	24	17	9	40	0	45	20
	“Запорожець кающийся”	2	7	8	11	14	1	18	0	18	7
2	Вірші зі співаників “Пісня свіцька” (“Ах, як серцю не нудіти...”)	13	19	20	10	9	3	31	4	40	15
	“Піснь о злих панах”	11	22	21	11	8	3	39	1	41	16
3	Фрагмент з вертепу (“От тепер і нам припало...”)	0	7	6	2	9	2	11	2 ¹¹	13	6

При загальній хорейчній тенденції акцентне розташування в сусідніх рядках текстів, написаних 8-складовиком, часто дуже різноманітне і разом із порушеннями цезурного членування сприяє гнучкості віршової інтонації:

Чесо ти ради, младенче,
Вправил тугу в своє серце?
Не треба юж скорбі мїти,
Лучче у радості жити.
 (“Чесо ти ради, младенче...”)

Рухлива, зорієнтована на 3-акцентність система наголосів у безцезурному 8-складовику монологу Курояда в п'єсі Прокоповича “Владимир”, першу частину якого цитуємо нижче, — один із чинників виразного, пафосного звучання ораторського вірша:

Слишіте празнична рога!
День прийде Перуна-бога,
День шумний, бурний, ужасний,
празник громний, велегласний.
Слишіте, рустії люди!
Доми, орудія, труди,
Торги, купля оставіте,
спїшно на празник ідіте!

Органічна силабо-тоніка з'явилася в українській поезії у другій половині XVIII ст., і її виникнення пов'язане з 8-складовиком. Тексти різдвяних та великодніх віршів-травестій зафіксували процес відходу од силабіки й вироблення чинників нової метричної системи. Два анонімні великодні вірші — “Нуте лиш беріте яйця...” та “Кажуть, будто молодиці...” відображають різні стадії оволодіння чотиристопним хореем, римування ґрунтується на куплетних чотиривіршах з перехресним розташуванням жіночих та чоловічих закінчень (АвАв) у першому творі та парним їх розташуванням (ААвв) у другому. Наводимо початок обох віршів (рядки, що відступають від хорейчної схеми, підкреслено):

¹¹ Обидва рядки з наголошеним восьмим складом незаримовані.

Нуте лиш беріте яйця!
Скажу я вам диво якесь,
 Бач, як будем цілуваться,
 То скажу: “Христос воскрес!”
А піп казав: “Обнімайте
 Хлопців, дівок, молодичь,
Тільки ж, — казав, — не минайте
 Старців, сирот і вдовиць”.
 Щоб хто встряне — то й цілуйся,
 Чи погонич, чи панич,
 Чи там Феська, чи Маруся,
 Чи багатий, чи вдович.

Кажуть, будто молодичі
 Негодяйки, ледащиці
 І пужливі, як зайці.
 Аж неправда, молодці!
 Се ж Марія серед ночі
Пустилася зо всій мочі
 Плакати на гроб Христів,
 На Голгофу між кустів.
 Позбивала вельми ноги.
 Не збоялась синагоги
 І напала там Христа.
 Він же їй сказав спроста.

Вірш “Кажуть, будто молодичі...” написано високоорганізованою силаботонікою: лише в 7 рядках з 150 є перебої в акцентуванні. Чотиристопний хорей з римуванням АБАБ — розмір “П’єсни 24-й” (1765 р.) зі збірки Г. Сковороди “Сад божественных п’єсней”. Куплетну строфу автор подав двовіршами.

Зразок досить правильного чотиристопного ямба — різдвяна вірша “Чи чули ви, панове, зроду...”. Твір складено чотиривіршами з перехресним римуванням жіночих та чоловічих закінчень (АВАВ).

За своєю номенклатурою строфіка творів, написаних 8-складовим розміром у XVIII ст., мало чим відрізняється від строфіки 8-складових віршів попереднього часу — канонізація двовіршів з жіночою римою продовжувала перешкоджати динамізації процесу строфоутворення, однак зміщено співвідношення строфічного та астрофічного віршів. Чільне місце заступає строфічний вірш — це переважно утворені з двовіршів катрени. Складнішу строфічну форму мають 8-складовики Прокоповича: “Запорожець кающийся” написано шестирядковою строфою, яка також складена з двовіршів, “За Могилою Рябою” — тривіршами.

У змішаних структурах 8-складовик вживається дуже активно. До нього часто звертаються в нерівноскладовому римованому вірші. 8-складові рядки входять до багатьох гетерометричних строф, збільшення чисельності, різноманітність та вибагливість яких — ознака епохи бароко в українському віршуванні. Наводимо схеми лише деяких з цих строф: семирядкова строфа — [(8 + 6)2 + (8)2 + (5)2 + 6], Ф. Прокопович, “О суетний человек, рабе неключимий...”; шестирядкові строфи — [(4 + 3)2 + (4 + 4)2 + (5)2], І. Пашковський, “Піснь свіцька” (“Мусиш ти ся признати...”), [(6 + 6)2 + (8)2 + (6)2], анонім, “Піснь свіцька” (“Ох, мні жаль великий, тужу непрестанне...”); п’ятирядкові строфи — [(6 + 6)2 + (4 + 4)2 + 6], анонім, “Занехай ти мене, я о тя не дбаю...”, [(4 + 4)2 + (6)5]2 + 2], анонім, “Піснь свіцька” (“О, як тяжко, хто кохає...”); чотирирядкова строфа — [(7)2 + (4 + 4) + 5], С. Климовський, “Іхав козак за Дунай...”. Слід підкреслити стрімке наростання на кінець XVIII ст. 14-складовика [(4 + 4) + 6]2, який у XIX ст. стає універсальним розміром української поезії.

Порушення ритміко-синтаксичної цілісності рядка у 8-складових творах XVIII ст., що розглядалися, мінімальні.

Осібне місце в еволюції українського 8-складовика посідають вірші Г.Сковороди. Цей розмір зустрічається в нього лише в складі регулярних гетерометричних строф, великим майстром яких був поет. 8-складовик є основним компонентом строфічної моделі трьох віршів зі збірки “Сад божественных п’єсней” — “П’єсни 14-й”, написаної п’ятирядковою строфою, силабічна схема [(8)4 + 6], римування ААВВХ, “П’єсни 18-й”, написаної восьмирядковою строфою, силабічна схема [(8)4 + 8 + 7 + 8 + 7], римування ААВВССдСд та “25-й п’єсни”, написаної п’ятирядковою строфою, силабічна схема [(8)4 + (5 + 5)], римування ААВВс,

піввірші останнього рядка римуються. Строфічна модель витримується Сквородою майже повністю (наявні по одному відступу в останньому рядку однієї зі строф 14-ої та 25-ої “пѣсен”, єдиний відступ у “Пѣсне 18-й” – скорочення на один склад 8-складового рядка на початку третьої строфи).

Всі три твори великою мірою тонізовані: з 44 рядків “Пѣсни 14-й” лише 9 не є правильними хорейми (частина з цих рядків, очевидно, автором та читачами переакцентовувалася), суцільними хорейми написано окремі строфи (перша, третя, восьма). Наводимо три початкові строфи цього вірша:

1

Коликая слава нынѣ?
Зри на буйность в сей годинѣ!
О Израиль! Гидры звѣря,
Коль велика в оном мѣра,
Нужно разумѣти.

2

Нынѣ – скипетр и булава,
Утро вставши – худа слава,
Серце пробождает сквозѣ,
Руцѣ связанны и нозѣ.
Как избѣгнутъ сѣти?

3

Днесь пїяна скачет воля,
Утро вставши – тщетна доля.
О Израиль! Водна звѣря
Камо цѣль ведет и мѣра?
Нужно что прозрѣти.

Чотиристопними хорейми є 18 рядків з 24 “Пѣсни 18-й” та 14 з 25 рядків “25-й пѣсни” (слід врахувати, що 5 з 11 нехорейчних рядків останнього вірша – заключні, 10-складові рядки строф).

Ознакою руху 8-складовика Сквороди до силабо-тоніки є також велика кількість рядків без цезури – один із чинників урізноманітнення звучання вірша. Серед 8-складовиків 18-ої та 25-ої “пѣсен” таких рядків близько 50%, в “Пѣсне 14-й” – близько 40%. Останній твір за своїми структурними показниками (насамперед, акцентними – понад 75% рядків чотиристопного хорей) може бути зарахований до силабо-тоніки. Певна штучність цього формального моменту в даному разі полягає в тому, що сам Скворода, маючи у складі збірки “Сад божественных пѣсней” написаний органічним чотиристопним хореем твір – “Пѣснь 24-ю”, свої 8-складовики, найімовірніше, сприймав в контексті силабіки і вважав їх однією з форм силабічного віршування¹². Саме про це свідчить наявність у творах, що розглядалися, серед суцільно хорейзованих строф таких, більшість рядків яких не вкладається в хорейну схему. Цитуємо сьому строфу “Пѣсни 14-й” (три її перші хорейзовані строфи наводилися вище):

Ах, простри бодро вѣтрила
И ума твоего крила,
Пловуци по бурном морю,
Возведи зѣницы вгору,
До путь потечет прав.

¹² Думку про те, що в Україні XVIII ст. силабо-тоніка не вважалась принципово новим явищем порівняно з силабікою, висловив П. Попов на підставі вивчення другої редакції курсу поетики Георгія Кониського, прочитаного в Києво-Могилянській академії в 1746 – 1747 рр. (Попов П. З історії поетики на Україні (XVII – XVIII ст.) // Матеріали для вивчення української літератури: У 5 т. – К., 1959. – Т. 1. – С. 402).

Отже, перехідний характер поезії Г. Сковороди, що перебувала на межі силабіки та силабо-тоніки, виявив і його 8-складовик.

Перша половина і середина XIX ст. — період значного поширення 8-складовика в українській поезії, кінець століття — час його згасання після відходу епохи романтизму й остаточного запанування силабо-тоніки. Українські романтики з їх величезною увагою до фольклору та його стилістики надали силабічному 8-складовику одне з головних місць у метричному репертуарі поезії XIX ст.¹³

Жанрова система творів, написаних 8-складовим розміром у XIX ст., виглядає таким чином. Продуктивними жанрами, як і в попередній період, є пісня та романс у народнописенному дусі (Іван Котляревський, тексти пісень виборного, вокальний № 4, Наталки, вокальний № 19, та заключного хору з п'єси “Наталка Полтавка”; Тарас Шевченко, “Туман, туман долиною...”, “Ой по горі роман цвіте...”, “Над Дніпровою сагою...”; Пантелеймон Куліш, “Люлі-люлі”, Микола Устиянович, “Осінь”, Степан Руданський, “Пісня” — “Повій, вітре, на Вкраїну...”, “Сербська пісня” тощо). До цієї жанрової групи прилягають Шевченкове пародіювання релігійного канту — складений куплетною формою з рефреном “Гімн черничий” та деякі переспіви біблійних псалмів П. Куліша (зокрема 55-го псалму). Значне поширення мають елегії, вірші-медитації та вірші-рефлексії, написані від імені ліричного героя-поета чи ліричного персонажа (Олександр Афанасьєв-Чужбинський, “О, як весело глядіти...”, Т. Шевченко, “Та не дай, Господи, нікому...”, П. Куліш, “Давнє горе”, “З того світу”, Іван Гушалевиц, “До торбана”, Маркіян Шашкевич, “Чом, козаچه молоденький...”). Висока громадянська лірика риторичного плану представлена віршами М. Шашкевича (“Слово для чителєй руського язика”, “Руська мати нас родила...”, останній не завершено), Т. Шевченка (“Світе ясний! Світе тихий!..”). Наративні та описово-нاراتивні вірші здебільшого лишаються прив'язаними до історичної теми та тем з народного побуту (Левко Боровиковський, “Палій”, Яків Щоголів, “Гречкосій”, Яків Головацький, “Весна”). Помітним елементом структури ліричного твору стає діалог.

Найзначніше поповнення жанрового репертуару 8-складовика у XIX ст. — балади та поеми. В більшості з них 8-складовий розмір виступає у складі поліметричних композицій, нерідко розпочинаючи твір (балади М.Костомарова “Чорний кіт”, “Наталка”, Т.Шевченка “Хустина”). Суцільним 8-складовиком написано вірш баладного характеру Олександра Корсуна “Рожа і дівчина” та переважаючу частину балади Костомарова “Брат з сестрою”. В поемах 8-складовий вірш може бути розміром композиційно виокремленої частини (пісня Оксани в поемі Т.Шевченка “Слепая”, сюжетні відтинки в його ж поемах “Наймичка”, “Титарівна”, заспів до другої частини поеми Антона Могильницького “Скит Манявський”, окремі розділи поем П. Куліша “Настуся” та “Маруся Богуславка”) або вживатися поряд з іншими розмірами (найчастіше з 14-складовиком).

Розгляд ритмічної організації українського 8-складовика XIX ст. приводить до висновку про зміни в системі розташування наголосів всередині рядка в більшості творів порівняно з текстами, написаними в попередній період, — перехід од відносно вільного акцентування до врегульованішого. Особливо вдалою модифікацією силабічного 8-складовика, що відповідала тогочасним художнім пошукам, був 8-складовий вірш Шевченка.

8-складовиком (4 + 4) Шевченко написав шість монометричних віршів, всі — після 1847 р., тобто у період заслання і після звільнення, в останні роки життя, —

¹³ 8-складовий вірш XIX ст. розглянуто за антологією: Українські поети-романтики / Вступна стаття М.Яценка, упоряд. та прим. М.Гончарука. — К., 1987 та виданнями творів І. Котляревського, Л. Боровиковського, М. Костомарова, Т. Шевченка, П. Куліша, О. Афанасьєва-Чужбинського, Я. Щоголіва, О. Корсуна, М. Шашкевича, Я. Головацького, М. Устияновича, А. Могильницького, І. Гушалевица, С. Руданського та ін.

час, коли провідним розміром його поезії дедалі більше ставав чотиристопний ямб. Це – “Та не дай, Господи, нікому...”, “Туман, туман долиною...”, “Ой по горі роман цвіте...”, “Гімн черничий”, “Над Дніпровою сагою...”, “Світе ясний! Світе тихий!..”.¹⁴ Звертався до 8-складовика Шевченко і в поліметричних структурах – як у ліриці (“Чигрине, Чигрине...”, “І знов мені не привезла...”, “З передсвіта до вечора...”), так і в ліро-епіці – баладах (“Причинна”, “Хустина”), поемах (“Слепая” – російськомовний текст, “Наймичка”, “Титарівна”, “Сотник”). Аналіз основних ритмічних чинників Шевченкового 8-складовика дає можливість продемонструвати широкий спектр ритмічних форм українського силабічного вірша, його великий ритмотворчий потенціал, пояснивши тим самим причини довголіття силабіки в українській поезії. Досліджувались усі 8-складові монометричні твори Шевченка та написані суцільним 8-складовиком композиційно виокремлені фрагменти його поліметричних творів, їх здебільшого виділено графічно (рядки 752 – 758 поеми “Слепая”, рядки 1 – 7 поеми “Наймичка”, рядки 1 – 18, 39 – 44 балади “Хустина”, рядки 197 – 215 поеми “Титарівна”, рядки 23 – 33 вірша “І знов мені не привезла...”), загальна кількість рядків – 160.

Рівноскладовість у 8-складових текстах, що розглядалися, витримується Шевченком майже ідеально. Єдиний відступ – нарощення до 9 складів першого рядка вірша “Та не дай, Господи, нікому...” – експресивний хід, що включає в себе ще й зіткнення наголосів сусідніх слів середини рядка (дай, Господи) та занехаяння цезури (вона відсутня й у наступному, другому рядку, подальша ж частина вірша чітко цезурована за схемою 4 + 4). Як і в більшості українських силабічних 8-складовиків XVII – XVIII ст., жіноче закінчення рядка та стабільна цезура трактується в Шевченкових творах як домінантна, а не константна ознака, парність римування врегульовано. Різнонаголошених рим практично немає (єдиний помічений нами випадок – у вірші “Над Дніпровою сагою...”: похилося – скупаюся, єдина пара із занаголосним співзвуччям – в уривку з “Титарівни”: раненько – громадонька). На 160 рядків припадає 9 римових пар з дактилічними клаузулами й 1 римова пара з чоловічими клаузулами (рядків з нежіночими закінченнями – 13,7%). Зрідка на основі жіночої клаузули постають римові трійки: “Стовп високий муровали, // Щоб про неї люде знали, // Дітей своїх научали...” (“Титарівна”). Започаткований ланцюжок дієслівних рим може дістати продовження:

Ой із журби та із жалю,
Щоб не бачить, як читають
Листи тії, погуляю,
Погуляю понад морем
Та розважу своє горе,
Та Україну згадаю,
Та пісеньку заспіваю.

(“І знов мені не привезла...”)

На відміну від багатьох своїх попередників та сучасників Шевченко не пов’язує прямо більшість дактилічних клаузул із стилізаторськими функціями, в цьому плані можуть розглядатися лише нечисленні, побудовані на димінутивах співзвуччя: з’рфоньки – вд/воньки (“Хустина”), раненько – громадонька (“Титарівна”), решта – увиразнюють звучання вірша, зокрема, підтримуючи ямбічний хід рядка, як на початку вірша “Туман, туман долиною...” тощо. Таку саму роль відіграє й чоловіча римова пара на початку вірша “Ой по горі роман цвіте...”, перші три рядки якого ямбічні: “Ой по горі роман цвіте, // Долиною козак іде // Та у журби питається...”.

¹⁴ У розділі “Dubia” видань: Шевченко Т. Повне збір. творів: У 12-ти т. – Т. 1. – К., 1989. – С. 292 та Шевченко Т. Повне збір. творів: У 12 т. – Т. 1. – К., 2001. – С. 408 вміщено написаний 8-складовиком чотиривірш “Вип’єш перву – стрепенешся...”.

Одним із засобів ритмічної різноманітності у Шевченкових 8-складових віршах є й відступи од правильного цезурного членування, які зафіксовано у 25 рядках (15,6%) з 160. Слід відзначити відносну нечисленність таких рядків у конкретному тексті та відсутність їх скупчень – поспіль не більше двох.

Про основні акцентні особливості 8-складовика Шевченка дає уявлення таблиця розподілу наголосів по складах у творах та виведені на її основі узагальнюючі цифри:

	Назва твору	Склади								Кількість обрахованих рядків	Кількість хореїчних рядків
		I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII		
1	“Та не дай, Господи, нікому...”	0	1	8	1	3	0	7	1	8	6
2	“Туман, туман долиною...”	5	5	11	3	3	5	12	0	16	7
3	“Ой по горі роман цвіте...”	2	3	4	6	1	6	8	2	12	2
4	“Гімн черничий”	2	9	9	3	3	0	16	0	16	7
5	“Над Дніпровою сагою...”	4	7	18	2	2	7	17	0	24	12
6	“Світе ясний! Світе тихий!..”	3	5	11	2	7	2	14	0	16	10
7	“І знов мені не привезла...”	1	3	8	1	2	1	11	0	11	7
8	“Слепая”	4	1	7	0	2	1	7	0	7	6
9	“Наймичка”	2	0	7	0	0	0	7	0	7	7
10	“Хустина”	0	10	17	3	5	4	20	0	24	14
11	“Титарівна”	2	5	14	4	3	1	18	0	19	13
Підсумовуючі дані		25	49	114	25	31	27	137	3	160	91
Вони ж у відсотках		15,6	30,6	71,2	15,6	19,4	17,9	89,6	1,9	100	56,8

Обчислення свідчать про значну хореїзацію 8-складових віршів Шевченка, що, однак, у більших за обсягом текстах не переходить у суцільну тонізацію. Крім нормативного акцентного піку на сьомому складі, в його 8-складовику існує лише один акцентний пік – на третьому складі – 114 рядків з 160 (71,2% від усієї кількості рядків). Інший суттєвий момент ритмічної організації – велика кількість наголосів на другому складі – 49 з 160 (30,6% від усієї кількості рядків), що вказує на тенденцію до ямбічного початку рядка. Поєднуючи такий початок з подальшою хореїчністю рядка, Шевченко, як і більшість інших українських поетів – авторів силабічних віршів, не уникає зіткнення наголосів не тільки одно- й двоскладових слів, а й двох неодноскладових повнозначних слів: “Стоїть явор меж лозою”, “Дніпро берег риє-риє”, “Козак каже: – Погуляю” (“Над Дніпровою сагою...”), “Удар, гроне, на тим домом”, “Тебе ж, Боже, зневажаєм” (“Гімн черничий”).

Загалом же у Шевченкових творах представлені різні форми 8-складовика – від суцільно тонізованих невеликих фрагментів астрофічного вірша в поемах “Слепая” та “Наймичка” до тексту нехореїчного профілю, яким є написана куплетами пісня “Ой по горі роман цвіте...”, що має лише шосту частину хореїчних рядків. Варіантність у розташуванні наголосів, що поєднується з тенденцією до тонізації (56,8% рядків хореїзовано), зміщення словоподілів, відступи від правильного цезурного членування (у 15,6% рядків) та жіночих закінчень рядка (в 10,4% рядків), періодична поява внутрішніх рим, абсолютна розкутість синтаксису, властива не тільки говірному, а й наспівному 8-складовику, – ці та інші фактори надали Шевченковим 8-складовим віршам небаченої раніше в українській поезії виразності, продемонстрували високі семантичні можливості розміру й силабіки зокрема.

Наведені нижче тексти представляють кілька ритмічних і стилістичних форм 8-складовика Шевченка:

У неділю вранці-рано
 Поле крилося туманом;
 У тумані, на могилі,
 Як тополя, похилилась
 Молодиця молодая.
 Щось до лона пригортає
 Та з туманом розмовляє...
 (“Наймичка”)

Ой по горі роман цвіте,
 Долиною козак іде
 Та у журби питається,
 Де та доля пишається?

Чи то в шинках з багачами?
 Чи то в степах з чумаками?
 Чи то в полі на роздоллі
 З вітром в'ється по волі? –

Не там, не там, друже-брате,
 У дівчини в чужій хаті,
 У рушничку та в хустині
 Захована в новій скрині.
 (“Ой по горі роман цвіте...”)

Світе ясний! Світе тихий!
 Світе вольний, несповитий!
 За що ж тебе, світе-брате,
 В своїй добрій, теплій хаті
 Оковано, омурано
 (Премудрого одурено),
 Багрянцями закрито
 І розп'ятієм добито?

Не добито! Стрепенися!
 Та над нами просвітіся,
 Просвітіся!.. Будем, брате,
 З багрянцями онучі драги,
 Люльки з кадил закуряти,
 Явленними п'яч топили,
 А кропилом будем, брате,
 Нову хату вимітати!
 (“Світе ясний! Світе тихий!..”)

До органічного хорею у своїй творчості Шевченко не звертався. Більшість українських поетів, які писали 8-складовим розміром у XIX ст., тонізували свої твори інтенсивніше від Шевченка. Про це свідчить наведена нижче таблиця, що подає основні ритмічні характеристики українського 8-складовика XIX ст. по кількох найвідоміших творах та поетах, які писали цим розміром. Хоч обчислена невелика кількість рядків і статистика не є надійною, однак деякі висновки можуть бути зроблені. Узагальнені дані у відсотках по 8-складовику Шевченка повторюємо.

	Письменник, назва твору	Склади								Кількість обрахованих рядків	Кількість хорейчних рядків	Кількість рядків з цезурою 4+4
		I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII			
1	М. Костомаров, “Брат з сестрою”	36	26	84	15	23	9	101	0	108	71	96
	Те саме у відсотках	33,3	24	77,8	13,9	21,3	8,3	94,5	0	100	65,7	88,9
2	П. Куліш, “Давнє горе”	13	14	34	5	12	8	44	0	46	26	42
	“З того світу”	9	8	28	1	7	5	32	0	36	25	32
	“Настуся”. Пісня третя. Розділ V.	16	21	60	1	28	9	60	0	68	45	64
	Узагальнені дані по 8-складовику П. Куліша	38	43	122	7	47	22	136	0	150	96	138
	Вони ж у відсотках	25,3	28,7	80,1	4,1	31,3	14,7	91	0	100	66	92
3	М. Шашкевич, “Чом, козаче молоденький...”	7	9	18	4	6	6	20	0	24	11	19
	Я. Головацький, “Весна”	25	16	46	15	18	18	64	2	75	45	74
	А. Могиланський, “Скит Манявсь- кий”. Заспів до другої частини	9	9	31	3	17	2	33	0	34	24	32
	І. Гушалевич, “До торбана”	12	10	31	5	12	1	34	1	36	25	35
	Узагальнені дані по 8-складовику західноукраїнських поетів	53	44	126	27	53	27	152	3	169	105	160
	Вони ж у відсотках	31,1	26	74,5	15,9	31,1	15,9	90	2,2	100	62,1	94,1
4	Т. Шевченко Узагальнені дані по 8-складовику у відсотках	15,6	30,6	71,2	15,6	19,4	17,9	89,6	1,9	100	56,8	84,6

Насамперед впадає в очі панування в творах усіх представлених поетів двочленного альтернуючого ритму з сильними третім та сьомим складами — явище, запозичене з народної поезії, яке стане визначальним і для ритміки українського чотиристопного хорей. Найслабшими перший та п'ятий склади виявилися в Шевченка, співвідношення ж між кількістю наголосів на першому та другому складах на користь другого складу (15,6%—30,6%) відтворює в його 8-складовику природну норму українського акцентування, яка згладжено проступає лише в Куліша (25,3% — 28,7%). Ритмічний профіль 8-складовика М. Костомарова та західноукраїнських поетів чітко хорейзований.

У 8-складовику Шевченка й Куліша він компромісний завдяки ямбічному початку рядка, в Шевченка до того ж ця компромісність підтримується ще й певною вирівненістю в акцентуванні четвертого — шостого складів (15,6% — 19,4 % — 17,9%). Як і 8-складовий вірш Шевченка, 8-складові твори інших поетів ХІХ ст., ізосилабічні, відступи від жіночої рими пов'язані в цих творах, як і в Шевченкових, головним чином із дактилічними закінченнями рядка, правильне цезурне членування порушується рідше.

Поєднання хореїчної схеми більшості рядків з витриманою в головних своїх параметрах силабічною структурою породжувало одноманітне звучання вірша, і поети більш або менш вдало протистояли цьому. Найпоширеніший засіб, до якого вони вдавалися, — активно застосовуване і Шевченком вільне трактування синтаксичної організації вірша. Перенасичений паралелізмами і повторами початок балади М.Костомарова “Брат з сестрою” — приклад такого спрощеного трактування й відповідної невиразності вірша. Протилежний за характером приклад — відтворення за допомогою рухливого синтаксису в рамках хореїзованого 8-складовика експресії саморозкриття в елегії О. Афанасьєва-Чужбинського “О, як весело глядіти...”:

<p>Зажурилась Україна, Що недобра їй година: Наступають орди ханські, Палять села християнські, Палять села із церквами, Топчуть ниви із хлібами, Мир хрещений марно гублять, Одних топлять, других рублять. Не одна тоді дівчина Смутно в полі голосила, Під арканом ступаючи, Білі ножки збиваючи. Два загони на Україні, Два загони на Волині, П'ятий з ханом наступає, До Києва привертає.</p>	<p>О, як весело глядіти, Як сміються всі на світі, А я з горя поманеньку Наллю чарочку повненьку, Вип'ю добре, посмакую І сам з кого покепкую. Світ широкий, своя воля, Хоч і злая моя доля, А мого тільки на світі — Як на людей поглядіти, Їх веселлям упитаться Та з їх добре посміяться. Бо як з мене хтось сміється, То ніколи не минеться; Бо я біс такий удався, Що хто з мене посміявся, Хай як хоче забуває — Через десять год згадає...</p>
--	---

(“О, як весело глядіти...”)

Інший поширений засіб урізноманітнення звучання вірша — змішування розмірів. Звернімо увагу зокрема на факти поліметрії в рамках 8-складової структури. Так, у баладі М. Костомарова “Наталя” вона реалізується і як кількарядкові вставки в хореїзований 8-складовик тристопного ямба з дактилічними закінченнями та двостопного анапеста з дактилічними закінченнями:

Ой став місяць примеркати,
Став кінь чорний приставати.
— Не бйсь, на бйсь, Наталочко,
Дівчинонько, коханочко!
Чого тобі боятися,
Що ти їдеш вінчатися?
Ти моя тепер довіку! —
Крикнув півень: “Кукуріку!”
Гульк! ізникло все... І стало
Як нічого не бувало!

Цікаве метричне варіювання в контексті 8-складової ямбічної структури наявне у вірші Я.Щоголіва “Поминки”. Катренами з врегульованою в більшій частині

Слово і Час. 2004. №1

твору послідовністю ямбічних та хорейчних рядків складено вірш П. Куліша “Люлі-люлі”. Численні акцентні переходи руйнують заявлену на початку вірша М.Устияновича “Осінь” як хорейчну 8-складову структуру, наближаючи її до логоедів. Цілковитим сформований акцентний вірш з правильним чергуванням 4- та 3-ударних рядків — написаний 8-складовими рядками інший вірш М.Устияновича “Верховинець”. Варто ще раз підкреслити факт частих зіткнень наголосів багатоскладових повнозначних слів у 8-складових творах українських поетів.

Процес реформування 8-складового розміру у ХІХ ст. відбувався і шляхом деканонізації парної жіночої рими. Активніше він проходив у творах західноукраїнських поетів. Більшість їхніх 8-складовиків заримована куплетними чотиривіршами з перехресним розташуванням жіночих клаузул АВ АВ — М. Шашкевич, “Слово для читателя руського языка”, М. Устиянович, “Осінь”, перші чотири строфи заспіву до другої частини поеми А. Могильницького “Скит Манявський” та ін. У вірші М. Устияновича “Верховинець” перехресне римування побудовано на чоловічих та жіночих клаузулах аВаВ, у вірші І. Гушалева “До торбана” всі закінчення рядків — жіночі, в семи катренах римування неповне — заримовано другий та четвертий рядки ХАХА, в решті двох — чотири рядки за схемою АВ АВ. Римування шестирядкових строф у заспіві до другої частини “Скиту Манявського” А. Могильницького не тотожне, його схеми: перший шестивірш — АВВА АВ, другий шестивірш — АВ ААВВ, третій шестивірш — АВ АВСС. Нагадаймо: всі твори Шевченка, написані 8-складовим розміром, зокрема і п’ять його строфічних віршів, мають парне римування жіночих клаузул.

Катрени й астрофічний вірш — основні форми строфічної організації 8-складовиків ХІХ ст. Іноді вони поєднуються в одному творі, як у вірші М. Шашкевича “Чом, козаچه молоденький...”, де переходом від строфічної до астрофічної структури розмежовано партії автора та ліричного персонажа. До форми катрена з коротким рефреном вдалися Л.Боровиковський у вірші “Палій” та Т.Шевченко в “Гімні черничому”, до шестирядкової строфи — С.Руданський в “Сербській пісні”, до восьмирядкової строфи — Шевченко у вірші “Світе ясний! Світе тихий!..”. Загалом строфічний 8-складовик українські поети використовують у ліриці, астрофічна його форма тяжіє до ліро-епіки. До винятків належать астрофічний 8-складовик віршів Шевченка “Туман, туман долиною...”, О.Афанасьєва-Чужбинського “О, як весело глядіти...” та ін. У віршах Я.Головацького “Весна”, П.Куліша “Давнє горе”, “З того світу” поділ тексту на графічно відокремлені, різні за обсягом відтинки має композиційне завдання — приміром, у першому вірші завдяки такому поділу структуровано його діалогічну побудову.

Активне життя 8-складовика як складової частини змішаних розмірів та гетерометричних строф у ХІХ ст. триває. Серед численних форм за його участю виділимо особливо часто вживаний чотиривірш [8 + 7 + 8 + 7] з перехресним римуванням жіночих та чоловічих клаузул АВ АВ та іншу чотирирядкову строфу, широко застосовувану П. Кулішем, — [(6)2 + (4 + 4) + 6] з різними схемами римування жіночих закінчень ААХА, ХАХА, АААА, ХААА (“Солониця”, “До братів на Україну”, “Дунайська дума”).

Ставши одним із продуктивних розмірів української поезії ХІХ ст., 8-складовий вірш в його останні два десятиліття після остаточного утвердження силаботонічної системи віршування переміщується на периферію метричного репертуару. До нього спорадично зверталися Іван Франко, Леся Українка, Микола Вороний, поети ХХ ст., використовуючи переважно його традиційну семантику народності й пісенності. Структура 8-складовика озивається в чотиристопному хорей сучасної української поезії, постійно, за висловом Н. Костенко, його підживлюючи й тим зумовлюючи стабільність його ритмічного профілю¹⁵.

¹⁵ Костенко Н.В. Українське віршування ХХ століття. — К., 1993. — С. 159.



Ad fontes!

Володимир Погребенник

**ДІАЛОГ “РОМАН РАХМАННИЙ – ІВАН ФРАНКО”:
транспозиції, ремінісценції, актуалізація**

Ім'я Романа Рахманного (справжнє прізвище Роман Олійник, псевдоніми Роман Хміль, Romain d'Or), публіциста, есеїста, історика та літературознавця з діаспори, на батьківщині стало ширше знаним уже в період незалежності. Особливо після 1997 року, коли в Києві побачив світ солідний том його вибраних есеїв і статей 1945–1990 рр. під заголовком “Роздуми про Україну”. На той час автор уже був увінчаний лаврами лауреата Державної премії України імені Т.Г.Шевченка за фундаментальний тритомник “Україна атомного віку” (Торонто, 1987–1991), вибрані есеї з якого ввійшли до доповненого видання 1997 р.

Тож повернення одного з екзильних “найактивніших і найпомітніших публіцистів та аналітиків” (Іван Дзюба) в Україну стало можливим за умов краху в ній тоталітаризму та ідеологічних табу. Відкривши котрусь із численних книжок Романа Рахманного, селянського сина зі Львівщини, українці причастяться до духу істини (його, згідно з ученням кирило-мефодіївців, необхідно пізнати, і тоді він визволить нас), зможуть переконатися в непроминулій вартісності доробку Майстра.

Його творчість не втратила актуальності в умовах ХХІ “післямирноатомного” століття завдяки відданості автора доленосній ідеї незалежної суверенної держави, освяченої жертвовністю героїв визвольних змагань, гуманним ідеалам справедливості й толерантності, потребам плекання української самобутності, святих соборів душ. У розмислі Р.Рахманного-публіциста про історичну долю й недолю батьківщини особливо важило слово-зброя. Насамперед рідного письменництва – Григорія Сковороди, Івана Котляревського, Маркіяна Шашкевича, Тараса Шевченка, Миколи Костомарова, Івана Нечуя-Левицького, Івана Франка, Лесі Українки, Василя Стефаника, Юрія Липи, Миколи Куліша, Юрія Клена, Євгена Маланюка, Івана Багряного, Ліни Костенко й багатьох інших, зокрема й авторів, менше знаних навіть фахівцями (Василя Мови-Лиманського, Миколи Філянського та ін.). Їхня “стара” емоційність, національно-патріотичний і соборницький пафос, мужні позви з насильниками-асиміляторами примножували українську гідність творчого набутку доктора філософії Монреальського університету Романа Рахманного, ставали високим ідеологічно-естетичним контекстом й інтертекстом його спадщини, мисленнєвої, але не чужої емоційно-образним, сливе художнім вигинам думки. Всі ці ознаки творили відкриту в часі діалогічність роздуму про найдорожче.

Постать українського Мойсея – Івана Франка – надзвичайно імпонувала його краянинові Р.Олійнику, який народився через два з половиною роки після смерті того, хто так і не дочекався “розвидняючогося дня” (І.Франко) України (виникнення УНР, ЗУНР, свята Злуки), хоча й виховав ту “коменду”, за висловом

Слово і Час. 2004. №1

В. Стефаника, що відродила вітчизну з небуття на політичній мапі світу. Огром і виразна “україноцентричність” Франкової творчості, як художньої, так і публіцистичної, наснаженість самостійницьким і соборницьким пафосом ще з початку 80-х років, його високий авторитет посприяли налагодженню та продуктивності діалогу. Він тривав не одне десятиліття й увінчався спеціальними франкознавчими студіями.

У концепції Р. Олійника Франко — той майстер слова, який разом із Шевченком визначив український шлях для всіх “трудоників” культури, “незламний патріот”, із творчості якого їм варто черпати натхнення. Оцінюючи творчість Франка з погляду історика, Р. Олійник зазначав, що він “розширив поняття української нації на прадавні українські землі та на всі часи накреслив величезну візію української держави” (студія “На шляху до Великої України”: РПУ, 197). Втілено її в урочих словах поеми “Мойсей”, до якої найчастіш апелював публіцист: український народ колись “трусне Кавказ”, “впережеться Бескидом”, стане “хазяїном домовитим” у своїй хаті та на власнім полі, в “народів вольних коли”. У рецепції Олійника як політика Франко цінний тим, що остеріг українство: нізащо не слід обмежуватися лише культурно-освітньою діяльністю (див. РПУ, 664). Для Р. Олійника як людини та громадського діяча великий соборник вартий наслідування за принципову твердість і особливу відпорність, відбиту в лицарському гаслі “Проти рожна перти...” (УАВ, I, 131), за патріотизм, по-франківськи скваліфікований як “ланцюг обов’язку”¹, що ним “людина добровільно приковує себе до пекучих проблем свого пригнобленого народу” (РПУ, 463). Для публіциста й есеїста Романа Рахманного Франко-суспільствознавець — зразок аналітичної глибини, історіософської зіркості.

Слушність останньої тези підтверджує політологічна “репліка” під назвою “Чим небезпечний російський лібералізм” (“Гомін України”, 1988). На підставі осмислення “Одвертого листа до галицької української молодезі” стверджено дотеперішню актуальність пересторог і порад Франка. Основна з них актуальна й у XXI столітті — перебуваючи в ситуації “між молотом і ковадлом”, українцям не варт сподіватися на лібералізацію північного сусіда. Навпаки, не гаючи часу, слід витворювати національний “суцільний культурний організм, здібний до самостійного культурного й політичного життя, відпорний на асиміляційну роботу інших націй, звідки б вона не йшла” (УАВ, III, 480).

Цінні франкознавчі думки й оцінки Романа Рахманного акумульовано у студії “Світлий дороговказ на українській пустелі” (“Свобода”, 1982). Вже зачинний її акорд виводить генезу всіх людей української національності від “Кобзаря”. Їхній же самостійницький гарт — із Франкової кузні. В наступній анафорі-паралелі Шевченкове слово, що вогняним стовпом вказує напрям до “обіцяної землі”, пов’язується з біблійною образністю, опрацьованою в поемі “Мойсей”. Так високохудожньо-“колажно” зроджено асоціацію: “Іван Франко став для наших предків Мойсеєм, що, йдучи за Шевченковим знаком, вивів їх із неволі” — на твердий гостинець української самостійної державності. Проте заповіти двох велетів нашої нації “не відсвіжуються у пам’яті українського суспільства”, — стверджує франкознавець. І я з ним уповні погоджуюся. Скажу більше — не всі вони цьому суспільству навіть відомі. На сором великий, досі архівними залишаються писання хворого тілом, проте дужого духом Івана Франка періоду 1914–1916 рр. Наприклад, поетична рефлексія “А ми з чим?”, що закликала

¹ У цитованій автобіографічній сповіді “Niесо о sobie samut” обов’язок наділено означенням “собачий”. У статті “За який прапор?” також міститься цей прикметний епітет.

українців за прикладом інших націй ставати до високих брам самостійного державного життя. Воістину немає пророка у вітчизні своїй: заповіти генія у власній державі роками чекають видавця!

Роман Рахманний із патріотичним обуренням протестує проти свідомих маніпуляцій-наруги в підсоветській Україні над Шевченком і Франком шляхом піднесення соціальних аспектів їхньої творчості на противагу національно-державницьким і самостійницьким. Інший поширений варіант СРСРівського маніпулювання, виведений автором на денне світло, — нехтування їхніми ідеями боротьби проти національного та соціального визволення українців із-під російського ярма. Натомість фальсифікатори, виконуючи московське замовлення, штучно різьбили з Шевченка “постать голосільника над недолею частини т.зв. трудового люду без виразного національного обличчя” (РПУ, 240). Свідомо вихолощувалося Франкове державництво, коли у “спецфондах” ув’язнювалися “Великі роковини”, “Не пора” та інші твори національно-патріотичного звучання. Критично поставився Р.Рахманний і до діаспорної практики славити Шевченка концертами дітвори, неначе він дитячий письменник, та нерозсудливо відсовувати в тінь Франка — родоначальника когорти героїв.

Тим-то франкознавчий дискурс підрозділу “Пророк і провідник” цитатою з твору іще молодого поета “Не пора, не пора, не пора Москалеві й ляхові служить...” ствердив значення нашого Мойсея в виведенні “української громадсько-політичної думки з чужинецької неволі”. Підкреслив піонерне в Європі значення Франка-літератора, науковця й громадсько-політичного діяча. Цитатою про жорстокі часи та створену ними марксистську “формальну релігію, основу на догмах клясової боротьби”, взятою з проскрибованої радянською цензурою передмови до збірки “Мій Ізмарагд”, потвердив прозорливість українського мислителя. Через три з половиною десятиріччя її ще раз засвідчив страшний рік штучно створеного голодомору.

Кульмінація й розв’язка франкознавчої белетризованої студії — частина “Озброєний українець”. Потрактований як гуманіст і водночас речник права кожного народу на суверенне існування, Франко постає в ній як історіософ, який “не переставав закликати своїх земляків від Бескиду по Кавказ озброюватися: освітою, наукою, почуттям особистої гідності, збройними вміннями і засобами” (РПУ, 242). Право на такі твердження дала Р.Олійникові історія України початку ХХ століття, зокрема періоду українського січового стрілецтва (пишаємося належністю до нього нашого діда педагога Михайла Базника, учасника боїв на Маківці), а також сама художня творчість Франка. Серед його патріотичних осягів є й маршова пісня “Гей, Січ іде!”, написана спеціально для молодого січового руху. “Усусуси”, його “озброєні сини й дочки”, як відомо з біографії Франка та спогадів про нього, справді опікувалися поетом у тяжкі роки війни. Завдяки їм Іван Франко міг бачити обриси своєї щасливої країни-мрії від Кубані аж до Сяну-річки.

Практично настановою-висновком автора статті “Світлий дороговказ на українській пустелі” є синівське, громадянське усвідомлення необхідності вшанування пам’яті й подвигу Івана Франка, сина українського коваля, який, утомлений ціложиттєвою працею, одійшов у засвіти, але залишив нам визвольний вогонь вічного революціонера, той “дух, що тіло рве до бою”, та заповітні гартовані слова. Їм до снаги ще й тепер витворювати народ героїв як “органічний продукт українського ґрунту й української історії”. І хоч би як намагалися сьогоднішні українські соціалісти чи соціал-демократи “присусідитися” до Івана Франка, проголосити його “своїм” — беззаперечною істиною залишиться той

факт, що навіть у пору симпатій до західноєвропейського типу соціал-демократизму з “широлюдським обличчям” (із ним молодий Франко пов’язував сподівання на припинення кривди мужиків і рідного народу) автор гімну “Не пора” був насамперед патріотом-соборником. Його творчість, як резюмував Р.Рахманний, і “далі залишається незамінною кузнею української державницької думки і бойової готовності провести цю думку в життя” (РПУ, 243).

Коштовні еманції поезії Каменяра на сторінках інших есеїв і статей “України атомного віку” та “Роздумів про Україну” можуть певною мірою доповнити франкознавчі міркування, кондесовано репрезентовані “Світлим дороговказом...”. Наприклад, щодо активності в особистому та національному як філософії людського діяння:

М’які серця в вас, бо трусливі вчасі!
А звір зневаги до людей і власти,
І тьма росте і висить над вами!

Ми, його жертви, вас звемо з могили:
“Не м’якніть без часу! Гартуйте сили!
Гоніте звіра, бийте, рвіть зубами!

Саме такі місця поезії Франка публіцист схарактеризував, послуговуючись знаменними Франковими алегоріями: “*одежу слова*” в них, мовляв, виповнено “*вогнем*” поетового таланту (РПУ, 443). Вогонь його творчого слова і візія України “від Бескиду по Кавказ” стали мотивацією до чину військ УНР, УГА, ОУН-УПА (УАВ, III, 290). Концепція Батьківщини як геополітичної суспільної одиниці в зазначених межах, поетично окреслена на всі часи Франком у циклі “Україна”, “Святовечірній казці” та в поемі “Мойсей”, синтезувала заповітні мрії попередників. У статті “Актуальність самостійницьких ідей” серед них названо В.Антоновича, О.Кониського і П.Куліша, а також Івана Нечуя-Левицького, Миколу Лисенка, Михайла Грушевського, Лесю Українку та Симона Петлюру (див. про це також РПУ, 650).

Часто Роман Рахманний ремінісценціював ключові образи “другого заповіту української літератури” (Юрій Шевельов) – поеми “Мойсей”. Окрім уже згаданих, це й порівняння з “паралітиком на роздорожжі” тих українських індивідумів, які втратили органічний зв’язок із самою суттю української душі (“Немов материнська молитва”: УАВ, III, 160); і образ-емоція для відтворення почуття уже згаданих українців, які не знаходять собі місця від “сорому, який нащадків пізніх палитиме” (“Дон Кіхот і Гамлет на горі”: РПУ, 422); порівняльна конструкція для характеристики Шевченкового послідовника Франка, який, “неначе Мойсей ізраїльтян, провадив українців через зрадливу пустелю Східної Європи” (стаття “відшевенківського” назовництва “Коли ще мудрість у нас була своя”: УАВ, III, 483).

З-поміж інших самобутньо-оказіонально зінтерпретованих творів українського Мойсея в доробку Р.Рахманного залишили слід славнозвісні “Каменярі” та поема “Іван Вишенський”, “Ідилія” і “Великі роковини”, “Блаженний муж, що йде на суд неправих...” і “Сипле, сипле, сипле сніг”, “Колись в сонетах Данте і Петрарка...” і “Як голова болить! Пожовклі карти...”, а також сюжетна основа останнього твору – “Легенда про св.Матвія”. Ця одна з багатьох легенд Івана Франка дала імпульс суб’єктивним болючим візіям вірша “Як голова болить! Пожовклі карти...”, якому приділяється значна увага у статті “Наше місце в бою за душу свого народу”. Публіцист транспонував тут ключовий вузол сюжету про св. Матвія. Ліричний герой згаданого вірша з циклу “Із книги Кааф” – а це сам Франко-книжник – стомленими очима надсилу розбирає давній рукопис (о парадокси

радянської цензури: до п'ятдесятитомника "Легенда про св. Матвія" з її "ласки" не ввійшла, а у вірші основна частина легенди наведена, дивом "уцілівши"!), де повідано, як святий прийшов у "город людоджерів", які чужих "...хапали, і, вивертівши очі, напували Отруйним зіллям, і в тюрму саджали, і клали їсти їм траву-отаву".

Нетрадиційним є прочитання Р.Рахманним канібальсько-жаских подробиць: "Франко передбачив, як органи чужої влади наркотиками будуть ламати волю в'язня". Репродукуючи розвиток мотиву в душі франківського-таки ототожнення себе з Матвієм-бранцем, Рахманний екстраполював стан автора-героя на трагедійне самовідчуття жертви деспотичного режиму. В'язню болить найбільше, "що, зведений До стану траводної худоби, Я тямки чоловіцтва ще не стратив". Іскра надії на рятівника з-потоїбіч Чорномор'я розгорається в душі героя намарне. Погребальним дзвоном (як і в одній із поезій "Зів'ялого листа") лунають заключні слова вірша "Не надійся нічого! Мовчи і жди!". Тобто, коментував Р.Олійник із черговим несподіваним вигином реалістичної думки колишнього підпільника, "просякнутому ворожою ідеологією нічого чекати чудесного визволу" (УАВ, II, 420).

Ця сама незвичайна легенда "двоголосно" ввійшла й до статті 1977 р. "Самовизначення християнської України". Р.Олійник усіма фібрами душі протестував у ній проти розчакнутості українців межі різними церквами та конфесіями, проти трактування чужоземними центрами українців як німого товару, який вільно навертати у свою віру або й торгувати ним, що вельми нагадує ситуацію початку ХХІ ст. Із неабиякою експресією автор передає моління рідних душ однієї змученої християнської родини — "поклик любови української:

— Брате! Сестро!.. І я весь у ранах на своєму хресті!.. І лише на тебе я надіюсь, бо вірю: твоя українська барка — "десь із Чорномор'я" — причалить до моєї Голготи...". Задля прояснення образності Франка Рахманний відіслав читача до наступних двох строф "Легенди про св. Матвія":

А може... може там
Далеко десь, по той бік Чорномор'я
Маленька барка надува вітрила,
І в ній сидить Спаситель твій, що чудом

Перепливе безодню і ввійде
В останню ніч у цю сумну темницю,
І верне зір тобі і скаже:
"Встань і вийди!".

Цим апокрифом про святого Матвія у місті людоджерів автор передав власні почуття. Відчувши себе таким бранцем, він увійшов як центральний персонаж у символічну легенду про в'язня-велетня. Звернувшись до того самого апокрифічного джерела, Р.Рахманний, по-перше, солідаризувався з Франковим твердженням "колись у легендах так бувало, та не тепер", заперечивши в есеї "На годиннику історичної пам'яті — дванадцять" ("Гомін України", 1986) віру в можливість того, що воля прийде сама собою. По-друге, оригінально переосмислив апокриф задля ствердження: в єдиному і ще дуже міцному дереві українського християнства "кружляють життєтворчі соки української віри, гідності, любови й надії на відродження..." (РПУ, 326). Такою ж самостійницькою сподіванкою дихає й Франкова теза з іншого твору, теж відсутнього в п'ятдесятитомнику, — драматичного етюд "Великі роковини". Її вмонтовано в діалог "Дон Кіхот і Гамлет на горі" й вістить вона імператив української готовності до чину на

протизага жаури над власним безталанням: “Мовиш: “Нині інші війни”. Ну, то іншу зброю куй, Ум гостри, насталою волю, Лиш воюй, а не тоскуй!” (РПУ, 406).

Цитовані слова ще раз засвідчують належність Франка (див. РПУ, 30) до лав оборонців національної честі, таких, як Михайло Грушевський, В'ячеслав Липинський, Дмитро Донцов, Іван Багряний. Окреслити історичну місію цих видатних діячів допомогли слова поета з циклу “На старі теми”. Прикметно, що зачинним афоризмом “Блаженний муж, що йде на суд неправих і там за правду голос свій підносить...” він, власне, вступив у дискусію з Т.Шевченком, який у переспіві першого з “Псалмів Давидових” стверджував, відповідно до оригіналу, зворотне: “Блаженний муж на лукаву Не вступає раду...”, хоча в поемі “Єретик” той-таки муж постає перед неправим судом (Ян Гус на судилищі в Констанці). Рахманний же використав рядки Каменяря не тільки для оприявлення його філософії активізму й змагання поза межами можливого, а й для характеристики самого Шевченка. Адже це він, мовляв, отой блаженний муж, який йде на суд неправих і там осуджує кривдників (див. РПУ, 571). Це він був тим, “...що в хвилях занепаду, Коли заглухне й найчуткіша совість, Хоч диким криком збуджує громаду і правду й щирість відкрива, як новість” (“Булава української гідности”). Ще раз ці пекучі слова зродив позірно локальніший контекст розмислу про сорокарічний шлях часопису “Гомін України”, де й було 1988-го р. опубліковано статтю “Несхитна вірність державницькій справі”.

Такою ж багатофункціональністю, генеруючою публіцистичну крилату думку, вирізняється образ каменярів, в одну громаду скутих святою думкою. Початком відліку в цьому діапазоні можна вважати мінімальний “знак” — актуалізацію символіки, давно вже прикладеної до особи його творця. Йдеться про окреслення невсипущої й мозольної праці як, “по-Франковому сказавши, “каменярської” (у статті “Три етапи вільної української преси” так означено журналістську діяльність). В метафоричному сенсі цей образ послужив для піднесення справжніх українських патріотів, яких автор називає “Каменярами сучасної живої України”. В студії “Сучасні критерії українського патріотизму”, де фігурує цей підзаголовок, символіка “Каменярів” мігрувала в розмірковування щодо педагогічно-виховного процесу. Тоді як не надто здалі педагоги звикли нарікати, пише Роман Рахманний, що краще “каміння на шляху товкти, ніж чужих дітей навчати”, то справжні вихователі — це каменярі. Вони в душах українських нащадків будують шлях до самостійної України, хоч разом із І.Франком могли б сказати: перемога української правди “прийде по наших аж кістках” (РПУ, 598).

Наскрізна, до того ж самобутньо розбудована, образність вірша “Каменярі” в есеї з “літературною” назвою “Сон української ночі” (“Національна трибуна”, 1986). В ньому сконтаміновано однойменний образ із символістської драми державницького спрямування “молодомузівця” Василя Пачовського з фігурою умовності Франкового вірша. Вона відкриває статтю, функціонуючи як епіграф із вказівкою на джерело: “Я бачив дивний сон...”. Наступна літературознавча думка науково-продуктивно констатувала плідність художньої форми сновидінь. У Шевченка чи Франка, за Р.Рахманним, сон як художній засіб був формою викладу думок або й висловлення підсвідомого, що “жевріло десь глибоко... як пересторога” (РПУ, 42). Справді, як довів К.-Г. Юнг, а кількома роками раніше засвідчив глибокий психолог-людинознавець Михайло Коцюбинський (новели “В дорозі”, “Сон”), уві сні на поверхню виходить підсвідоме й нагадує, мучить, остерігає. Використання такого засобу, як сон, притаманне й публіцистам, стверджував Р.Рахманний, взявши за приклад власний досвід.

Частина статті під назвою “Зовсім не каменярі” белетристично явила умовне сновидіння. “Безмірна площа”. Непрохідна стіна скель. Конвенційний пейзаж такого ж похмуро-пригноблюючого, як у Франка, настрою есеїстом генералізовано до меж кінецьсвітніх. “Тисячі таких, як я” цілеспрямовано, що жодна сила й на мить спинити не може, не те щоб далі йшли — поступово вкопувалися-вгрузали в землю (свідоме розподібнення з “Каменярами”). При тому намагалися засипати землю копачів-лідерів, щоби їх пригальмувати. В діалозі розповідача з одним із копачів виник “відфранківський” мотив загибелі в лиховісній роботі. Могутній голос із темної безодні (в “Каменярах” — голос сильний згори) у своєму наказі так модифікував джерело: “Копайте всі! Нехай ні сухість, ані спека, ані спрага не спинять вас!”. Знижені тони опису інтригують, допоки наступний підрозділ ставить крапки над “і”: сюрреалістичне оновлення форми знаменитого вірша підпорядковується законам спершу очудненого, а далі публіцистично-відкритого оскарження советської до- і післявоєнної дійсності та її Великих наглядців, що по-інквізиторськи заохочували: “...полемізуйте всі! *Нехай ні холод, ні голод* у вашій країні *не спинять вас* у цій критиці й самокритиці, бо ваше *щастя прийде* щойно *по ваших кістках!*”. Цю умовну звинувачувальну картину взаємного закопування українських інтелектуалів під спонуками “згори” ще й збагачено ремінісценціями з Миколи Зерова (“Це доли нашої смутний узор...”) і Миколи Хвильового (“шлях у загірню комуну”). Магнетичний поклик не вщух над злощасною рівниною, пише Роман Рахманний, і на 1986-й рік. Але хіба відкинута “полемічно-плямувальні лопати” в Україні XXI століття? Хіба всі українці вилізли з проритих рівчаків? Тож і в цьому випадку маємо підстави констатувати: самобутня рецепція публіцистом національної літературної класики слугувала актуалізації проблем українського суспільного життя, стала стимулом перегляду його суб’єктами власних позицій.

Поема Франка про гідний шлях служіння Богові серед рідного народу, в спільних із ним змаганнях — “Іван Вишенський” — не раз ставала в пригоді есеїстові. Наприклад, як настроєвий камертон і поетичний канон для емоційно-експресивного вираження багатовікових українських історичних тренів. Йдеться про вже не раз цитований есей “На вавилонських ріках України”, який відкривається мотто з Давидового псалма не в чийй іншій, а саме у франківській інтерпретації, спрямованій проти всілякого рабства тіла й духу — “На ріці вавилонській — і я там сидів...” (десятий вірш циклу “На старі теми”). Емоції й тямки українського екзильного гурту на березі котроїсь із чужоземних річок органічно вклалися в лад і склад отих предківських жалінь і “невільницьких плачів” (фактором естетичного “будівництва” в останньому образі стала, гадаємо, вже й поетична творчість Лесі Українки). Їх раніше “так вражаюче відтворив Іван Франко у поемі “Іван Вишенський”: “Б’ють на нас і явно, й тайно Вороги непримиримі, Напасти, і брехні, й зради Нас підкопують і рвуть” (РПУ, 267).

Унікальна філософська поема доволі несподівано, бо в історичному творі про пресу не йдеться, прислужилася для ствердження суспільно-політичного концепту: вільна українська преса має й далі несхитно бути загальноукраїнським дороговказом. Зручно й доречно приклавши наведені слова Франка, “найбільшого серед великих українських журналістів і публіцистів”, до практичних потреб новочасного українства, Роман Рахманний знову довів непроминальне значення й універсальні можливості духових плодів генія:

“...загривай нас своїм словом,
будь між нами, мов та ватра
у кошарі пастухів.
Ватра, що холодних гріє,
дає світло серед ночі

і лякає злу звірюку,
душі радує живі.
Будь ти нам духовим батьком,
будь нам прикладом високим,
будь молитвою душ наших,
нашим гаслом бойовим” (УАВ, I, 83).

І ці високі слова — не поетична ідеалізація того, що англійці називають point of view (пункт бачення), а реальна необхідність критеріїв і вимог. До речі, розкриваючи трагізм нації без вільного рідного слова, нації, позірно суверенної, а насправді досмертно стиснутої, мов Лаокоон із дітьми, кільцями ворожоімперського *boa constrictor*'а (удава), публіцист послуговувався образами українського Мойсея. Мовляв, ось уже півстоліття “щоденно (немов сніг у поезії Івана Франка — “Сипле, сипле, сипле сніг”. — В.П.) із північної “сірої безодні *Міріядами летять ті метелики холодні*” — листки газетного паперу, задрукованого чужоземною пропагандою”. Докорінно переосмислений (уже самим переведенням із камерної сфери інтимних переживань ліричного героя ліричної драми “Зів'яле листя” в площину політичного оскарження російськоімперського колоніалізму), драматичний мінор Франка генералізовано в пуанті есею “Окупантський килим забуття. Преса Української ССР 1967 року” (“Сучасність”, 1967). Хижа практика “перекривання кисню” уярмленим народам “*білим килимом забуття*” національного оскаржується й таврується за найтіснішої взаємодії з силою й виразністю Франкової трагічної метафорики. Під пером есеїста окреме, екстрапольоване з біографії автора “Зів'ялого листя”, стало загальним, політичним і інвективним. Адже той зимовий килим забуття, “*Одубіння, отупіння Все покрив, стискає все До найглибшого коріння...*” (УАВ, III, 93).

Інша функція і прагматичний узус образних речень із поеми “Іван Вишенський” у статті Р.Рахманного “На порозі другого півстоліття”, датованої 1967 роком. За жанром ця доповідь, виголошена на загальноканадському з'їзді Союзу українців-самостійників, що проходив у Торонто, є публіцистичною медитацією, присвяченою становищу українства вдома і в екзилі, ставленню окремої української людини до Батьківщини. Цю проблему, для нас не нову, розв'язував Франко у славному творі. Усвідомлюючи його особливе значення, доповідач радить відсвіжити в “пам'яті основну ідею тієї поеми”, заохотити дітей прочитати її, обміркувати її з ними. Публіцист певен: історіософський непроминальний твір “суто людського характеру” робить “велике враження на українську людину”. Вводячи слухачів-читачів у сенс подій твору, він роз'яснює їм історичну та психологічну ситуацію, розкриває внутрішній стан афонського старця, стверджує право кожної людини на втому. Обіграно історичний факт посольства від лучан на святу гору 1621 року; виклад щедро оздоблено коштовними цитаціями з десятої частини поеми — з листа посланців до блаженного аскета. Аналізуючи й цитуючи лист українських патріотів, Р.Рахманний виявив естетичну чутливість, коли атрибутував саме цей уступ як вершинний щодо наявного в ньому трагізму:

“...Слухай, рідна Україна,
стара мати-жалібниця,
голосом плачливим кличе
своє любеє дитя.
Врем'я йде на неї люте,
перехресная дорога
перед нею — хто покаже,
яким шляхом їй іти?

Не згордуй же сим благанням!
Поспішай спасати матір!
Мож, голос твій і ум твій
все поверне на добро”.

Тонко й точно передано конфліктні внутрішні первні в душі Йвана — “почуття національного обов’язку зударялося з релігійними прагненнями спасти власну душу” (“Що мені до України? Хай рятується, як знає, — А мені коли б самому Дотиснуться до Христа. Адже я слабий і грішний! Я не світоч, не міся, Їх від згуби не відкуплю, Сам із ними пропаду”). Конфлікт патріотичної пам’яті й релігійного обов’язку призводить до поразки “в першій битві його великої війни за власну душу”. Як вповні справедливо зауважив Р.Рахманний, змучений протиборством старець у кульмінації поеми Франка обміркував це питання з християнського погляду, остаточно вирішивши: “І яке ж ти маєш право, Черепино недобита, Про своє спасення дбати Там, де гине мільон?”. Адже суперечить це і Христовій науці покласти за братів власну душу...

Моління Вишенського до Розіп’ятого про диво літературознавець потлумачив психологічно-раціонально: здебільшого змарнована нагода зробити добру богоугодну справу не повторюється, а втраченого не поверне жодне диво. Останнє одкровення “від Івана”, мовляв, високовартісне завдяки тому, що в ньому стверджується: будь-що-будь слід рятувати край і люд свій від загибелі. Повністю погоджуючись із таким прочитанням, що спрямовує реципієнта на хресний шлях відданості Україні в біді та в закладі, хотілося б тут запропонувати дещо іншу версію того, що насправді відбулося в неоднозначному фіналі поеми. Врешті, воно не суперечить ідеалістичному баченню її мистецького викінчення, протиставленого самим Р.Рахманним приземленій “практиці хлібоз’їдачів, егоїстів” (УАВ, III, 398). Тож цей фінал, на нашу думку, можна потлумачити так: пристрасне моління старця до Христа творить-таки диво. Вишенський не гине, впадши до підложжя скелі, а йде геть від своєї печерної ясині по морю, аки по земній тверді, слідом за баркою з посланцями ген-ген на Батьківщину. Йде, щоби служити Богові не у відірваності від світу, а у праці для рідного народу, в безпосередніх зв’язках із ним через любов і спільну боротьбу. До такого бачення підводить як емоційне тло заключної частини, так і саморух творчості Франка ХХ століття в напрямку до високого ідеалізму й навіть християнської містики.

Одна з перших статей “Роздумів про Україну” — “Коли ще звірі знали українську мову” — написана у зв’язку з появою англomовного видання “Лиса Микити”². Рецензент одразу ж завважив “геніяльність цього велетня української культури і державницької думки”. Франко, зазначив він, як ніхто вмів промовляти до розуму та почуттів дорослих і дітвори. Поему-казку про хитрого лиса атестовано як “неповторну українською та вселюдською тематикою”. Як чудову також слушно оцінено “збірку байок і казок на основі різнонаціональних і українських мотивів” під назвою “Коли ще звірі говорили”. Наведені Франкові слова з передслів’я до цієї книжки 1903 р. і справді виявили вміння промовляти до всіх — присутньо науково та водночас образно: “Наша нинішня байка й казка, це та сама Попелюшка, що заклята живе в брудній одежі в душній кухні, але насправді вона царівна родом із високого, блискучого замку”.

Виявив такий талант і сам Роман Рахманний, коли за допомогою інтроспективного екскурсу в дитинство повів мову про той самий час, заявлений у заголовку. Звірі

² Прегарний стиль цієї поеми-казки допоміг оформити опис масового руху в есеї “На годиннику історичної пам’яті — дванадцята” (до княжого двору пішло “все, що виє, гавка, квака”: УАВ, II, 162). Але образ рубача тут, гадаємо, з огляду на цілковито протилежну семантику, — оригінального походження, а не транспонований із поеми Франка “Рубач”.

колись розмовляли українською, образно мислив етнолог, “не лише на Свят-Вечір, коли навіть німа тварина зі своїми українськими господарями розмовляє — новонароджену Правду прославляє” (завважимо в цитаті “думні” аплікації дієслівними постпозиціями-римами). Щодня в дитинстві можна почути від звірів материну мову завдяки писанням Франка, й “очима нашої уяви, — метафорично спогадував автор, — ми бачили великий український світ з численними добрими й менш добрими людьми українського роду” (РПУ, 18). Вони розуміли худібку, а то й із усякою нечистю могли розмовляти та посоромити її, як мовлять латинники, *ad maiorem Dei gloriam*. Мова як пристанище рідного духа, література як джерело довічних ідей, — ні, не перебільшив Р.Рахманний їхнього значення. Зокрема, такого твору, як “Не пора”. Разом із січовою стрічкою національної барви його рядки “Не пора, не пора, не пора Москалеві й ляхові служити, Довершилась України кривда стара — Нам пора для України жить!” стали символом відродження всього пригніченого українства.

Болючий сором публіциста за становище рідної мови ввібрало завершальне обрамлення. Давно, мовляв, минув той час, коли навіть із тваринами українці розмовляли своєю мовою. В чудових творах Франка “навіть рак і гадюка знають українську мову, розмовляють нею і шанують її як найпевнішого зв’язкового із світом українських людей” (РПУ, 24–25). Колись царська цензура заборонила перевидання цих творів у Києві. Й хоча царату давно немає, вже понад десятиріччя минуло, відколи розвалився СРСР, а в Києві — та й хіба тільки в ньому? — досі майже не чути мови Шевченка та Франка. Полум’яним звертанням до всіх щирих українців звучить у пуанті статті тюремний сонет Каменяря з закликком гартувати сили і гнати звіра. А й справді, вже час найвищий прогнати навіть дух отих “людинозвірів”-русифікаторів...

Інші, частковіші, вияви спілкування Романа Рахманного з художньо-мислительним набутком Франка виявляють його літературну обізнаність та слухність аналітичного узагальнення з приводу того, що в українській літературі ХІХ — початку ХХ ст. більш активні й живі не чоловічі, а жіночі персонажі³; мистецьке чуття й дотепну іронію Франка при відтворенні німецької етноментальності в оцінці “Панцирних сонетів” Ф.Рюккерта (“немов капрал гарка”); поетове піднесення нескореності духа хай навіть борця з вітряками, останнє слово якого так оформлене в поемі “Пригоди Дон-Кіхота”:

“...Та не жалую я того,
Що робив, хоч не одному
З вас дурними видаються
Щирі змагання мої” (РПУ, 478).

Небуденна Франкіана Р.Рахманного (стаття “Коли ще мудрість у нас була своя”) абсорбувала й публіцистику українського Мойсея. Він, як тепер відомо фахівцям в Україні, прозріливо передбачив найжорстокіший тотальний тиск комуністично-поліційної держави майбутнього на кожен людський індивідум, необмежену владу її правителів та тріумф нової бюрократії над усіма формами життя суспільності. Велич мислителя та його живої етики — у центрі заключної частини “Заповіт Івана Франка” зі статті Р.Рахманного “Правда догори дном” (“Національна трибуна”, 1984). Автор застерігає від захоплення фальшивими пророками й антиукраїнською пропагандою, сміливо звертається до проблеми свободи висловлювань, покликаючися при цьому на приклад І.Франка. Цей

³ Прикладом, що відбиває, можливо, наслідки виродження чоловічого генофонду нації за колоніального буття, названо у “Відповіді сердитому молодому сфінксові”, зокрема, меншеньку за хлопчика дівчинку з “Дилії”, яка відважно веде перед у мандрівці до залізних стовпів.

світський автор, стверджує Р.Рахманний, мав право вислову в питаннях духовних, бо володів “великими знаннями Святого Письма Старого і Нового Заповітів і глибоким розумінням Христового вчення”.

Такі судження, ревелюційні для багатьох сучасних українських читачів, переведено у площину художньої творчості Франка. Зокрема, Р.Рахманний із усіма на те підставами констатував: у своїй поезії “він часто заторкував морально-етичні й релігійні питання та розв’язував їх доволі успішно”. Як доказ цього названо вірш із збірки “Мій Ізмарагд”, у якому піднесено заповідь любити ближнього, як себе самого. Нею саме й спекують фальшиві пророки, щоб обеззброїти борців за волю проти колоніального тиску. Р.Рахманний як теолог і літературознавець у одній особі звертався до рядків Франка як до непідробного і важливого контраргументу. Атрибутувавши наведені далі строфи як належні до другого вірша з циклу “Паренетікон”, пригляньмося ближче до них і до висновків ученого й інтерпретатора:

Не слід усякого любити без розбору.
Як добрі щепи садівник плакає?
Так, що всі зайві парості втинає,
Щоб добрі соки йшли все вгору, вгору.
Господь сказав: “Яка тобі заслуга,
Коли кохаєш свого брата, друга?
А ви любіте своїх ворогів!”.
Подумай добре, що Господь велів!
Не мовив: “Моїх ворогів любіте!”.
Отсе, брати, ви добре розумійте,
Що ворог Божий, ворог правди й волі,
Не варт любові вашої ніколи.

Ці глибокомудрі слова зовсім не проповідують шовіністичної ненависті до ближніх іншої національності. Таке на Франка було б зовсім не схоже — прецінь належав він “до грона найбільших гуманістів європейських народів, поряд із Шевченком, Шекспіром, Гете, Данте й іншими” (УАВ, I, 659). Але він розрізняв, як переконливо стверджував Р.Рахманний, гідну прощення особисту кривду людини та кривду загальнолюдську — проти нації. А що це гріх найтяжчий, який не можна пробачити, — свідчив яко майстер слова і Тарас Шевченко (пригадаймо його баладний вірш “За байраком байрак...”). Геноцид як особливий проступок проти Творця та його законів не може бути реабілітований заповіддю людинолюбства. — “Як каже Іван Франко, Господь Бог не велів нам любити *Його* (курсив автора. — В.П.) ворогів, ані ворогів правди й волі, бо тільки Він єдиний, Творець всесвіту, може прощати всі провини людські” (УАВ, I, 660). Ось альфа й омега живої етики християн Шевченка та Франка: ворогам Бога, і правди, і волі треба давати послідовну відсіч!

Отже, цитати й ремінісценції з огрому художньої й публіцистичної творчості Франка в опосередковуючій транспозиції есеїв і статей Романа Рахманного адекватно репрезентували нашого генія як історіософа-патріота, державника, який заініціював певний рух українського й навіть сусідніх народів за політичну окремішність і суверенну самостійність. Різномформне мислительно-белетристичне освоєння есеїстом і публіцистом франківської неоціненної й досі, на превеликий жаль, недооціненої спадщини супроводилось актуалізацією ліричних, епічних і ліро-епічних мотивів, тем, образів-символів, прийомів автора “Каменярів” задля успішного розв’язання насутих проблем і нагадування українству про вічні істини та імперативи.

Ольга Камінчук

ПОЕТИЧНА ТВОРЧІСТЬ МИКОЛИ ЧЕРНЯВСЬКОГО В ДИСКУРСИВНО-ТИПОЛОГІЧНОМУ КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Творчість Миколи Чернявського – талановитого українського поета кінця ХІХ – першої чверті ХХ ст. – засвідчила яскраву мистецьку індивідуальність і, відобразивши основні художні тенденції рубежу століть, стала органічною складовою літературного процесу доби. Дослідження в дискурсивно-типологічному аспекті покликане окреслити стильові домінанти доробку Чернявського, що, в свою чергу, становить важливий етап систематизації світоглядно-естетичної парадигми української поезії кінця ХІХ – початку ХХ ст.

М.Чернявський увійшов в українську поезію в 1887 р. Віхами його творчого шляху стали збірки “Пісні кохання” (1895), “Донецькі сонети” (1898), “Зорі” (1903), а також найповніше десяти томне видання творів (1927–31). Півстолітню творчу діяльність Чернявського обірвали арешт і розстріл у 1937–1938 р. Звинувачення поета в контрреволюційній і націоналістичній діяльності було, безперечно, спричинено його активною громадсько-культурною діяльністю після проголошення Української Народної Республіки, спрямованою на утвердження державної незалежності України¹. Чернявський – автор брошури “Україна, автономія, федерація” (1917), організатор і незмінний голова культурно-освітнього та політичного товариства “Українська хата”, Спілки вчителів, ініціатор відкриття ряду українських книгарень на Херсонщині, а також випуску газети “Вісник товариства “Українська хата””.

Починав з мотивів, притаманних романтичній ліриці першої половини ХІХ ст., а також охоче звертався до фольклору. Невипадково Чернявського характеризують як поета-традиціоналіста². Його ранній ліриці властиві романтичні мотиви пошуків долі з фольклорною персоніфікацією цього образу (“Без долі”, “Шлях”), протиставлення концептів рідний край – чужина (“Рідний край”), мотиви народних веснянок (“Весна, весна!.. Прощай, зима...”). В ній бринить сум за минулою славою України, образи кобзаря і могили постають як символи історичної пам’яті народу (“Не лебідка ячить, аж луна йде в степах”, “Вкраїно, Вкраїно, отчизна моя!..”). У ритмомелодиці ранніх поезій, позначених фольклорним впливом, вирізняється 4–3-стопний хорей, стилізований під коломийковий вірш. Названі твори виразно орієнтовані на художні тенденції першої половини ХІХ ст., але в них уже означаються і процеси, характерні для української поезії кінця ХІХ ст. Так, у вірші “Рідний край”, побудованому за принципом фольклорного мотиву протиставлення рідного краю і чужини, бачимо, крім традиційної фольклорної атрибутики (*спів дівчини, кущ калини, буйний вітер*), широке використання літературної образності – *душевні грози, гармонія свята, тихий гомін чарівничий*. А у вірші “Весна, весна!.. Прощай, зима...” вже звучить неоромантичне життєствердне привітання весни:

І все навколо п’є тепло,
І, мов зо сну, загомонило.
І засміялось, задзвеніло
На безліч тонів і ладів.

¹ Див.: Немченко І. Будівничий вільної України. // Слово і Час. – 1993. – №1. – С. 21–25.

² Див.: Бондар М. Поезія початку ХХ ст. // Історія української літератури: В 2т. – К., 1987. – Т.1. – С. 572.

Весь світ ожив, помолодів.
І ту музику серце чує,
Вітає весну молодую...³

Отже, неоромантичні тенденції виявляються вже в ранніх, у цілому традиційно романтичних, творах Чернявського. Сучасне літературознавство, відзначаючи неоромантичну доміную стилі поета⁴, акцентує “засвоєння художником слова неоромантизму як новітньої тенденції доби”⁵. Концептуальним у цьому плані мислиться антропоцентризм митця, який “сутнісні параметри людини...означував у широкому діапазоні”⁶.

Релевантний неоромантичному дискурсу образ сильної вольової особистості розгортають поезії “Всі надії мої...”, “Вірю — не згину я в півні дочасно...”, “Товаришеві”, “Хай гасять світ...”, “Зоряна ніч”, “Кайдани”, “Я в двадцять літ одстав од віку...”, “Сором в півні духа” та ін. Світоглядна категорія волі, оптимістична позиція ліричного суб’єкта через переосмислення традиційних образів *зорі, пісні, орла* як символів неоромантичного звучання розкривається, наприклад, у вірші “Вірю — не згину я в півні дочасно...”:

Вірю — не згину я в півні дочасно:
Зійде, засяє зоря моя ясна.
Радістю серце, як пташка, заб’ється,
Пісня потоком гримучим поллється.
Хай тільки здійметься думка на крила,
Хай несвідома відчується сила,
Вгору орлом я тоді піднімуся,
Щастям простору і волі уп’юся! (57)

У вірші “Товаришеві” вольова позиція ліричного суб’єкта виявляється в інтерпретації мотиву праці (“А до праці повстань, Себе там покажи” (60). Тут характерна для просвітницької поезії світоглядна категорія співдіє з неоромантичною семантичною основою твору. Стоїцизм, закорінений в оптимістичному світогляді сильної особистості, розкриває вірш “Зоряна ніч”, де утверджується концепція життя як боротьби: “І не слід відступати рано з поля без утїх борні і бід...” (184). Важливе місце у цьому вірші належить мотиву праці: “Можна скрізь робити діло, А не гинуть без пуття” (184). Дидактизм і урочистість вислову засвідчує наявність у вірші неокласичних тенденцій, значну художню роль відіграє пейзаж, що взагалі є особливістю поезії Чернявського.

Життєствердним настроєм пройнята також анакреонтічна лірика Чернявського. У двох однойменних поезіях “Пісня бенкетова” паралельно з традиційними мотивами насолоди щастям миті, веселощами і вином, згадками про минулість молодості звучить тема праці:

Весь час наш — у праці;
Дамо ж ніч одну
Ми дружній розмові,
Пісням та вину. (60)

У ряді віршів (“Нехай нас темнота тупа обезславе...”, “Я в двадцять літ одстав од віку...”, “Хай гасять світ...” та ін.) вольова позиція ліричного героя

³ Чернявський М. Твори: В 2 т. — К., 1966. — Т. 1. — С.83. Цитуючи це видання в тексті, вказуємо сторінку.

⁴ Див.: Бондар М. Поезія початку ХХ ст. // *Історія української літератури*: В 2 т. — К., 1987. — Т.1 — С. 562, 572; Гундорова Т., Шумило Н. Початок ХХ ст.: загальні тенденції художнього розвитку // *Історія української літератури ХХ ст.* — К., 1993. — Кн. 1. — С. 29.

⁵ Шумило Н. Микола Чернявський // *Гроно нездоланих співців.* — К., 1997. — С. 15.

⁶ Там само.

розкривається в боротьбі за свободу народу, нації. Світоглядна категорія волі розгортається в поєднанні з категорією свободи і засвідчує персоналістичну екстеріоризацію (самореалізацію людини в суспільстві), що поряд з інтеріоризацією (заглибленістю людини у власний духовний світ) у процесі творчості є основною засадою особистісного буття⁷. У цих поезіях неоромантична соціальна активність особистості близька до просвітницьких ідей, актуальних для української поезії другої половини XIX ст. Так, у вірші “Я в двадцять літ одстав од віку...” утверджується ідея боротьби за свободу і щастя люду:

Ще буду жить, боротись буду,
Повстану проти бур і хмар.
За волю й щастя мого люду
Прийму останній я удар. (124)

Категорію свободи розкриває також широко представлена в поезії Чернявського тема національно-визвольної боротьби, художньо реалізована як заклик до національного визволення, проголошення віри в народні сили (“Сини України!.. Згадайте минуле...”, “Наші села”, “Встань зі мною, хто несплячий”, “Народ” “Батьку, сина твого...”, “Мій заповіт”). Із названих творів структурною своєрідністю вирізняється вірш “Народ”, у якому розгортається паралелізм — буря на морі і народний гнів. Вірш починається розлогою пейзажною картиною, що змінюється роздумом про потужний визвольний рух народу як асоціативне продовження ліричної теми. Традиції громадянської лірики у творчості Чернявського були підхоплені поетами наступних поколінь: так, відлуння експресивної образності вірша (“*кати, гнобителі народу*”) відчутне в поезії В.Симоненка “Де зараз ви, кати мого народу?..”.

Домінантна функція категорії свободи особистості в структурі художнього мислення М.Чернявського виявляє осуд рабської свідомості, людини, її пасивної позиції. В поезіях національно-визвольної теми духовне рабство народу метафорично означене через образ *снучи* (“З того часу, як пильним оком сина...”). Осуджується рабська свідомість народу (“Ратай”, “Гримить війна. І наші рідні...”, “Знов гармати на сході гримлять...”), втілена в духовному світі окремої особистості (“*Testamentes nostrae vitae*”, “Кайдани”, “Холодна кров рабів дала мені життя...”). Цей мотив розгортається в широкому семантичному спектрі — від упокорення соціальної несправедливості до поклоніння матеріальному багатству.

Центральне місце в поезії Чернявського посідає концептуальна для літератури кінця XIX — початку XX ст. категорія творчості. Показовим у цьому плані є вірш “Мій спів”, який засвідчує особливість художнього буття категорії творчості — неоромантичну інтерпретацію творчості як вираження духовного світу поета, емоційного начала і просвітницький мотив співу як служіння громаді. Ідеалістичний мотив творчості як вільного вияву почуття, підвладного лише божественним силам, інтерпретується, поряд із просвітницькими ідеями, у вірші “Відповідь співця”. В ряді поезій наголошено на просвітницьких принципах творчості як служіння загалу, зокрема поява цих принципів у сонетному триптиху “Україні” завдячує національному самоусвідомленню поета: “...Вкраїно любая моя! Тобі, єдиній, я співаю. Тобі вінка я заплітаю. Тобі віддам і душу я!..”. У вірші “Моя пісня” ідея творчості як служіння Україні виразняється ремінісценціями поезії Т.Шевченка “Думи мої...” — мотивом посилення пісні в Україну. Антропоцентричне бачення творчості поглиблюється у поезіях Чернявського, написаних на рубежі століть.

⁷ Див.: Мунье Э. Персонализм. — М., 1992. — С. 61.

Так, у вірші “Мрії, радощі і суми” (1904) творчість постає як вираження усього комплексу духовно-емоційного світу особистості, контрастів у її житті, що перегукується із трактуванням творчості в поезії Олександра Олеся:

Мрії, радощі і суми,
І надії, й горді думи –
Все, що прийме рідна мова, –
Я замкну в перлині слова.
І в тих перлах буду жити –
То ясний, то сумовитий.
То слабкий, то знову сильний, –
Завжди щирий, завжди вільний. (289)

А проте актуальними для Чернявського залишаються ідеї служіння поета суспільно важливій справі (“Борцям – героям”, “Коли лютує океан”).

Тема свободи творчості в поезії Чернявського актуалізує персоналістичну ідею вільної творчої особистості⁸. Найпоказовіший з цього погляду вірш “Відповідь”, у якому проголошується теза про вільну творчість, що як служіння батьківщині рівноцінна творчості в її просвітницькому трактуванні. Творчість як спів вільної душі асоціюється з просвітою народу також в поезії “До пісні”.

Поетична творчість осмислюється Чернявським в її абсолютно-духовній сутності (“Іскра”), як антитеза буденності (“Заспів”). Мотив польоту – характерний структурний прийом віршів, у яких розкривається піднесеність поезії над земною буденністю:

Я долі покірний, та вищий від долі,
Я в співах над світом земним піднімусь.
Я духом безсмертним не знаю неволі,
Мов ікра летюча, у пільмі я мчусь.
 (“Іскра”, 231)

Для розуміння категорії творчості у Чернявського важлива проголошена ним ідея безсмертя духовної спадщини поета (“Знавці мистецтва, Соломони...”, “Гомер”, “Пісні предків”, “Моя пісня”). Ця ідея подана в синтезі з осмисленням свободи творчості, непроминальності духовної спадщини для сучасності: безсмертний дух митця протиставляється його фізичній смертності.

Релевантне неоромантизму трактування мистецтва як дієвої сили в боротьбі за свободу актуалізується в поезіях Чернявського на історичну тему – “Коли, як віл, Ізраїль шию...”, “Слов’янський заповіт”. У першому вірші поет переходить від згадки про біблійні часи до сучасної йому ситуації в Україні, другий – цілком зосереджений на історичній темі. Віра в творчість як дієву силу в боротьбі за краще майбутнє висловлюється і безвідносно до історичної теми у вірші “Нависла ніч, стоїть понура...”.

Важливою складовою творчості поета виступає пейзажна лірика, яка художньо реалізує категорію природи. Як відзначав С.Єфремов, “Картини природи, степ широкий, ясне й спокійне море – їм Чернявський багато дає місця в своїй поезії”⁹. Це і пейзажі, окреслені в душі романтичної умовності (“Степ і степ, один без краю...”, “Гроза”), і предметні, з широким залученням образів-реалій (“Урожай”, “Вечір”). Пейзажний елемент посідає вагоме місце також в поезіях медитативного характеру – таких як, наприклад, “Вечірні мрії”.

Незаперечною є оптимістична маркованість пейзажної лірики Чернявського (“Поміж хмар веселка грає...”, “У вікно моє весняне...”, “Вітаю тебе я, одвічне

⁸ Там само. – С. 8.

⁹ Єфремов С. Історія українського письменства. – К., 1995. – С. 547.

світило...”, “Розпустились верби...”, “І уперті, і веселі...”, “Я прийшов до тебе, море...”). Важлива структурно-семантична функція притаманна романтично-міфологічній символіці *сонця* як творчої енергії життя. Отже, поет віддає перевагу денному ладу символів природи¹⁰. У вірші “Вітаю тебе я, одвічне світило...” зображено схід сонця, що осмислювався у міфології як світостворення¹¹. За народним уявленням, у мить сходу “сонце надзвичайно енергетичне, воно оживляє, пробуджує увесь світ, дає тепло, світло, силу і енергію всьому”¹². Поет сприймає й закорінені в міфології уявлення про загибель під променями ранкового сонця лихих, темних сил. Міфологічну семантику творення світу має також *весна*¹³, яка у Чернявського – символ оновлення, надії на краще, співзвучний з образною системою поезії Лесі Українки. Настрояє забарвленість пейзажів Чернявського творить і образ *моря* як символ свободи, руху, оновлення. Засвоєна неоромантиками романтична поетизація вільної стихії моря (Дж.Байрон, М.Лермонтов) виразно прочитується у віршах “Цар і море”, “Заклик до моря”, “На південь, до моря, я линув душею...”, “Я прийшов до тебе, море...”. Символом свободи з патріотичним конотативним навантаженням виступає у Чернявського *степ*; це один з його улюблених образів – “Як люблю піти весною...”, “Степ”, “Ой степе, мій степе...”. “Я – степу син, душею й тілом я весь твій”, – проголошує поет у вірші “З чужини”.

Для Чернявського характерне потрактування природи як джерела душевної і творчої наснаги (“Як люблю піти весною...”, “На південь, до моря, я линув душею...”, “Ой степе, мій степе...”, “Спустилась ніч в очерети...”, “Я прийшов до тебе, море...”). Краса природи наснажує душу ліричного суб’єкта новими силами. Образ природи набуває функції символу – *зоряне небо* як успадковане від романтизму втілення ідеалу:

Вічним спокоєм дихнуло на мене з далекого неба,
Ніби росою скропилось гаряче, намучене серце.
Стихло, мов зв’язане, горе. І сльози скотились останні,
Впали на землю холодну алмазами в срібнім промінні.

(“Після бурі”, 151)

Урочисте звучання твору підкреслюють ритмомелодичні засоби – шестистопний неримований дактиль, стилізований під античний гекзаметр.

Актуальною для Чернявського залишалася просвітницька естетика з її апологетизацією боротьби за свободу і щастя народу, служіння мистецтва громадській справі, біблійною образністю (*нива, зерно, сіячі*) – “Нехай нас темнота тупа обезславе...”, “Я не прохаю в тебе, Боже...”, “Не під співи та музику...”, “Просторо і вільно у нас на Україні...”, “Питання”, “Ти не загинеш, Україно...”, “Шевченко” та ін. Жертовний шлях інтелігента-просвітителя – в центрі поезії “Я не прохаю в тебе, Боже...”. Ліричний суб’єкт вірша зрікається особистого щастя заради служіння рідному народові. Носієм просвітницьких ідей часто постає сильна волюва особистість, як, наприклад, у вірші “Нехай нас темнота тупа обезславе...”.

У поезіях просвітницької теми широко втілено ідею єднання інтелігенції з народом і ширше – єдності української нації (“Я не прохаю в тебе, Боже...”, “Народ і ми”, “Ти не загинеш, Україно!..”). Чернявський утверджує високу

¹⁰ Див.: Ласло-Куцук М. Шукання форми. Нариси з української літератури ХХ століття. – Бухарест, 1980. – С. 23.

¹¹ Дмитренко М., Іванникова Л., Лозко Г., Музиченко Я., Шалак О. Українські символи. – К., 1994. – С. 78.

¹² Там само. – С. 78.

¹³ Там само. – С. 80.

національну свідомість. Для нього неприйнятний перехід до чужого культурного середовища замість служіння матері – Україні (“Не під співи та музику...”). Вагомим фактором формування національної самосвідомості виступає мистецтво (“Грими сурмою бойовою...”). Поет звертається до музи, яка, на його переконання, покликана підносити самоповагу українців, національну гідність народу.

Для поезії Чернявського характерна патріотична лірика, висловлення любові до України. Синонімом дорогої серцю поета батьківщини є народна пісня (“Коли вечірньою добою...”). В насиченому емоційно виразним патріотичним почуттям вірші “На крилах” семантичний центр – вболівання за руїну рідного краю. Вірш розгортає картину панування соціального зла: неволі, злиднів, духовного зuboжіння.

Широко розроблена в поезії Чернявського соціальна тема – зображення бідувань знедолених, соціальних контрастів, народних повстань (“В огні повстання”, “Засуха”, “Брат”, “Вогні безодні”, “Хліб”, “Сирота”, “До сонця”, “Косарі” та ін.).

Просвітницько-позитивістські принципи життя заради інших¹⁴ засадничі для розуміння Чернявським призначення поета, митця в суспільстві. Поет для нього – це насамперед пророк, що вчить, проголошуючи “святий заповіт” любити людей (“Коли б я серце мав велике...”). Цей вірш яскраво виявляє рецепцію просвітництвом християнської етики. Водночас поет дбає і про суто мистецькі параметри творчості. Слово пророка – це “натхнення проповідь”, високе мистецтво. Соціальна заангажованість митця втілена у вірші “Я не можу бути щасливим...”. Знаковою постаттю поета-пророка і просвітителя був для Чернявського Т.Шевченко (“Шевченко”, “Великі слова”). До речі, твір “Великі слова” майже цілком побудований на ремінісценціях поезії Шевченка.

У віршах соціальної, національно-визвольної та просвітницької тематики простежується еволюція художнього мислення поета від апологетизації збройної боротьби до антимілітаристських мотивів. Так, у поезії “В огні повстання” (1887) підноситься боротьба козацтва з поневоленням України Польщею; збройна боротьба, насильство проти гнобителів трактується як справедлива помста: “За колишні кари карами платити” (43). А у вірші “Меч” (1889) поет підкреслює антигуманність війни, висловлює переконання, що будь-яка збройна акція смертоносна:

Меча того люди й тепер прославляють
І згоду мечами скувати бажають,
Забувши, що в руки хто візьме меча,
Той гибель од його собі признача. (90)

Антимілітаристські мотиви посилюються у творах – відгуках на події війни у Маньчжурії 1904 р. (“Під час війни немає сили...”, “Стояла ніч німа, холодна...”). Війна осмислюється як антигуманна ситуація, коли люди-брати стають ворогами. У поемі “Жертва”, написаній під враженням подій революції 1905 року, поет акцентує на тому, що жертви, загибель безвинних людей зумовлені відступом від основ християнської моралі – неодмінним атрибутом війни, передусім громадянської. Дівчина, яка марно намагалася зупинити озброєних козаків і солдатів, переконуючи їх у тому, що вони – брати своїх супротивників, змушена вдатися до зброї і гине від рук співвітчизників. Поема структурована біблійною образністю і символікою, характерною для просвітницького дискурсу. Епіграфом до твору поет обрав цитату з Євангелія від Матвія (розділ XXXIII, вірш 37), в якій

¹⁴ Див.: *Татаркевич В.* Історія філософії: В 3 т. – Л., 1999. – Т. 3. – С. 27.

йдеться про побиття пророків камінням. Біблійний месіанізм прозирає також в окресленні образу головної героїні:

І де йшла, де проходила, —
Всі серця вона скоряла.
І молилися на неї
І кати, і назареї. (332)

Лише в окремих віршах (“Веди мене, я йду з тобою!..”) ліричний суб’єкт висловлює готовність взяти до рук зброю як протидію пануванню жорстокості у суспільстві, репресивному державному устрою, за якого “пророків згоди й тишини” розіп’ято на хрестах. І хоча поет — “бард всесвітнього братерства”, прихильник мирного залагодження конфліктів, він також високо цінує подвиги героїв збройної боротьби за волю України, їхню жертвовність і офіру (“Я не прихильник буч кривавих”).

За всієї заангажованості неоромантизмом поезія Чернявського дає чимало зразків романтичного світобачення. Свою приналежність до романтизму письменник декларував у вірші “Я — романтик? Безперечно...”. Романтичні тенденції творчості Чернявського засвідчує експресивно висловлене розкриття контрасту між ідеалом та дійсністю (“Глухою темною стіною...”, “Я не відбився від кайданів...”, “Як чорна галич восени” та ін.). Для його поезії характерні романтичні мотиви життя як плавання човном по морю, пошуку долі, поривання в далечінь, насиченість романтичною образністю пейзажної та інтимної лірики. У цьому плані показова пейзажно-романсова поезія “Тихо гойдаються в синьому морі...”:

Тихо гойдаються в синьому морі
Іскорки-зорі.
Ніби купається в хвилі блискучій
Рій їх летючий.
Скелі здіймаються, ще не остиглі,
Темні, похилі.
В чорнім міжгір’ї десь світло палає
І погасає.

Чуєте пісню на тихому морі,
В синім просторі?..
Слухайте: ось вона знов обізвалась
І увірвалась.
Човен малюється в морі на хвилі
Геть за півмилі.
Хто, безталанний, там хоче вловити
Долю у сіті?..

Цей вірш, датований 1897 р., поєднує романтично-пісенну образність і новаторську ритміку, властиву поезії початку ХХ ст. (пізня лірика Лесі Українки, поезія М.Вороного, О.Олеся).

Поезії Чернявського притаманна також образність історіософської семантики, закорінена в українській романтичній поезії першої половини ХІХ ст. — образи *могили, козака, запорожця* як символи історичної пам’яті українського народу. Так, поезія “Степ” у типовій для Чернявського манері розгортає історіософську символіку могили, козака-запорожця на тлі картини степової природи.

Цікаво, що до властивих українському романтизму фольклорних мотивів поет звертався і в ранніх творах, і у віршах середини 90-х років: “Ой у темнім гаї...” — народнопісенні мотиви, “Доля” — фольклорна персоніфікація, “Ой помалу, мій милесенький...” — пісенний мотив розлуки, “Нива” — мотив лихої долі. Очевидно, для Чернявського були затісними межі літературної поетики, яка певною мірою уніфікувала поезію, послаблювала її національний елемент.

Інтимна лірика поета включає широкий спектр романтичних мотивів: елегійні (“По полю чистому для неї...”), баладні, пісенні (цикл “Пісні кохання”). Пізньоромантично-просвітницьке поєднання інтимно-особистісної поезії з соціальними мотивами бачимо в циклі “Пісні кохання”. Пісні кохання в серці поета змінюються “іншими почуваннями” — устремлінням до боротьби з долею, темними силами. Настроєва бінарність його інтимної лірики накладає відбиток на

семантичну структуру жіночого образу. Кохана в поезіях Чернявського — це не тільки суб'єкт інтимного світу “двох”, а й вірний друг, який завжди поряд у боротьбі.

Чернявському близькі й неокласичні тенденції, на що звертають увагу дослідники, підкреслюючи “багате описове слово, спокійний, класичний вірш”¹⁵, “барвистість і чіткість контурів предметного світу, ясність простого ліричного почуття”¹⁶. Споглядальність і емоційна врівноваженість, властиві цьому художньому напрямку, були органічними для світогляду Чернявського, про що свідчать слова самого письменника: “По-російському кажучи, щастя — “в созерцании”, в спогляданні, в “об’єднанні” в моєму “я” здобутків праці й діяльності всього світу і в оцінці всіх явищ життя — уже з якогось віддалення, уже з значною долею заспокоєння”¹⁷.

Цикл “Донецькі сонети” відзначається поєднанням неокласичної віршової форми і романтичної умовності. У сонеті “Князь Ігор” історична тема художньо реалізована комплексом близьких до символістичної поетики образів, оповитих серпанком таємничості й загадковості:

І бачу я: струї срібляні
Тремтять, до берега йдучи.
І хтось незнаний на світанні
Ворушить росяні кущі...
То Ігор-князь тіка а полону.
Слідом Овлур за ним. Збива
Убрання росяне з розгону...(200)

Хоча серед віршів циклу є і предметна лірика (“Вечір”, “Осінь”, “Перший лід”, “Порубка”). Так, сонет “Вечір” побудований на конкретних, зримих та акустично виразних образах-деталях: “майнув огонь на байдаці”, “коня...хлопочисько поїть”, “каганці в хатах проглянули”, “крик гусей понад водою”. У циклі “Донецькі сонети” Чернявський заявив про себе як про визначного майстра сонету в українській поезії.

Неокласичним дидактизмом позначений цикл ліричних мініатюр “Нотатки”, предметність, зримість образу характерна для ряду віршів пейзажної лірики (“Урожай”, “В яснім блакитному просторі”). Неокласичні тенденції виявляють також предметно-описові замальовки, такі як “Напровесні”, “Сільська осінь”. Властива неокласицизму урочистість вислову присутня у віршах, присвячених поетам-класикам світової літератури — “Шекспір”, “Гомер”, “Пушкіну”. Неокласичне звучання вірша “Шекспір” підкреслює форма сонету, у поезії “Гомер” віршовий розмір наближений до античного — неримований 3-стопний дактиль. Предметність образу і філософічність вислову посилюється у пізніший період творчості (цикл “Крим” — 1927—1928).

Неокласичні тенденції поезії Чернявського позначилися й на широкій розробці історичної теми — як вітчизняної історії (“Кримські гості”, “Суботівське подзвіння”, “Іванець Брюховецький”, “Князь Ігор”, “Богданова інтродукція”, “Кінець Дорошенка”), так і історії інших народів (“Аттіла”, “Цар і море”, “Євшан”). Поет звертається до епох і подій, позначених національно-визвольними і державотворчими інтенціями — життя і діяльність гетьманів України, захист рідного краю від татарських навал тощо. Чернявський сприймав історію як чинник творення сучасності, тому важливою складовою його поетичної творчості є тема історичної

¹⁵ Зілинський О. Трудні шляхи зростання // Антологія української лірики. — Торонто, 1978. — С.25.

¹⁶ Бондар М. Поезія початку ХХ ст. // Історія української літератури: В 2 т. — К., 1987. — Т.1. — С.573.

¹⁷ Чернявський М. Твори: В 10 т. — Харків, 1927—31. — Т. 4. — С. 368.

пам'яті (“Сини України! Згадайте минуле...”, “Степ”, “Ти не загинеш, Україно...”, “Євшан”).

На окремих віршах поета позначилися тенденції символізму і декадансу. У вірші “Легенда” творчість осмислюється у символістичному ракурсі як можливість піднятися над тягарем земного життя, вірш “Коло груби” з циклу “Донецькі сонети” представляє характерний для декадансу мотив приреченості на неминучу смерть.

Художня структура поезії Чернявського перебуває у силовому полі мистецької довершеності української поезії кінця ХІХ – початку ХХ ст., естетичного багатства її конститутивних засобів. Структурованість поетичного слова Чернявського найяскравіше виявляє композиційна організація його творів. Найчастіше поет звертається до прийому обрамлення (“Тиша”, “Не можу я...”, “Синє небо, синє поле...”). Показовий приклад строфічного обрамлення – вірш “Не можу я...”:

Не можу я
Весь вік ходити по землі
І в глиб її не зазирати.
І в світ од неї не злітати
На дум одважному крилі –
Не можу я. (326)

Обрамлення образними засобами доповнюється ритмомелодичним обрамленням – перший і останній рядки строфи чотиристопного ямбу вкорочені до двох стоп, що надає віршеві ритмічної чіткості, музичності, семантично акцентує лейтмотивні елементи. Менш характерний прийом паралелізму, хоча творчість Чернявського містить художньо виразні зразки паралелізму – такі вірші, як “Сніг падає з неба... Легкими листами...”, “Вогні життя”, “Народ”.

Поетична творчість Чернявського як елемент дискурсивно-типологічної системи, що визначає естетичну специфіку української поезії кінця ХІХ – початку ХХ ст., засвідчує дискурсивну інтерференцію, співдію романтизму, неоромантизму, просвітництва, неокласицизму, елементів символізму й декадансу. Сам письменник зауважував у своїй творчості поєднання різних художніх напрямів, мотивуючи це пошуками відповідного кожній темі способу її розкриття. У листі (1907 р.) до Олекси Коваленка, упорядника антології “Українська Муза”, Чернявський відзначав: “Щодо літературної школи, то я еkleктик. Я не вважаю себе прихильником якої-небудь однієї з відомих мені літературних шкіл, або виключно одного напрямку й ніколи не зав’язував себе якими-небудь літературними доктринами або традиціями. На мою думку, кожна тема вимагає від письменника окремої, відповідної собі форми. Й тільки тоді, коли автор зможе дати їй таку форму, він одночасно з тим дає справжній літературний артистичний твір... Тому-то, коли я, дивлячись на свої писання не як автор, а як сторонній дослідувач, я помічаю на їх...сліді напрямків: романтичного рядом з реалістичним, модернізму й поруч пленеризму, а далі імпресіонізму й символізму. І всі ці напрямки мені однаково любі й дорогі, й я користуюся їми всіма, але ні одному з них не можу й не хочу віддатися цілком. Бо це значило б свідомо обмежити себе”¹⁸. Такий синтез дискурсивних типів характерний для української поезії кінця ХІХ – початку ХХ ст. взагалі.

Свого часу Микола Євшан наголошував: “Серед українських письменників новішої доби займає Чернявський становище відокремлене. Ані з старшим поколінням, ані з молодшим не лучить його ніяка спільність тісніша, органічна, він

¹⁸ Цит. за: Плевако М. Микола Чернявський // Червоний шлях. – 1925. – № 11–12. – С. 240.

однаково близький і однаково чужий одному і другому”¹⁹. Творча індивідуальність Чернявського-поета репрезентує як розвиток традиційних для української літератури XIX ст. напрямів – романтизму і просвітництва, так і модерністичні течії, що сформувалися на рубежі XIX–XX ст. – неоромантизм, неокласицизм.

¹⁹ Євшан М. Микола Чернявський // Критика. Літературознавство. Естетика. – К., 1998. – С. 206.



Строфа

І племена, й роди єднала мова Словом, І гуртував обряд в задруги та спілки. Під ликом всіх богів – і три- й семиголовим – В одно зливався Край, в державу на віки...	Належно, як святих, узявши їх у пам'ять, Із темряви століть, з часів, що зникли в млі, Тим словом пом'янім, що вже й віки не сплямлять По всій нам лишеній окровленій землі.
---	---

(“Епілог”)

У Черкаському видавництві “Відлуння-Плюс” побачила світ епічна поема-легенда “Анти” (2002) Андрія Хименка (Химка) (1919–1991), багаторічного в'язня гулагівських таборів, до якого текст її повернувся із архівів КДБ лише в 1990 р. Видана коштом родини Хименків. Він автор трилогії про Івана Сірка (1990–1993).

Поема “Анти” присвячена 1600-річчю заснування Антської держави в Придніпров'ї. Як пише в передмові Іван Гришин-Грищук, “досконало володіючи засобами міфопоетики, Андрій Хименко художньою уявою сягає глибин людського єства антів – наших пращурів [...] поєднує різномірні елементи в єдину поетичну структуру. Канва, фабула, композиція, сюжет, нарешті персонажна система, де сакральні й земні вартості чітко розмежовані, дозволили йому витворити своєрідну символічну художню мову”. Пам'ятаймо: хто не знає свого минулого – не вартий майбутнього!

В.Л.

* * *

Стирає час і голоси, і лица
із пам'яті. Біднішають поля,
та не міліє при шляху криниця,
бо ж кажуть: в того руки не болять,
хто вміє всім своїм з людьми ділитися...

... Де непробудно спить уся країна,
розтринькавши і славу, і біду,
я омину все. І до вас прилину.
Опісля того, коли вас знайду, –
я поцілую руку України...

(“Мандри”)

“Зі Сковородою я маю стільки ниток, що, мабуть, і на тому світі зустрінемося...” – писав Володимир Підпалый (1936–1973), поет-шістдесятник з трагічною долею, автор збірок “Зелена гілка” (1963), “Повесіння” (1964), “Сковородинські думи” (К., Веселка, 2002).

Книжка містить цикл поезій “Григорій Сковорода” та поеми “Змагання Григорія Сковороди”, “Повернення в Кавраї”. “Ці вірші торкаються деяких питань філософії Сковороди, яку поет перекладає на мову потреб свого дня, – підсумовує у передмові до збірки Ярослав Розумний (Вінніпег, Манітобський університет). Але найкращі з них – це роздуми Підпалого над собою, над людиною та його суспільно-політичні коментарі, що часто переходять у мудрі афоризми або історіософські узагальнення”.

В.Л.

Слово і Час. 2004. №1



Тетяна Лисенко

МІКРО- І МАКРОСВІТИ У ТВОРЧОСТІ ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ

У творчому мікрокосмі Емми Андієвської – нескінченна кількість світів: “Світи інші тут, перед нами, тільки ми пробігаємо повз них, не побачивши, що вони є. Колосальні всі галактики, все найневимовніше перед нашим носом, тільки треба побачити – це кут зору” [З інтерв’ю. Див.: Сучасність, 2002, №6]. Поетеса містить у собі всесвітню інформацію, очищуючи своє “духовне”, і крізь неї проходить сила, яка не є її власною духовною сутністю. Для Е.Андієвської творити – значить бути у стані медитації, їй дається візія того, що треба написати або намалювати. В.Налимов найпоширеніше поняття *медитації* визначає так: “[...] це спрямована мандрівка у глибини своєї свідомості, знайомство із собою в континуальному різноманітті проявів”¹. У внутрішніх просторах Універсуму відбувається самопізнання в усьому потенційному багатоманітті, проявляючись у вигляді ілюзій, уявлень, фантазій. Людина ніби виходить за свої межі – хоча насправді меж тут не існує. “Людське “Я” містить в собі всю реальність буття – мікрокосм як дзеркало макрокосму (Гермес Трисмегіст)”².

За світоглядно-філософськими принципами поетичний світ Е.Андієвської найближчий до сюрреалістичної техніки французької школи А.Бретона, хоча має яскраві відмінні національні характеристики: французькі сюрреалісти переважно викликали дію підсвідомості, вводячи себе у різні афективні, гіпнотичні стани, активізуючи автоматичне письмо, при цьому рефлектуючи власні патології і фобії у творчість (за З.Фрейдом); феномен же Е.Андієвської полягає у великій духовній праці самопізнання, в якій несвідоме працює на митця, тут немає, як часто у сюрреалістів, епатажу й потягу до огидного, хоча їй притаманні риси чорного гумору, що щільно співіснують з абсурдом і алогізмом.

Поетеса послідовно розвинула сюрреалізм як стиль із його метафорою казки та гіперболою, з притаманною їм магією слова як могутнього знака речей і духовності, що з них і постала, власне, справжня поезія. Цитуючи Вальтера Мушга, Ю.Лавріненко писав: “В ті прастарі часи люди потребували мистецтва, щоб не втратити природу і Бога [...] магічна поезія являла самовідкриття людини...”³.

Світ Е.Андієвської виростає з емпіричної реальності, особливо з природи, розростається і сягає “своїми верхами інтуїтивних світів якоїсь біологічно-релігійної містики”⁴. На думку самої авторки, її світ у своїй розмаїтості і плинності – єдиний, мов океанічна сфера, неначе “водоймище речей”. Часто одне слово служить призмою для спектралізації інших слів, і тому виникають безкінечні метафорично-притчеві градації сюрреалістичних образів:

¹ Налимов В., Дрогаліна Ж. Реальность нереального. Вероятностная модель бессознательного. – М., 1995. – С.175.

² Там само. – С. 178

³ Лавріненко Ю. Дві течії в поезії Емми Андієвської. // Зруб і парости. – Мюнхен, 1971. – С. 265.

⁴ Антології сучасної української поезії заходу. – К., 1969. – Т. 1. – С. 366.

Бо літо мусять просочити
У рибні пухирі, у закрути,

Що мушлі важко розкрутити,
Не поламавши защіпок
("Ще літо");

Метафоризація онейричного простору розкривається й у поемі "Перетинки", де читач блукає лабіринтом сновидінь і перетинається із невідомим: "Така безмежність, як лиш *вві сні*. / Між слів женуть пласких лосів, схожих на довге волосся у воді [...] / Уздовж *сну* – де сушать кусні вогню / і душі висять, мов білизна, / двигтять перевтілення лазні..."; тут є і "*снів* кузня", і "*сну* костоправи", а "дехто носить свій *сон*, мов іконостас" (поема "Лябіринт"); "зі стелі водяної *сну*" – ця метафора створена саме за логікою сновидіння, "*сонна* основа слова в леопардових плямах". Варто згадати твір Х.Л.Борхеса "Письмена Бога", в якому є оригінальна думка: плями на шкірі великих кішок (тигрів, ягуарів) – це нерозшифровані написи-послання до людей про таємниці всесвіту й абсолютну істину. І завершується поема "Перетинки" гармонійним акордом: "Ляду *сну* відхила: / зоря молодим горошком сходить на городі".

Міфологема базару в однойменній книжці Е.Андієвської – це сновидійне світотворення вже з есхатологічними аспектами, де проглядається перехід в інший – потойбічний – світ і відхід духу в ірреальність. Адже письменниця завжди втілює й рефлектує інший погляд на речі з іншого виміру, в неї статично несподіваний ракурс бачення – часто це кут зору нелюдського ока. Авторка відтворює калейдоскопічний світ базарного виміру. Життя і смерть – своєрідна гра, теж базар. "Для "Базару" характерні [...] уміння спіймати мить одкровення і осяяння, а відтак – дотикнутися до таємниці духу, переступивши хистку і неприступну для звичної людини кореляцію трансцендентного"⁵. І все це для того, щоб пробудити в людині надсвідомість. Втілення позатрансцендентного співвідноситься з бажанням дістатись туди, "де кінчаються слова" (за Ю.Тарнавським): "Струмують душі й з-під поли. Завинувсь в кокон красвид". Сюрреалістичною образністю поетичної творчості Е.Андієвська створює культ несподіваного.

Візьмемо вірш "Базар на межі сну": "Базар клітина ясновидь", "базар морське підводить вухо", "базар підшови погубив / від світлоносної ходи", "базар занури в серце палець / і творить трепетне із пилу", – тут вочевидь прочитуються космогонічні мотиви, поява життя з води, де вода втілює хаос несвідомої стихії; "Для скрині сну справляють віко. / Снують жовтки через провалля", – ремінісценція на світове яйце, з жовтка якого народжується життя, "в нутро світанків, / в тиші злам / буття тримають на вузлах...".

О.Гриценко у статті "Сни про базар" пише: "Задекларувавши [...] у збірці "Базар" свій вибір на користь ярмаркової поетики, Емма Андієвська залишається вірна їй дотепер, так що навіть у "Портретній галереї" людські обличчя складаються "із моркви, перцю і цибуль", "із виноградних кичок і артишоків" [...] та безлічі іншого базарного краму"⁶. Точне відображення такого портрету міститься на картині ренесансного митця Джузеппе Арчимбольдо "Літо", який створював символічні трансформації, що надихали пізніше сюрреалістів. «"Мікробазар" містить слова як матеріал-крам у побудові окремого вірша та "макробазар" як спосіб побудови збірки, де за крам правлять і кількістю своєю утворюють нову якість уже цілі вірші Емми Андієвської»⁷.

Вірш "Інше прояснення" розкриває всю незвичайність творення сюрреалістичної техніки і бачення явища з другого боку, крізь інші безкінечні світи: "Салатну

⁵ Сорока П. Емма Андієвська. Літературний портрет. – Тернопіль, 1998. – С. 55.

⁶ Жінка як текст: Емма Андієвська, Соломія Павличко, Оксана Забужко: фрагменти творчості і контексти / Упоряд. Л.Таран. – К., 2002. – С. 25.

⁷ Там само.

душу равлик розгорнув [...] / на хідлях ходить водяне горня [...] / Й веселку ловить, щоб у серце вкласти. / Не дощ ікластий, а самі вже клюски. / Оновлення заходить над дворами, / вглиб шириться, / хоч руку в потойбіччя – й намацуй, – / так речей пульсує живчик. / Прояснення”. Це стан, коли у людини відкривається шосте почуття або інтуїція, і вона проходить стадію індивідуації (за К.Г.Юнгом).

Природа виступає, ніби жива міфологізована світова душа: “В криницю виливають молодик. / Весь світ заліг з дахів під лободу [...] / нехай з озер видмухе споруди, / в кружала обертаючи людей [...] / Природи знак / існує в тайниках пересувних, / що їх пильнують бабки над водою”. І ще один фрагмент, який передає сюрреалістичні міфологеми, пов’язані з природою: “Тут на схід сонця котить колісниця / (з-під квочки щойно, всі колеса – риби): / повітря на чаїне пір’я дробить”. Е.Андієвська нерідко створює пейзаж натяків, відгомін світової душі у своїх творах, де читач може відчутти онтологічну парадоксальність й езотеричні загадки землі.

Ефект якісно нового кута зору може викликати бароковий прийом поєднання непоєднуваного, проявлений у поезії “Те саме довкілля”: “Розвісили дерева очі й вуха. / Муром іде коняка з парасолькою в руці [...] / білотка сонця у суглобах / пташиний лід складає, / щоб поглибивсь [...] перехід поміж світами”.

Оскільки поетеса мислить і сприймає речі космічно, одночасно у безлічі вимірів, то символічний образ кав’ярні (однойменної поетичної збірки) також набирає галактичних меж: кав’ярня безмежна і бездонна у всіх напрямках і площинах, вона розчиняється у метафізиці. Тут безодня визирає з безодні, бар трансформується у туманність Андромеди, а торти переростають у планети, на горнята кави приходять Страшний суд, – і все це осердя буття, “свердловина крізь сторіччя”. Філософія і стиль “Каварні” Е.Андієвської переважно нагадує поезію Т.Еліота.

Бо ж кредо дня – до дна й душі оазу, – А втопане підошвами підсоння

Щоб із аорт не візій ваговози, Де замість сонця – конус чи квадрат...

Авторка часто застосовує еліпси в поезії – безкінечні тире, на місце яких читач інтуїтивно підставляє всі можливі за змістом дієслова, які присутні в тексті, хоча й замовчані. Це створює множинні інтерпретації її поезії. Поетеса залишається вірною своєму кредо до кінця: “Пророк, – у нього шлунок – око”, “із Йоною – в потойбіч – кит”, “сопілка – цівочку – в незриме” (сонет “Дещо поширена каварня”); або: “у мозку – плинні вежі – й підтюпцем васальним”, “каварня – колесо, зі спиць – сургуч веселок” (“Юнаки з фарбованими чубами II”).

Збірка поезій “Вігілії” містить синтез філософського досвіду поетеси, езотеричних прозрінь й інтуїтивних осягнень смислу життя, прагнення віднайти глибину тиші, дістатись дна мудрості. Авторка ставить питання: “Що – дійсність – дійсність чи лише примара...?”, “Прозорість? А чи просто наступ туги?”. Е.Андієвська втілює поетичні інтерпретації філософських категорій. Візерунок світу зітканий із алогізмів та суперечностей, тому дійти до суті – неможливо; “[...] Всі вісі, що свідомість, – шкереберть. / Усталене – на манівці – з орбіт. / Лиш гола дійсність – акробат кумедний, – / на видноколі – трюки старомодні...”. Поетеса любить вчуватися у тишу, її образи тиші завжди неординарні. Так виникають “смерч тиші”, “не тиша – а світобудова печі”. Найтихіша тиша для неї лише в “осередді бурі”.

М.Ревакович у статті “Елементи дегуманізації в поезії Емми Андієвської” зазначає, що, згідно з Х.Ортегою-і-Гасетом, найважливішим інструментом дегуманізації в поезії є метафора. Бо поезія – це своєрідна алгебра метафор. А “такі елементи дегуманізації, як метафора, стилізація, гра, чи беземоційний, дистанційний підхід до зображуваних явищ аж надто присутні в поезії Емми

Андієвської”⁸. Суть дегуманізації мистецтва, за Х.Ортегою-і-Гасетом, полягає у тому, що справжнє мистецтво не може бути сприйняте масою, воно існує лише для взаємничених.

Для книжки “Знаки. Тарок” характерні мотиви пошуку безсмертя, світових знаків, вічних символів, які прочиняють двері позасвідомого – повернення у міфологічне минуле, наявне в сучасному; це якесь “прадавнє переживання” як візія “у темному дзеркалі”. Естетичним підґрунтям даної збірки теж є сюрреалізм, специфіка якого в українській літературі полягає саме в синтезі “українського” кордоцентризму та пишності козацького бароко, поєднаних із трансцендентальним баченням поетеси. «У кожне слово, – зазначає Л.Тарнашинська – “втиснено” якомога більше вражень, щоб “видобути” з нього більший пучок асоціативних “іскр”»⁹.

На знакову природу світу звертав увагу ще Г.Сковорода у своїй філософії, а Геракліт писав, що Бог промовляє устами дельфійського оракула, який подає знаки. Оскільки перший цикл збірки має назву “Знаки”, то другий – “Тарок”. Ніла Зборовська у статті “Піднявшись над усім тліном...” декодує дану назву, відсилаючи до герметичної таємниці єгипетського ієрогліфічного алфавіту, де божества зображувалися буквами, коли букви відтінювали ідеї, а ідеї закодовувалися і в числах. Древній єгипетський алфавіт зберігся досьогодні у вигляді карт Таро. Пророцтва Таро давали відповіді на таємниці світобудови, виконуючи роль тайнознаків. Е.Андієвська обирає такі тайнознаки, щоб передати таємну всеприсутність невідомого. Так, приміром, звучить народження нового дня: “Зі сну в зубах / біла левиця виносить на рівнину зм’яклий ранок, / незмірене потягнулося / і луснули форми, / у грудях радість розводить коропів” (“Новий день”). Кожна поезія збірки постає метафоричним тайнознаком. Це вічний коловорот смертенародження – колесо сансари – вічне перевтілення. Вічне осягнення “безпочаткового кінця і безкінечного початку”: “Матерія на все буття волала, / Аж поки – вибухи – в стрілки – годинникар. / Світів циклічність, що – із дна ріки”.

Поетеса посилається на три принципи світобудови: “вага як рівновага, число як кількість і співмірність всього [...] гармонія впливає з подібності протилежностей (смерть-життя, матерія-дух...)”¹⁰.

Цікаво простежити спільні мотиви, образи, символіку кольорів, що найбільш розповсюджені у поетичній і малярській творчості авторки. Найчастіше зустрічаємо зелений колір, котрий символізує життєву енергію, юначу радість, надію; даний колір складений із синього і жовтого (Небес і Землі) і має містичні якості: поєднує в собі синє світло інтелекту з емоційною теплотою жовтого Сонця, щоб віднайти рівновагу і мудрість оновлення екзистенції. “На клені кошики *зелені* піни”, “В *зелену* лутку з лотоків”, “*зелені* плями на руках”, “*зелений* мозок палає з конопляних мисок”, “З *зеленого* соку випорскує сокіл”, “*зелене* братство за панібрата”, відтінки зеленого: “мозку *малахіт*”, “*салатну* душу равлик розгорнув” та ін.

Друге місце по розповсюдженості посідає синій і блакитний кольори, які символізують божественну істину, мудрість, чисті помисли. Це колір великих глибин, жіноча стихія води, а також колір Цариці Небесної й усіх сил Неба: “в *синій* ванні пливе наяда над припишклим містом”, “хмар *синьожилця*”, “*Блакитне* місиво, із іскри весь”, “Й де щойно дух – на всю *блакить* ударив”, “Весь зір, – сама *блакитна* потерть”, “Уся свідомість, як м’який, лункий *сапфір*”, “*Блакитні* кахлі, наче з бань мечеті”, “Замість чубів – кілків *блакитний* молочай”, “В

⁸ Світовид. – Ч. III (8), липень-вересень, 1992. – С.16.

⁹ Тарнашинська Л. Емма Андієвська // Літ. Україна. – 1994. – 24 берез.

¹⁰ Кур’єр Кривбасу. – 1997. – Червень. – С.144.

блакитному пюре, — як в ополонку, в звук просунув тім'я”, “Щоб світ — із лазні —петлі — й сальто — в *синь*”.

Третє найчастіше вживане колористичне тло — жовтий колір і його відтінки: охра, бурштин, помаранча. Це солярний знак — світло сонця, інтелект, інтуїція, віра в божественне начало світу. В індусів жовто-золотий означає безсмертя. Водночас жовтий може означати хвороби, зраду, навіть катастрофу: “Під *жовті* вибухи задухи”, “Тіла струмують, *охри* вилив”, “Горить в верейках *жовта* вата — конини конопляний витвір”, “*жовті* жолоби”, “В *охрову* купіль”, “*Жовтим* жаром попереджають: “Тут межа!”, “Як в лійці *охровій*”, “Присягаючись на *жовтій* дині”, “Що — мухою — у фартусі — в *бурштині*”. У буддистів шафран, — одяг монахів, символізує відмову від бажань, смирення: “Нехай зажура / *шафранним* жаром! / слух половинить” (“Дійство з двома первнями”). Інші кольори, котрі досить часто використовує малярка слова: червоний, його відтінки — вогняний, пурпурний, кривавий, рожевий; чорний, антрацитовий; срібний, молочний, сизо-білий; і одноразові барви: попелястий, фіалковий, золотий і навіть квітчастий.

Спільні ж мотиви у малярстві й поезії характеризуються такими образами, як: очі, повіки, істоти з множинними лапами, цятки, жовтки, вода, видива тощо. “По краплі, по ковтку, по нитці. І тільки стільники в повіках” (“Базаре, ти?”); “На лапах спомин пронесли”, “За ворохом очей зникають: ведуть видовища з водоймищ”, “Хоч в оці прорубай продуховину! Хай з ока пуголовки, в плазму”, “Дорога, мов око, полискує”, “З пожежі повіки”, “Шпинатні всесвіту уламки. Розвісили в повітрі лапу”; “Поставив лапу впоперек рівнини”, “Потилицю видовжив в повітрі і зник цяточкою в повітрі”; “І звірям бракувало лап”, “Пророк, — у нього шунок — око”, “І — з ліктів місяці дзюрчать, — ланцюг з очей”. На полотнах Е.Андієвської часто зображені різноманітні страви на столі: буханці хліба, кухлі з молоком, яблука — такі ж аналогії проводимо у поетичній творчості: “Потята шинка, хліб, овечий сир й волове око, мов яйце, з-під льоду”. Такі паралелі засвідчують синкретичність різних видів мистецтва у творчості Е. Андієвської: тут не лише співмірні поезія й малярство — вірші авторки музичні й озвучені — сюрреалістичне поєднання гармонії і какофонії.

Емму Андієвську вважають основоположницею українського сюрреалізму, що прагне втілити невідоме, схопити несвідоме, відтворити ірраціональне. Авторка створює власний міфо-поетичний світ сюрреалістичних видінь, занурених у підсвідому стихію сновидінь, марень, неординарної фантазії, світ архетипів і символів, якій притаманні трансцендентність бачення і герметичність метафоричних кодів.

Світлана Водолазька

АНТОЛОГІЯ ТРАНСЦЕНДЕНТНОЇ САМОТНОСТІ ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ

По кількох роках забуття дослідники знову почали говорити про неординарність Емми Андієвської — поетеси, художника. Проте з невідомих причин часто поза увагою літературознавців перебуває значний пласт творчого доробку авторки — проза, що залишається таємницею з багатьма невідомими. Казки, новели, романи — чарівна територія непересічної, загадкової особистості, постійна інтелектуальна провокація з усталеним потягом до експериментування, а їх авторка — вічний

двигун нестандартних ідей та концепцій. Сфера зацікавлень Е.Андієвської сягає далеко за межі звичайних зафіксованих критеріїв сприйняття, це – різновекторний, спрямований на глибинне осмислення реальності простір, що вимагає від читача нестандартного спілкування. Відчувається настанова на створення власного експериментально-інтелектуального дискурсу. Е.Андієвська виводить із маргінесів аналітичної свідомості якісно новий рівень сприйняття, що сприяє перевідкриттю знаків Сущого, їй властивий потяг не лише до побудови нового інформаційного поля, а й до розширення зображально-виражальних можливостей, стилістичних і змістових ракурсів.

Художній світ прозових творів письменниці позначений виходом за межі власного “Я”, де подією стає зустріч з “Іншим”, що ламає усталену індивідуалістичну інтенцію. Нове семіотичне поле вимагає від її персонажів оновлення комунікативних можливостей і дозволяє моделювати ситуацію розчинення в тексті. Центром колізій кожного з творів стає катастрофа певності, що проявляється або через втрату сутнісних орієнтирів, або через зникнення стереотипного існування. Перед читачем завжди постає ситуація нульового відліку в шкалі координат, коли сюжетна дія за своєю суттю більше нагадує процес творення і в ній виникають нові орієнтири у пошуках власної автентичності. Значна увага приділяється зображенню своєрідності героїв, внутрішнім проявам їхньої свідомості, а також об’єктам, які провокують реакції персонажів, спонукаючи сюжет рухатись. Проте широка гама подієвого циклу, використана для вмотивування змін, кардинально не впливає на варіативні можливості результату. Отже, синтез різноманітних рівнів зображення надає оповіді магнетичного забарвлення: авторка так будує розповідь, що часто неможливо спрогнозувати, де в наступному повороті сюжетної колізії опиниться персонаж як у часових, так й у просторових координатах.

Потяг до містифікації, заплутування читача зберігається постійно, і це дозволяє побудувати сюжет на основі пасток, лже-ідей, змушуючи текст грати, провокувати. Ускладненню наративної конструкції сприяє і манера “об’яви” персонажів, які зникають і поновлюють існування без жодного коментаря. Блукання текстом робить героїв примарними особами. Е.Андієвська апелює до виникнення відчуття “трансцендентної бездомності” (М.Ігнатенко), що передається через спосіб існування.

Традиційно (у річищі модерністських претензій) авторка відмовляється від спроби створити інформаційне поле персонажа. Часто ми залишаємось необізнаними із життєвим шляхом та досвідом кожного з них: вони ніби виринули з небуття й у нього і повернуться. Використовуючи безіменного героя, історія появи якого сягає творчості Ф.Кафки, Р.Музіля (там вживаються імена без прізвищ, прізвища без імен), письменниця робить спробу зовсім позбавити їх номінації. Ф.Кафка, як стверджує Л.Дудова, закріпив “розпад антропоцентричного світогляду, який тривалий час ставив людину в центр всесвіту”¹. З його творчістю дослідники пов’язують появу нового героя на ім’я “Ніхто” (притча “Прогулянка в гори”), що став відбиттям певного емоційного стану, “який характеризується глобальним відчуттям неволі, повної залежності від незрозумілого та ворожого світу”². Проте їхні персонажі, на відміну від героїв Е.Андієвської, – люди, яких переслідують страх і вони втрачають людську подобу.

Намагання не давати персонажам (особливо ранньої прози) ні імен, ні прізвищ, у кращому варіанті позначаючи їх одною літерою (Д. – герой більшості новел Е.Андієвської) – традиція того ж таки Ф.Кафки (персонаж “Замку” – К., “Процесу” – Йозеф К., а також Г.Замза), Г.Броха (героя якого звать А.), А.Роб-

¹ Дудова Л., Михальська Н., Трыков В. Модернизм в зарубежной литературе. – М., 2000. – С.179.

² Там само.

Грійє (“Ревнощі” – А.), часто, як у “Геростратах”, називаючи їх за фахом чи вигаданим ім’ям (традиція Р.Музіля: “у Німеччині людей нема – є тільки професії”³). Свої погляди на дану проблему письменниця розвиває у тексті “Геростратів” (“Я не надаю значення прізвищам [...] якщо вам зручніше, то мене цілком задовольнятиме, коли ви мене і взагалі ніяк не називатимете або зватимете кожного разу іншим ім’ям, як вам до вподоби”⁴) та окреслює у “Джалапіта”, де “ім’я Джалапіта мінялось від настрою, погоди”⁵. Оформлений погляд тяжіє, як зазначає М. Кундера, до естетики третьої епохи, що не прагне нікого переконувати у реальності чи відсутності персонажів, у наявності в них посвідчення особистості.

Випадкова катастрофа переносить персонажів до нового, доти не знаного світу, але це не простір чужого міста, це топос відновлених можливостей. Відбувається вихід за межі того, що можна пояснити. Початок сюжетних перипетій перенесено в більшості прозових творів у минуле, де ховається таємниця долі героїв. Читач потрапляє в зону дій подвійного конфлікту. Зовнішній конфлікт окреслюється під час появи сили, яка зумовлює подальшу долю людини. Внутрішній побудовано на реалізації індивіда. Сюжетний простір виявляється наслідком відхилення героїв від заздалегідь визначеного шляху. Таємниця (віднайдення таємничого відвідувача, купівля демона тощо), на вирішенні якої будується сюжет, організує рух подій. Усталений розклад дій і чітко спланований маршрут руху перетворюється на хаотичні течії думок і спроб пошуку, з’являються інформаційні перешкоди, а інколи відчутне блокування процесу розуміння. Прийом інформаційної блокади викликає у персонажів стрес, невроз, депресію, що поступово переходить у глибоку екзистенційну самотність, яка проявляється у двох ракурсах: по-перше – відчуття вселенської самотності, по-друге – усвідомлення психологічної відокремленості індивіда. Персонажі Е.Андієвської вкинуті у світ, де цінне не спілкування, а його імітація. До того ж комунікативний простір персонажів тепер не є їхньою приватною власністю – він стає відкритим універсумом голосів; концептуальний злам змушує героїв занурюватися у химерний світ примар, сновидінь, гіпнотичних маніпуляцій, періодично відчуваючи потяг до паломництва на святу землю – в колишнє життя, яке чимдалі стає омріянішою оазою.

На очах у читача поступово руйнується звичний, органічно влаштований світ, перетворюючи архітектуру лінійного простору на ризоматичну структуру. Як зазначає А.Камю, буває, що звичні стереотипи руйнуються, провокуючи запит на правомірність питання “навіщо?”, поява якого зумовлена різноманітними факторами або причинами. Все переводиться в ракурс свідомості, яку вже не задовольняє повсякденний перебіг подій, усталені пріоритети. Значною мірою саме в цей період із механічного “ніщо” персонаж Е.Андієвської перетворюється на людину, що ставить питання, цікавиться, а тому статика та герметичність перестають бути пріоритетними ознаками видової приналежності, як і генетично запрограмована заданість на порядок, що перетинається з хаосом, визнаючи абсурд за первісну даність, коли поняття й уявлення викривлені. Нова свідомість персонажа змушує переглянути канони, які робили його маргінальним стосовно великого довкілля.

Поведінкову константу задає поява таємничої сили у вигляді невідомого відвідувача (“Герострати”), демона (“Купівля демона”), черевиків (“Рай”) тощо. Однак пошук, як наслідок об’яви, обертається втратою (звичного плину життя, власного “Я”), і подальше буття протікає в ситуації розхристаного існування, а це, своєю чергою, створює прецедент, який нівелює можливість переповідати текст. У пошуках істини персонажі опиняються не перед кінцевою метою, а

³ Musil R. Tagebucher. – Hamburg, 1983. – S.364.

⁴ Андієвська Е. Герострати. – Мюнхен, 1971. – С.31.

⁵ Андієвська Е. Джалапіта. – Мюнхен, 1970. – С.3.

перед інтелектуальною провокацією. В такий спосіб розгортається синонімія безмежної гри з порожнечою, небуттям, надаючи онтологічного забарвлення самому процесу гри, незважаючи на її нестабільність. Гра ошелешує своєю заплутаністю, ускладненістю через появу непередбачуваних перепон, несподіваного випадку. На перший погляд, приміром, композиційна будова “Геростратів” подає найважливішу, найдраматичнішу її частину на самому початку, а далі розвиток дії йде на спад. Проте все значно складніше. Початок (номінальна зав’язка) — це, справді, насичена подіями частина з необмеженою тривалістю (жодного натяку на те, скільки часу йшла боротьба антиквара із самим собою), кожен наступний епізод — нове випробування зі збільшенням статистів і зменшенням права наблизитись до істини.

Гра авторки з читачем полягає також у намаганні показати видимість замість суті, дозволити лише наблизитись до істини, чому й сприяє відсутність на сторінках твору звичної дії та руху, еволюції образів головних героїв (особливо в “Романі про людське призначення”, де зникає також і розвиток звичної сюжетної лінії).

Твори Е.Андієвської будуються за незвичною для читача схемою. Здається, маємо звичайний невибагливий сюжет, що міститься у межах пересічної побутової історії (купівля чоботів чи демона) або розширюється аж до детективної пригоди, як у “Геростратах”, викликаючи відчуття присутності “чогось”, не поміченого при слідкуванні за перипетіями долі персонажів. І це “щось” дозволяє охарактеризувати прозу письменниці, як міфологічну, абстрактну, таку, що “розрахована на тих, хто вміє відчувати не лише зовнішню красу, а й внутрішній, прихований від звичного зору чар, [...] овіяний магією таємничості, яка одночасно приваблює і насторожує”⁶.

Письменниця пропонує оригінальний спосіб пізнання світу, створюючи своєрідну мережу спілкування, де вибудовується низка питань, на які читач має відшукати відповіді, спираючись на власний життєвий досвід і культурні настанови. Авторка таким чином змушує читача працювати разом із нею. Проте задана настанова — своєрідна гра, де вона, замість орієнтації на прості, відомі картинки та ситуації, прагне збудувати складні конструкції. Іноді вона поціновує елементарність, стереотипність і стилізованість ноуменального світу, створюючи ситуації, коли дуже важко вловити зміст.

Варто зазначити, що Е.Андієвська будує тексти із серії епізодів-зустрічей. Одні з них визначальні, інші похідні. В “Геростратах” рушійним імпульсом стає подія-зустріч оповідача з головним героєм його оповіді. Функцію останнього виконує спочатку таємничий відвідувач, а потім його місце посідає сам оповідач. Так, у “Романі про людське призначення” — це зустріч Федора з Безручком, а номінальною зав’язкою стає розмова янголів у пролозі.

У романному світі Е.Андієвської співіснує серія питань, мікро-провокацій і спонукань до пошуку прихованих рушійних сил внутрішнього буття персонажів. Майстерно відтворене життєве розмаїття, карнавал відчуттів і емоцій дозволяє залишити без пояснення механізм зміни внутрішніх станів. Для цього письменниця часто використовує метод “подвійного кодування”, який дозволяє водночас подавати внутрішній і зовнішній стан персонажа. Така додаткова значеннева ємність створює насамперед особливу ентропію змісту, провокуючи правомірність фіксації дрібних індивідуальних деталей з їх подальшим представленням як універсальної картини буття. Внутрішня суть творів Е.Андієвської полягає у запереченні причинно-наслідкової взаємозалежності сюжетних ліній, коли читач не випадково опиняється перед ситуацією зникнення стереотипної, стандартної,

⁶ Сорока П. Е.Андієвська. Літ. портрет. — Тернопіль, 1998. — С.141.

завчасно очікуваної реакції, де свідомо вживається стратегія порушення лінійної логіки розповіді. А виникнення нового повороту в розвитку подієвої структури викликане результатом флуктуації (появи непередбачуваного), яка найчастіше аж ніяк не спрогнозована наявним. Тоді єдино можливим виходом-проривом або стратегією виживання стає намагання розповісти про власні пригоди, вмотивоване сподіванням, що називання відлякає демонів.

Містифікація проймає весь твір — несподіване з'являється замість очікуваного, радісне поступається місцем сумному, підмінюється мотивація вчинків. Зустрічаються дві події проекції—вигадана/дійсна, ірреальна/реальна. Те, що мало відбутися, стикається з тим, що вже відбулось, і це останнє пародіює перше. Подібна амальгамність і різнобарв'я спричиняють постановку питання про градацію життя персонажів між реальністю та її симуляцією. Симптоматичне переключення в площину одночасної віри/невіри (Ю.Лотман) у реальність перипетій сприяє тому, що кожен прозовий твір Е.Андієвської породжує постійні сумніви щодо реальності подій надзвичайного характеру. Незвичне, неймовірне — засіб ускладнення тональності інтриги та порушення встановленої рівноваги. Населення її текстів живе у двох світах, чинячи ілюзорний опір поглинанню. Перед нами спроба розповісти історію з можливістю повернення, де з'являється ймовірність висвітлити додаткові смислові, події нюанси розуміння слів, життя, процесів, пропонується відкритий універсум голосів. Така подача текстового матеріалу впроваджує перспективу найрізноманітніших тлумачень, характерну для семантики постмодерністських творів, та сприяє роздвоєнню сюжету. Перед читачем, з одного боку, сюжет як подієвий ряд, а з другого — сюжет оповіді. Зафіксована особливість змушує констатувати співіснування двох рівнозначних функцій: відтворення незмінності героя як дійової особи та зміни його свідомості як носія погляду на світ. Двоплановість зображення прогнозує появу особливого відчуття світу.

Момент нестійкості системи проектує передумови для зникнення категорії фундаментального / другорядного, бо кожна дрібниця, випадковість — однаково важливий елемент у розгортанні сюжетного ракурсу. Письменниця постійно наголошує на значущості подій не в момент їх появи, а в період повтору (пригадування). Акт пригадування розвиває подію, наповнює її змістом. Повторний перегляд дає переваги, бо подія, яка відбулась, передається через багаторівневе висвітлення. Подвійне переживання (як *тоді* і як *тепер*) утруднює мотивацію вчинків.

Аналіз прозового доробку Е.Андієвської дозволяє говорити про тотальну всеприсутність “відволікаючих” маневрів, що дозволяють їй як фокуснику відвернути увагу читача від того, що насправді відбувається у творі. Подвійна подієва проекція, “пасткування”, інсинуаційність текстів призводить до стирання грані між уявним/сном та реальністю.

Отже, проза Емми Андієвської — це складний світ, персонажі якого діють за формулою “гра для гри” та живуть у просторі тексту, оперуючи своєрідною знаковою системою. Письменниця часто переміщує своїх героїв з одного семіотичного поля в інше, що призводить до розгубленості та нездатності оперувати знаками. Її твори позбавлені прогнозованої обумовленості суджень із боку читача, їх неможливо розглядати крізь призму стереотипних уявлень, звичних категорій, що застосовуються при аналізі художніх творів, бо перед читачем — витвір особливої мови, стилістики. Йдеться про утворення полісемантичного дискурсу.



Юрій Мариненко

**“ТАК, ЯК ДІЄТЬСЯ В ТВОРЧОМУ ГОРІННІ МИТЦЯ...”:
ПОВІСТЬ ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО “ДЕНЬ СВЯТОГО”**

Літературна творчість Ігоря Костецького розпочалася в роки війни, набула розголосу в один із непростих моментів її існування – в 2-ій пол. 40-их рр., коли в УРСР розкручувалася чергова антилітературна кампанія, а в еміграції активно заговорили про кризу в мистецтві. Поет, прозаїк, драматург, перекладач, – його ім’я посідає чільне місце серед засновників Мистецького українського руху, відтак – активних учасників численних дискусій про шляхи розвитку українського художнього процесу поряд з іменами Ю.Шереха, У.Самчука, В.Державина, Ю.Косача...

Далеко не ідеальними були стосунки митця з літературною громадськістю еміграції, проте не можна сказати, як це утвердилося в “Історії української літератури ХХ століття”, ніби він є відсторонений “од магістральних шляхів розвитку української літератури”, перебуваючи “у постійній опозиції до неї”¹. Точніше, мабуть, слід констатувати так: Костецький був один із небагатьох українських письменників, хто, живучи в епоху панування тоталітарних ідеологій, принаймні щиро прагнув уникнути ідеологічної істерії в мистецтві, якою була мов загіпнотизована творчість його сучасників. Він сам з власної ініціативи не був толерантним до жодної з політично заангажованих груп, і ця нетолерантність – взаємна. Проте це не означає абсолютну відсутність симпатій з боку сучасників. Якщо не шанувальників, то, принаймні, лояльних до своєї особи й творчості він мав, скажімо, в особі провідного мурівського критика В.Державина чи вельми респектабельного в еміграції журналу “Сучасність”.

Це була, скорше, маска, його, так би мовити, письменницьке ампула – “простого робітника слова і ярмаркового актора”. “Моє завдання, – наголошував, – дратувати й збуджувати, а не заспокоювати чи проводити”². Такою маскою став і старанно створюваний усупереч суспільній думці дражливий імідж космополіта. “Я Ігор інакший, – писав він в есе “Мій третій Рим”. – Мене мама так назвала не з патріотичних міркувань, а з мотивів екзотики”³. У розмові з Юрієм Солов’єм серед найогидніших явищ називав “національний нарцисизм”⁴, при тому мов би хизувався: “... я не надаю такого значення доброзичливим взаєминам з українською громадою [...]. Тим я й звільнений від зобов’язань супроти неї (тобто громади), а роблю те, до чого сам себе обов’язую” (35).

¹ *Історія української літератури ХХ століття*: У 2 кн. – Кн. 2: Друга половина ХХ ст. Підручник. За ред. В.Г.Дончика. – К., 1998. – С. 239.

² Див.: Барка В. Експресіоністична проза Ігоря Костецького // *Сучасність*. – 1963. – № 5. – С. 46.

³ Див.: *Сучасність*. – 1964. – № 10. – С. 46.

⁴ Соловій Ю. Відвідина “На горі” // *Сучасність*. – 1962. – № 11. – С. 90. Далі вказуємо сторінку в тексті.

Нерідко це викликало роздратування. Утім, не одному з його сучасників властиво було одягати маски, ставати в позу: Самчукові — літописця, класика, Маланюкові — “князя української поезії”, поета-трибуна. Тим часом роль літературного месії імпонувала й Костецькому, який мріяв написати роман, “за який не присудити Нобелівську премію не було б ніяких підстав” (36).

Доля звела їх усіх ніби навмисно для з’ясування позицій в одному просторі й часі, щоб згодом кожен пішов власною дорогою. Та навіть у МУРі вони вже були — і це дуже швидко з’ясувалося — різними. Жили мовби в одночассі, проте, як зазначає С.Павличко, коли, скажімо, Шерех, Костецький чи Домонтович відчували гостру потребу інтегруватися в “епоху Еліота”, бо почувалися в тому часі “інтелектуально комфортабельно”, він був для них “зрозумілий і цікавий”, то у випадку з Самчуком, Багряним, навіть таким “європейцем”, як Орест, усе було інакше. “Література, що реально пишеться в одному історичному часі, — підсумовує С.Павличко, — існує водночас у різних естетичних часах, несумірних між собою”⁵.

У контексті сказаного варто відзначити очевидний факт: Костецький належав до тих митців свого часу, які, приміром, Л.Мосендз, вважали, що “українська література не тоді стане світовою, коли свої проблеми зінтернаціоналізує, а коли світові зукраїнізує”⁶. Це засвідчує його повість “День святого”⁷.

Твір був написаний 1945 р. “Останню крапку”, за висловом самого Костецького (тобто закінчено першу передмову), поставлено 27 січня 1946 р. З невідомих причин автор довго її не друкував, отож цілих сімнадцять років твір залишався відомим лише невеликому колу слухачів. Як свідчить Василь Барка, якому була присвячена ця повість, такі публічні читання мали місце в таборі ДіПі в Авгсбурзі⁸. Сам Костецький згадує про обговорення повісті в таборі Карльсфельд 1946 р. Отже, вперше твір надруковано 1963 р. в ж. “Сучасність”.

Першим, так би мовити, кваліфікованим читачем, інтерпретатором повісті є сам автор. Ідеться про дві його передмови до “Дня святого”: одна, як згадувалося щойно, з’явилася водночас із текстом твору на початку 1946 р. Друга — написана до здійснюваної публікації в “Сучасності” 1963 р. Із них можна дізнатися, що творчий задум виник із читання Євангелія і Апокаліпсису Іоанового та спостережень над сучасним життям, “аж до спостережень найдрібніших та найчастковіших. Одне з другим поступово зросталося”. Воно й склало “зміст, тобто матеріал” майбутньої книжки. Крім цього, згадується такий випадок: одного разу, влітку 1945 р. у місті Фюрті, під вікнами хати, де жив тоді письменник, зненацька загаласували діти. “Я злякався. Потім розсердився. Потім подумав: а що, якби це був не я, а, наприклад, святий відлюдник”.

У другій передмові автор також подає наявні в його тексті “мимовільні літературні впливи” та “свідомі ремінісценції”. До перших відносить “будову інтермедій. Тут чути техніку подібних інтермедій у ранніх творах Дос Пассоса та Гемінгвея. Не виключено, що на повість вплинула “Смерть Вергілія” Германа Броха ...”. До т.зв. “сновидних” впливів Джойса потрібно підходити “з застереженням. Це Джойс не достотний, а “пародійований”. “Невідклично відчутними” в повісті є “сліди Юрія Яновського, зокрема його “Вершників”. Особлива функція належить “достоєвській” ситуації Йоана супроти Вероніки...”.

⁵ Павличко С. Теорія літератури. — К., 2002. — С. 309.

⁶ Цит. за вид.: *Набитович І.* Леонід Мосендз — лицар святого Грааля: Творчість письменника в контексті європейської літератури. — Дрогобич, 2001. — С. 71.

⁷ *Костецький І.* День святого // *Сучасність*. — 1963. — № 5. — С. 6–39; № 6. — С. 10–33. Далі цитуємо за цим виданням.

⁸ *Барка В.* Цит. праця. — С. 44.

Повість складається з прологу, епілогу, шести розділів (“щаблів”) та семи інтермедій. У підзаголовку, крім визначення жанрового (драматургічного) стрижня твору, письменник вказує на її реальний еквівалент (часопростір та прототипів головних дійових осіб): “Моралізаторський діалог, який міг мати місце між римлянином Теофілом та Йоаном, прозвою Богослов, на острові Патмосі, наприкінці першого сторіччя християнської ери”. Як свідчать книги Нового Завіту, саме тоді, в 95—96 р. після Р.Х., Іоан Богослов, автор четвертого канонічного Євангелія, трьох Соборних листів та Об’явлення перебував в ув’язненні на острові Патмосі, по чому повернувся до Ефесу, де й написав свою останню книгу. Римлянин Теофіл — Біблійний персонаж, якому було адресоване Євангеліє від Луки: “то спало на думку й мені, докладно розвідавши від початку, описати тобі все за порядком, високодостойний Теофіле” (Луки, 1:3).

Повість “День святого” написана, висловлюючись образно, на руїнах Європи. Вочевидь, мільйони європейців, як і сам Костецький, читали тоді Святе Письмо. На те були підстави — адже вони щойно стали свідками чергової світової катастрофи, для них закінчилась ціла епоха, вони стояли на порозі невідомого, на межі епох. Особливо гостро це відчували німці (переможені у війні) й представники тих націй з європейського Сходу, в тому числі й українці, що, опинившись у роки війни в Німеччині, вирішили не повертатися додому. Між іншим, з огляду на згадувані вже космополітичні заяви, варто зважити на вельми альтруїстичний *вчинок* Костецького — його рішення зголоситися українським письменником у той, так не сприятливий для цього, час.

Отже, це не було просто читання, воно диктувалося нагальною потребою з’ясувати свій стан і свій статус, зрозуміти, так би мовити, механізми світобудови ще їм не знайомої цивілізації Заходу, до якої наразі необхідно було інтегруватися. Із того читання, спостережень над сучасним суспільним, культурним життям Костецький як письменник зробив для себе важливий висновок: із одного боку, тематично художній твір мусить сягати першоджерел людського буття, тих сторін, які можна назвати вселюдськими, що через свої позиції в ієрархії цінностей уже давно стали міфами, пройшли, сказати б, літературну апробацію на сторінках творів світових геніїв різних епох, а з другого — ця стара тема (міф) повинна набути нового, актуального звучання, тобто мусила бути висловлена не лише зрозумілою сучасникам мовою, а щоб ця художня мова навіть трохи випереджала можливості сприйняття сучасників і, отже, змушувала працювати читацькі інтелект і почуття. Таким першоджерелом у “Дні святого” є старо- і новозавітний дискурси, а способом вираження — стиль, що, на думку Костецького, найбільш адекватно відповідає вимогам ХХ століття — модернізм. Сам митець коментує все це таким чином:

“У повісті, здається, модернізуються певні засоби виявлювати теми з ряду найвідвічніших. Тим-то: не релігія взагалі, а релігія як промінь, переламаний у конкретному культурному середовищі. [...] Чим далі, тим видніше й углиб назад. І знову ж таки: тим діяльніше і, можливо, перспективніше минуле. Точніше вимірюються відстані між виникненням мітів та їхньою дією [...]. У тій критичній точці визначились обидві версії справді виняткової судьби: життя у відокремленні й життя в асиміляції.

І тоді моя повість, можливо, має щось сказати до справи вибраности і місійности взагалі”.

Цитований автокоментар Костецького, варто нагадати, зроблено 1963 р. Тобто, між теоретичними міркуваннями і творчою практикою (повістю) існує досить значна дистанція. Зіставляючи логіку, стиль міркувань митця із власне текстом “Дня святого”, можна спостерегти, що художня практика, вочевидь, дещо випереджала його теоретичний дискурс.

Текст повісті в цілому становить зразок модерного стилю (передусім експресіонізму), в якому В.Барка спостеріг “психологічну “екзотику”, “стилістичну церемонійність”, “по-східньому орнаментові круговання висловів з настирними домінантами в мотивах”, “дограничну європеїстичність мови”, “кинжальну різкість речення і наче альгебраїчну визначеність змістової сторони”⁹ тощо, які вказують на перебування творчої манери автора в системі координат художнього мислення ХХ ст.

Так, протягом усього твору відчуваються інтенсивні пошуки нових зображальних засобів: скажімо, рух часу показано однією наскрізною експресивно наснаженою, загострено емоційною метафорою – сонце: світанок (на кораблі) – “промені розударили, рознесли обрії, і понад зрожевілу поверхню вод розжевлена жаготіла мета подорожі: острів Патмос”; пізній ранок (вілла Вероніки) – воно “досі червоне, але вже міцне” полудень (дорога до в’язниці) – “сонце вже втратило багрець, наїдалося золота, наїдалося, глitalo і розпалювало само себе з силою наддужою ...”; пополудні (двір біля в’язниці) – воно “підповзає, бризкаючи пожертим золотом”; вечір (знову на кораблі) – “Сонце червонішало, бо й справді сорому вдосталь уже воно наїлося”.

Інший вияв модерну (потік свідомості) властивий “партії” Йоана:

– До обіду ще далеко, – мовить Йоан і думає.

Ще не обідня пора. Обличчя літнє, темне з золотом. Хто прислав попоїсти? Тьмяне золото. Обличчя тьмяного золота, з’ява насвітанку, обличчя людини, обличчя, вид, зве на край безодні насвітанку, вабить, обличчя людини. А третій звір подібний до – І третій звір, що мав обличчя ніби в людини –

– Римлянин прислав, – говорить жінка”.

Щоб остаточно переконатися в тому, необхідно ґрунтовніше звернутися до мистецького “статуту” І.Костецького. Він складається з двох основних пунктів: перший – табу, про яке має пам’ятати письменник; другий – напрямок, в якому, на його думку, має рухатися сучасне художнє мислення. Так, “табу” в нього на спосіб висловлювати ідею “фронтально” або “дослівно”. Сам же він уникає дослівності, а натомість утворює для вираження ідеї “певне середовище, в якому ідея має матеріалізуватися”, причому його цікавить передусім не сама ідея (те, про що він пише), а власне зображення, “тільки як кут зору, як підтекст”. “Дослівність”, на його думку, можлива лише на початковому етапі кожного літературного явища. Наприклад, Шевченко цілком правомірно міг свого часу безпосередньо сказати: “учітєся, брати мої”. Проте, коли подібний спосіб вираження думки входить у звичку, він “знечулює читацькі нерви”. Отже, щоб надалі тривати, воно (літературне явище) “потребує підсилення, потребує щоразового переживання. А підсилення, переживання досягається не повтором, а тільки ступенуванням, модуляцією, тим, що я називаю пародією”.

Пародія – улюблений аргумент Костецького на користь модерну. Відтак, вважає він, щоб знову переконати читача в потребі “вчитись, думати, читати”, сучасний митець повинен “різко знизити семантичний ряд [...]. Щоб повернути в літературу Дон Кіхота й князя Мишкина [...], я мушу знизити образ. Я мушу помножити Дон Кіхота на Чарлі Чапліна, поставити його в ситуації Остапа Бендера ...” (41). І, нарешті: “Щоб забезпечити протяг традиції, треба її перервати, заперечити, пародіювати. Тільки тоді вийде щось нове й сильне. Ніколи наслідуванням, ніколи перелицьовуванням”¹⁰.

⁹ Барка В. Цит. праця. – С. 40-41.

¹⁰ Сучасність. – 1964. – № 10. – С. 64.

Що означає, за Костецьким, “знизити семантичний ряд”, пародіювати? Тема Христа й послідовників виникає на ринку в паузах між рекламою скатертинок, горщиків та солодкого тіста, триває під час і після відвідин куртизанок. Налаштовує читача на подібне сприймання (як пародії) й неадекватна змістові форма вже першого діалогу: складна етична проблема – милосердя стає предметом розваги, інтелектуальної словесної гри. (Вочевидь, саме подібні пасажі в творах І.Костецького асоціювалися у В.Барки з грою у шахи.) До уст блазня вкладено слова: “Янголові Ефеської церкви напиши!” (“Ангелові церкви в Ефесі напиши” (Об’явлення. Р. 2: 1)).

Чи такий ось діалог:

“– Чи довго йому ще тут?

– Як не здохне, ще має цілий рік, – сказав зверхник.

– Тоді пустять додому?

– [...] Казав: поїде до Ефесу.

– Чого до Ефесу? – спитав Теофіл [...].

– Когось там повчати, – мовив сирієць. – Тамтешні греки у гречку скачуть.

– З дівками, чи як?”.

Нарешті, сама ця пара мандрівників – римський патрицій Квінт Сергій Теофіл і його супровідник Люцій Люцілій (“милий, жирний, ячмінний юнак Люцілій”) здалека нагадують лицаря Дон Кіхота та його зброєносця Санчо Пансу. Прикметний у цьому плані мудрий скептицизм Люцілія-Панси, який у відповідь на пафос співрозмовника щоразу каже: “про мене”. Здається, устами Люцілія промовляє скептицизм самої історії...

“Повість Костецького, – пише В.Барка, – наче дійство, в якому зійшлися наспроти: владичність матеріальна і духовна могутність”. Ця опозиція сформульована ще в першому діалозі твору й послідовно витримана впродовж усієї повісті. Ось фрагмент розмови патриція Теофіла із супровідником Люцілієм. Люцілій:

“– Здорове й шляхетне часто в недолугому тілі.

– Смердючий мудрець не заступить мені патриція.

– А коли він справедливий?

– Але ж він у лахмітті.

– А коли він щиріший?

– Але ж він вошивий?

– А коли він милосердніший?

– Милосердя в потузі, не в недузі”.

Костецький – майстер снувати нитку інтриги. Можна простежити, як зазнає краху етичний та естетичний ідеал Теофіла – культ краси й сили, якому “патрицій, уроджений чолом на Форум Римський, вищий за ницого сердобольника, зануреного у споглядання чистої своєї душі”. Ось у полі зору Теофіла начальник варті над в’язнями: “добірне обличчя: ніс, брови, губи, просто чудо”. Теофіл слухає його розповідь, сповнену зневаги й ненависті до “всіх жидів”. Відтак – мимоволі “упіймав себе на думці, він, хоч, може, й не хтів, милувався м’язами цього бовдура, і тим, як він говорить і що говорить”. Але, виявляється, перемогу суджено одержати, Теофіл боїться в цьому зізнатися, саме тому “старому смердючому жидові”, найвидатнішою деталлю портрету якого була крапля під носом. Постаць Йоана в повісті – апофеоз потворності: “і була в нього крапля під носом”, очі, “як вода”, стегно “вкрите червонявиною сверблячки, холодне, як собачий ніс” тощо.

Аналізуючи драматургію І.Костецького, С.Павличко зауважила, що в ній “мало дії”¹¹. Те ж саме можна сказати й про його прозу. В повісті авторське мовлення зведено до мінімуму, натомість домінує діалогічне й монологічне (внутрішній монолог, потік свідомості). Подія тут неістотна. Якщо ж інколи вона й трапляється, то лише для ілюстрування певного епізоду розмови: скажімо, випадок із собачкою-блазнем унаочнює тезу Теофіла – “тільки можновладний забезпечує милосердя”.

Отже, повість перебуває на грані між епосом і драмою (помітне нашарування епічної й драматичної координат) із наявними сценічними компонентами. Крім типів мовлення, це, скажімо, звужений до розмірів сцени простір. Приміром, палуба корабля, ринок, вілла Ерінни, околиця вілли Вероніки, вілла Вероніки, галявина (двір) в’язниці, в’язниця. Відтак головна інтрига цілковито переноситься в площину словесної гри. Здається, Йоан своєю іронією навмисно провокує співрозмовника:

“Так, ми, чорненькі, кучерявенькі, низькорослі, брудношкірі, клишоногі, каракатенькі й волохатенькі, ми не допустимо, не дозволимо, щоб нас уважали за потвор, за нелюдів тому тільки, що не маємо римського носа, що не римське наше обличчя, коли дивитись на нього збоку. Взірець краси – Христос, Теофіле. Поставимо вам Христа, моліться на темне його обличчя, будьте, як він, старайтесь бути, як він”. Йоан пророкує замість расового Риму суміш народів – Європу. А коли вона “схибить”, “підє шляхом розподілу на нові народи”, “сама з собою воюватися” – обіцяє її знищити.

– Як же ви знищите її, ваш витвір? – жваво озвався Теофіл.

– Варвари будуватимуть Європу, – мовив Йоан, подумавши, – варвари за нашим задумом – –

– За вашим – за юдейським задумом?

– О ні, то не буде вже юдейський задум! [...] Уже тепер юдейство тільки зерно у ньому...”.

Є в “партії” Йоана обґрунтування авторового космополітизму, переломлений кризь призму історичної місії євреїв його погляд на долю свого народу: “Народ це зерно злакове: тоді набуває цінності для світу [...], коли приносить саможертву, коли сам розчинюється в своєму чині”; “Ми жили замкнені в собі [...], теж мали своїх полководців і теж мали своїх кесарів”, та тільки “зрікшися храму на святій горі, стали ми народом. Народом не для себе, народом для світу, народом-словом, що розсаджує і творить”.

Важливою особливістю діалогів “Дня святого” є те, що завдяки ним кожен із співрозмовників залишається при своїх інтересах, ніхто нікого не переконав. Таким чином, складається враження, ніби в повісті й справді нічого не відбувається. Звичайний будень на східній околиці Римської держави часів імператора Домініціана, де все живе за твердими законами імперії. Цей світ справді освячений своїм особливим смислом, він гармонійний, впорядкований: існує надійне транспортне сполучення, державні службовці їздять у відрядження... Певний дискомфорт від гнітючої атмосфери, що виникла під час розмови в темній душній келії, розвіюється, щойно Теофіл вийшов на повітря. Там усе “було на місці [...] і нічого не було знищено [...], і ніяких знаків на небі не було, які віщували б знищення Риму, і римські вояки, вартові імперії були тут так само, були з плоті й крові”. А потім він стояв на пагорбі, “як тріумфатор”, а внизу проходила валка в’язнів: “І раби виходили жалюгідні”, й серед них той, що здавався найнікчемнішим, з випнутими вилицями, “і висіла під носом прозора крапля”. А через якийсь час

¹¹ Павличко С. Цит. праця. – С. 350.

Теофіл із своїм нерозлучним товаришем ішли до корабля, “і вони ступали широко дорогою, як ступають тріумфатори після виграної в далекій країні битви”.

Ілюзія вражень стабільності, скажемо так, відшліфована письменником художньо бездоганно. В дійсності, в тім-то й річ, — то лише ілюзія, яку навіює собі Теофіл. Із трьох учасників дійства (автор, персонаж, читач), здається, він один — персонаж — має розглядати внутрішній світ твору як модель статичну. Насправді цей зовні благополучний світ уже розкладається, дні його пораховані: вже для нього “пропала” Вероніка — її поціловано в ноги.

Водночас зазначена ілюзія, за задумом автора, є і засобом, за допомогою якого читач одержує шанс зрозуміти логіку (механізм) дії образу Теофіла. Персонаж — естет і ним рухають винятково естетичні збудники. Опозиція категорій “Рим” — “Христос” у повісті іманентно ідентична контрасту естетичних вражень. Асоціативний ряд вельми переконливий: затхла атмосфера камери, огидний зовнішній вигляд старого апостола, жалюгідний вигляд рабів — од усього цього, читаємо, доводилося стримуватися, “щоб не виявити наочно свою відразу”; натомість Теофіла приємно вражає “сила соняшного сьйва”, милується Теофіл Люцілієм, який сидів “там, де він його полишив”, у вінку, що його сам собі сплів, “і у вінку променів, що над ним мимохить сплелися...”.

Повість І.Костецького вносить суттєві корективи в усталене розуміння українського художнього мислення 40-х рр. Не поблажливе розтлумачення, а орієнтація на інтуїцію, ерудицію, на забезпечений значною часовою дистанцією між зображуваним і рецепцією досвід читача, — все це має дати змогу останньому відчувати в сугестивному плінні повісті головний смисловий концепт інтриги. Він полягає (і з цим не може погодитися Теофіл) саме в специфічно зображеному письменником скепсисі історії. Тріумф Теофіла — іронія. Прикметна в цьому плані остання конвульсія персонажа: в ролі переможця подивитися згори, як вестимуть святого в’язня до нічної зміни на працю. Його драма, висловлюючись термінологією Костецького, зумовлена, з одного боку, його ж власним “дослівним”, “фронтальним” пафосом (саме він властивий “партії” Теофіла), а з другого — модерною настановою автора, якому саме той пафос украй немилий. Зрештою, не власне Теофілу, а, сказати б, римському пафосу належить зазнати нищівної поразки в поєдинку з вимогами історичного часу. Той час, кажучи метафорично, відданий на поталу іронії — “чорненьким, кучерявеньким, низькорослим”. Той “високий” пафос запрограмований на поразку властивою його стилю категоричністю, негнучкістю. Життя вже вимагає більшої пластики. Як записав одного разу Костецький у свій “поробний цех”: “Не забудьмо, що змії, який здається нам таким огидним, глибоко приємний своїй зміюці”...¹².

І все ж, можна зробити висновок, у повісті є один справді тріумфатор. Це автор. Він успішно долає свого головного творчого супротивника — стиль опонента в іпостасі Теофіла. Робить це вишукано, благородно, поважаючи супротивника й не втішаючись падінням подоланого, лише констатує його поразку: адже його ім’я вже “стоїть на початку писань Луки”, і його не викреслити — так і перейде в переказ. “Люди прагнуть переказу”.

м. Кіровоград

¹² Костецький І. З поробного цеху // Сучасність. — 1964. — № 1. — С. 56.

Ірина Думчак

ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ СВІТ УКРАЇНЦІВ-ЕМІГРАНТІВ (за романом Аскольда Мельничука “Посланець мертвих”)

Серед проблематики ХХ століття значну увагу як літературознавців в Україні, так і в інших країнах світу привертає екзистенція людини у суспільстві на тлі самоствердження та самовизначення у просторі свідомого чи підсвідомого співіснування. Зображення самотньої екзистенціальності українського емігранта у чужомовному суспільстві характерне для одного з найяскравіших представників української складової американського полікультуралізму Аскольда Мельничука, засновника літературного журналу “AGNI”, за редагування якого та за різного роду публікації нагородженого численними відзнаками¹. Популяризуючи своєю творчістю українську тематику за кордоном, митець долучається до розвитку української літератури загалом. Взаємостосунки людини і суспільства, зокрема українського емігранта-митця та американського суспільства, співіснування понять минуле – сьогодення, старий світ – новий світ, спроби національної самоідентифікації та відчуження індивіда від індивіда, індивіда від спільноти, індивіда від держави, психологічні чинники абсурдної поведінки, вчинків та діянь, особистісні переживання та внутрішнє протиставлення і співіснування багатьох “я” в одній людині – все це становить основну проблематику творчості Аскольда Мельничука і потребує ґрунтовного дослідження.

Наше завдання полягає в поглибленому вивченні підґрунтя та закономірностей даної проблематики, зокрема дослідження сенсу буття українського емігранта на матеріалі англomовного роману про Україну “Посланець мертвих” (2001), про який, досі, на жаль, немає жодного відгуку українських критиків або хоча б якоїсь інформації для вітчизняних читачів.

Неординарну постать письменника А.Мельничука справедливо можна віднести до визначних представників сучасної американської прози. Своїм романом “Посланець мертвих” автор виводить українську літературу діаспори, яка “трансформувалась в англomовну літературу і стала її складовою”², на якісно новий етап її розвитку у постмодерністському просторі. Другий роман письменника, як і перший “Що сказано” (1994), змальовує передумови виїзду за кордон та знану лише емігрантами дійсність, врешті – екзистенціальну самотність українця в іншомовному світі, іноментальному суспільстві. Історія української діаспори, як справедливо зауважує Оксана Забужко, є “по суті, розтягнений на кілька десятиліть, надсадний і приречений... рух опору, героїчне зусилля протиставитись довколишній дійсності, затримавши для себе й своїх дітей ілюзорний, залишений у минулому і ніде, крім як в пам’яті, не існуючий культурний космос, – той, із яким прибули”³ і який намагались зберегти на зібраннях, де співали і згадували про “старий світ”. У А.Мельничука “емігранти завжди говорили про місця, які ніколи не бачили їх діти, розповідали історії, які ми (діти) не могли повністю уявити”⁴ (С. 15).

¹ BU PEN pal // The Boston Globe. – May 30, 2001. – P. 1, Koznarska Casanova Ika. Askold Melnyczuk receives PEN award for magazine editing // The Ukrainian Weekly. – Sunday, May 27, 2001. – P. 13.

² Думчак І. Художні особливості роману Аскольда Мельничука “Що сказано” // Українознавчі студії. – 2001. – №3. – С.162.

³ Забужко О. Що сказано, або як українська література “виходить в люди”// Репортаж із 2000-го року: збірник статей. – К., 2001. – С. 25.

⁴ Тут і далі подаємо цитати за романом Аскольда Мельничука “Посланець мертвих” (*Askold Melnyczuk. Ambassador of the Dead. Counterpoint press. – Washington, D.C. – 265 pp.*), посилаючись на сторінки в нашому перекладі.

Роман складається з 5 розділів: “Родина Круків”, “Захворювання з ознаками зникання”, “Посланець мертвих”, “Жінка, що поборолала Сталіна” та “Невидимий світ”. Сюжет захопливий, у своєрідному обрамленні якого (Ніка Блуда, лікаря, викликає Адріана Крук, матір одного з друзів його дитинства, з метою повідомити Ніка про якусь подію чи людину, і цією людиною є її син Алекс, який помирає у сусідній кімнаті від крововтрати, про що ми дізнаємося в кінці роману) описані важливі події до і після еміграції в США двох українських сімей: Круків і Блудів, зокрема: голод 33-го, Друга світова війна, еміграція через Ді-Пі табори до США та життя за кордоном. Слід зауважити, що американська критика загалом схвально зустріла новий роман письменника, однак сприйняття і розуміння проблематики твору були суперечливими. Відгуки американської критики можна поділити на 3 групи. Перша (найчисленніша) вважає, що центральною темою твору є протистояння між Адою, яка тяжіє до спогадів про минуле, та її синами, які тягнуться до американського способу життя⁵; протиставлення антиподів: минуле – теперішнє, етнічна ідентичність – асиміляція, Круки – Блуди, а також Нік – Алекс, Ада – Алекс, Нік – Ада, Ада – Антон тощо⁶; порівняння і протиставлення “двох різних стереотипних реакцій після приїзду до Америки після війни”⁷. Найширше у цій групі критиків розглядається конфлікт між Новим світом і Старим світом, зокрема наявність Синдрому Старого Світу⁸, властивого тим емігрантам, які не поривають зв’язку з минулим, зокрема Аді, яку переслідують привиди минулого. Представники другої групи вважають джерелом усіх трагічних подій в еміграції виключно звернення до минулого⁹, яке “ніколи не зникає”¹⁰, над яким “проливають сльози”¹¹, привиди якого “дихають у темних закутках життя кожного емігранта”¹². Критика останньої групи акцентує свою увагу на такій головній темі твору, як ідентичність – етнічна, расова, – її втрата у такій образній метафорі як “хвороба з ознаками зникання частин тіла”¹³. Навіть береться ширший аспект – зникнення “батьків із сімей та втеча синів від матерів”, так як і зникнення “сотень тисяч під час радянської окупації, голоду та фашизму, так як і зникнення самої країни з карти світу”¹⁴. “Якщо ти втрачаєш свою українську суть, мову, спогади – хоч би які б жахливі вони були – то що ж залишається тобі, хіба що нице фізичне існування без будь-якого значення?”¹⁵ – говориться в одному з відгуків.

Варто зауважити, що проаналізовані відгуки загалом позитивного характеру, однак є й такі, які, недооцінюючи твір, говорять про нереалістичність

⁵ Reich Tova. The Menace of Memory // The New Leader. – May / June , 2001. – P. 42.

⁶ Cryer Dan. Vivid Dreams come to life in “Ambassador” // The Boston Globe. – Book Review. – Newsday. – June 9, 2001. – P. 5, Salli Marta. Dark memories : Novel explores immigrants’ struggle to leave the past without losing themselves // The Detroit Almanac. – July 22, 2001. – P. 10.

⁷ Lisa Jo Bezner. The price of immigration for one family // The New Mexican. – May 27, 2001. – P. 2.

⁸ Ruescher Scott. Displaced Persons // ArtsEditor. – October, 2001. – P. 3, Lichtenstein Jess. Overcoming the cliches of immigrant lit // Courant Review. – June 3, 2001. – P. 1.

⁹ Gray Bob. Ambassador of the Dead // Industry Newsroom. – American Booksellers Association. – June 14, 2001. – P.2, Kubisz Carolyn. Askold Melnyczuk. Ambassador of the Dead // Kirkus Reviews. – Booklist. – Apr.1, 2001. – P.2.

¹⁰ Sullivan Patrick. From Library Journal // Copyright 2001. – Cahners Business Information, Inc. – P.4.

¹¹ Pierce William. Characters redeemed by beautiful novel // Sunday Patriot. – News Books. – July 15, 2001. – P. 2.

¹² Greenbaum Beth. A Liturgy of Losses: A Review of Ambassador of the Dead by Ascold Melnyczuk // J Books. – 06, 2001. – P. 1.

¹³ Lappin Linda. Redrawing the Map // Ruminator Review. – Winter 2001 – 2002. – P. 51.

¹⁴ Melnyczuk Askold. Ambassador of the Dead // Essays and Reviews. – Bostonia. – Summer 2001. – P. 87.

¹⁵ See Carolyn. Fitting In, Flipping Out // Washington Post. – Friday, May 11, 2001. – P. 1.

зображуваного¹⁶, переобтяження художнього полотна “порівняннями, які відволікають читача”, а стиль називають “дурнуватим та занадто філософським”¹⁷.

Абсолютно всі критики сходяться на одному: мова твору жива, яскрава, прозора, хоч і розсудлива, а сама оповідь насичена “гострим реалізмом та тяжкою правдою”¹⁸. Підтвердженням цього є часте вживання порівнянь та метафор, гумор переходить у сарказм, іронію, а кожний вчинок чи подія підсумовуються узагальненнями або афоризмами на зразок: “що значить бути Американцем – постійна невизначеність з оглядкою в ніщо” (С. 239) або “життя як один безкінечний день навчання в школі” (С. 124), “емігранти – це паперові карикатури для Нового світу” (С. 205) тощо. Отже, роман А.Мельничука – “це ліричний, сердечний пеон тим емігрантам, які живуть, так і не впорядкувавши свої проблеми довший час на цій землі можливостей”¹⁹, – говорить в одній із заміток.

У сучасному романі А.Мельничука “Посланець мертвих” введено комплекс вічних тем і проблем: війни і миру, кохання і закоханості, сенсу існування і самоідентифікації, а насамперед – місця людини у суспільстві, зокрема місця митця у чужомовному середовищі з абсолютно своєрідним стереотипом, ментальністю тощо.

Так, головна героїня Адріана Крук не знаходить себе у Новому світі. Чому? По-перше, не дає спокою пережите в минулому (голод 33-го, Друга світова війна, згвалтування німецьким солдатом, вбивство на її очах батька німцями тощо). По-друге, невдале заміжжя (зрада чоловіка, який ніколи не кохав її по-справжньому). По-третє, Ада ніколи не знаходила задоволення у праці... офіціантки. А на що міг претендувати емігрант навіть зі знанням мови, коли його не сприймали як повноцінну людину? Єдина втіха для Ади – спілкування з Богом і привидами минулого: батьками, сестричкою Ніною, що мала 3 дні від народження, як померла. Але в Ади є двоє синів – Пол і Алекс, які, на відміну від батьків, що народились і виростили в Україні, є уродженцями “країни великих можливостей”. Хоч як нав’язувала їм матір українство розповідями про минулі події, та їхні думки були спрямовані в інше русло: “...вони (батьки)... жили з думками, зосередженими на чомусь з минулого. Тим часом довкола нас цвіла неймовірна флора Америки в zenіті розквіту..., а дорослі... примушували вчити напам’ять вірш їхньою мовою: *Tilke ya, tov okaуani, i den i nich plachu...*” (С. 16).

Сумна іронія. Та автор зі всією серйозністю наполягає на збереженні хоча б пам’яті про країну, звідки родом батьки. Однак таке практично неможливо, бо емігрантів з України не ідентифікують самі ж американці: навіть у школі на карті світу Україна зображена як частина Росії, Радянського Союзу, а будь-які спроби самоідентифікації на уроках викликають глузування і навіть обурення з боку вчителів.

Письменник підсумовує: пригнічені Новим світом емігранти відповідали на зовнішні подразники внутрішнім спротивом, який часто призводив до самотності і духовних терзань або й до божевілля (образ Петра), а ті, що змогли побороти тяжіння до минулого, – виживали духовно і фізично. Яскравим представником останніх є

¹⁶ *Gray Bob*. Ambassador of the Dead // Industry Newsroom. – American Booksellers Association. – June 14, 2001. – P. 2.

¹⁷ *Chard de Niord*. Ambassador of the Dead // Harvard Review 21. – June 2001. – P. 160.

¹⁸ *Wendy D 3520*. Ada, The Ambassador of the Dead – Whether She Likes It Or Not // Epinion. – June 19, 2001. – P. 3.

¹⁹ *Sharma-Jensen Geeta*. Lyrical character touches heart // JSOnline Milwaukee Journal Sentinel. – Dec.8, 2001. – P. 1.

сім'я Блудів, які ізолюються від Круків: переїжджають в інший район, де “стара країна зменшилась до усмішки “чеширського kota”, і не дозволяють своєму синові Ніку спілкуватися з його другом Алексом. Кожен із членів сім'ї Блудів успішно інтегрувався у нове життя, зокрема, матір, Ірина Січ — дружина американського лікаря; батько, якого повністю поглинула робота, не залишивши часу на згадки про минуле; і Ніколас, адаптація якого проходила легше, бо “традиції були витіснені вказівками у струмені ...комплексних практичних вмій” і для якого “навколишня дійсність — це нерухома картина вічності” (С. 216). Тільки після смерті батьків Ніколас роздумував над питаннями: що ж це за дивна країна, з якої вони (батьки) втекли? Чому її ідентичність така невизначена? Яка правда про те, що трапилося у “старій країні”? Відповіді на ці запитання знайти важко, і автор дає чітке пояснення *чому*: “Українська історія була такою заплутаною, що важко відокремити правду від міфу чи вирішити, чийї версії повірити. Легше забути її цілковито” (С. 211). Ніколас прагне пізнати власну самість, знаходячи вихід у подорожі по священних місцях, що є своєрідною спокутою перед батьками. Як справедливо зауважує Леся Генералюк, для Аскольда Мельничука “точкою відліку в аспекті етнічної самоідентифікації є імагінальний світ предків з усвідомленням того, що зовнішні форми життя народу є тільки інкарнація загальної ідеї, яка зумовлює це життя і яку необхідно відшукати”²⁰.

Порушення проблеми місця та ролі митця у суспільстві в цілому та чужомовному зокрема властиве мистецькому постмодернізму, до якого сміливо можна віднести і роман А.Мельничука “Посланець мертвих”. Письменник уже висвітлював цю тему у своєму першому романі “Що сказано” (1996), та більш глибоке її висвітлення знаходимо у цьому творі.

Образ Алекса неоднозначний. З одного боку, він — син Адріани Крук, як і його матір, у дитинстві мав здатність бачити привиди з минулого, з іншого боку — особистість, художник з великими амбіціями щодо своєї професії. Становлення Алекса як митця починається з дитинства, із малювання ним на стрічках жовтого паперу коміксів, з яких він сам робив фільм і з допомогою коробки представляв друзям власну версію телевізійної програми. Хоча мистецтво було далеким від життя більшості емігрантів, Алекс почувався “переконаним у своєму таланті... художника” (С. 182).

Алекс самотній не тільки як емігрант, а й як митець (“самотність — це жертва, розплата за дар творчості чи самотність як самодостатність, цілісність і внутрішня гармонія, нагорода творцю?”²¹), для нього самотність виступає умовою досягнення сенсу існування. Алекс іде з дому, бо знає, — якщо залишиться, то його спіткає та ж участь, що й брата Пола, який відібрав собі життя, бо за спосіб самореалізації та незалежності від матері обрав війну у В'єтнамі, яка негативно вплинула на його психіку. Алекс шукає однодумців, які дивляться на світ так само, як він. І знаходить. В Інституті для Уявлюваного Існування, очолюваного таким собі Серджем, який ненавидить багатих і основним своїм завданням вважає навчання студентів зраді, здирицтву, бійці, шахрайству, брехні, крадіжці, введення людей у стан жадібності, гніву тощо, “щоб вони могли потім контролювати всі ці стани” (С. 195). Чому Алекс прийняв для себе ці абсурдні твердження? Антагонізм матері і сина: постійні розповіді Ади про її соціальне становище у Старому світі, які дратували Алекса, і як спротив цьому — сприйняття

²⁰ Генералюк Л. Міф як потреба етнічної самоідентифікації // *Кур'єр Кривбасу*. — 2003. — №2. — С. 9.

²¹ Карпенко З. Застосування психологічної герменевтики до тлумачення художніх творів // *Герменевтика психологічної практики*. — К., 2001. — С.120.

Алексом “американської версії тої ж політики, що зруйнувала родину його батьків”. А отже, “у той час, як Ада поверталась щоразу внутрішньо до зідеологізованого минулого, її син поважно ступав до утопічного майбутнього” (С. 195). Алекс весь час розчаровується: у навчанні (а хто платитиме за школу), у коханні, у житті. Психіка не витримує випробувань долею, і Алекс потрапляє на лікування до психіатричної лікарні. Щоразу, спілкуючись з Ніком, Алекс говорить дивні речі, хоча інколи в нього визрівають непогані ідеї, як-ось: малювати картини, продавати їх і купити на зароблені гроші невеличкий магазинчик. Та через якийсь час Алекс опускається на саме дно: пиятика, наркотики, жінки. Після другого лікування у психіатричній лікарні Алекс стає посудомийником, що, очевидно, відчутно завдало шкоди його й так нестійкій психіці. Врешті-решт він приходиться додому до матері нізвідки, закривавлений і помирає у неї на руках. Така, власне, розв’язка твору. Алекс постійно втікав від матері, яка набридала йому своїми розповідями про “Старий світ” навіть в уяві, та все ж прийшов перед смертю саме до неї, бо більше нікому він непотрібний, що є свідченням трагічної долі українця на чужині. Алекс намагався прийняти американський спосіб життя, зреалізувати себе на чужій землі, як і Нік, та перешкода у подоланні зв’язку з минулим виявилась нездоланною, а пристосування до Америки як до жорстокої системи з усталеними цінностями та вимогами стало для Алекса непосильним завданням. А отже, перед будь-яким емігрантом постає дилема: “Якщо асимілюватись цілковито, ризикуєм втратити свою ідентичність. Асимілюватись частково – ризикуєм залишитись непоміченим у новій країні”²². Тому не кожен міг змиритися з долею “маленької людини” у чужоземному суспільстві, де така природа системи, від котрої, якщо захочеш заховатися, не втечеш; “ти закриваєш двері, а хтось все одно зриває замок” (С. 178). Навіть у Ніка, який і народився, і виріс у США, є слов’янські риси: він ненавидить нездорове змагання між друзями у школі, а також йому важко знаходити нових справжніх товаришів через внутрішнє несприйняття іншого світогляду, іншої ментальності.

Зовсім іншим постає перед нами ще один не менш вартісний персонаж – Антон, професор літератури, український поет-емігрант, філософ, врешті екс-коханий Ади, який зреалізував себе на іншому континенті – в Англії. Однак для нього – надзвичайно освіченого (знав кілька мов), поетично обдарованого, як він сам вважав, “двері закрились перед джерелом натхнення у творенні поезії” (С. 150), коли Антон виїхав з рідної домівки. Для нього був істиною той факт, що “правдива поезія пишеться мовою, яку прищепила батьківщина, і ця мова для нього тепер втрачена..., натомість він зупинився на літературній критиці” (С. 150). Постаючи перед складним вибором, “який не виникав у минулому, як-от: місце в новому суспільстві, нове культурне й літературне середовище, функціональність мови тощо”²³, Антон досяг успіху як критик, та все ж він неоднозначний у своїх міркуваннях. На таких вчених людей емігранти поклали надії, до них прислухалися, та інколи і розчаровувались. “Зростання часової віддаленості від батьківщини” спричинило факт виголошення Антоном промови перед українськими емігрантами англійською мовою, що для всіх було шоком. Він говорив про збереження надбань літературної спадщини “нової батьківщини”, хоча й з певним зобов’язанням перед минулим: “Знання історії є необхідністю: без цього немає свідомості, а без свідомості немає себе” (С. 102). Та в обставинах,

²² Wendy D 3520. Ada, The Ambassador of the Dead – Whether She Likes It Or Not // Epinion. – June 19, 2001. – P. 2

²³ Сорока М. Еміграція та питання розвитку української літератури в літературній критиці Юрія Шереха (1945 – 1956) // Слово і Час. – 2003. – №1. – С. 9.

які склалися, на його думку, треба шукати способи самореалізації. Антон — митець, що бачить літературу як рушійну силу, а до сенсу життя підходить по-філософському. Коли Ада під час війни не знаходила відповіді на такі запитання, як: звідки у світі береться жорстокість? у чому корінь зла? чому ворожі літаки атакують саме її? — Антон пояснював їй по-своєму філософію життя, яка полягала у співвідношеннях трьох начал, “літаків” — історичному, моральному і духовному, з яких перше пов’язане з “владою, розкраданням ресурсів та поневоленням народів”, друге — мораль — з діями, вчинками певних індивідів, а останнє — із стосунками з Богом (С. 126). Та справжні потаємні думки Антона виокремлюються у його розмові з Ніком у монастирі. Мова поета насичена античними персонажами та легендами (Орест, Еней, Діана). Та автор вкладає у його уста неспростовні істини: “Інколи те, що люди роблять для самозбереження, має протилежний вплив на наступне покоління”, “Війна спотворила багатьох людей” (С. 237-238). Більше того, за гріхи батьків відповідатимуть діти, за Біблією — до третього покоління, але треба жити своїм життям, вважає Антон, а не минулим, яке стає “вивертом, втечею, з якою легше себе пов’язати, ніж із навколишньою дійсністю” (С. 238).

Проводячи паралель з материковою українською літературою у руслі зазначеної проблематики, варто згадати про образ Кирила Орленка із твору Степана Процюка “Інфекція”, “який вірив у високу місію власного живопису”²⁴, та водночас був переконаний, “що талановитим є той митець, що живе із власної праці”, а без “комерціалізації” своєї творчості — пропадеш”²⁵.

Традиційно письменник вдається до казкових елементів та елементів фантастики, щоправда у “Посланці мертвих” вони трапляються рідше, на відміну від роману “Що сказано”, де в частині “Мореходи” у формі легенди розповідається про минуле родини Забобонів²⁶. У “Посланці мертвих” елементи фантастики наявні в оповіданні, написаному Антоном про Адине минуле: “Славу, Королеву Вітрів... підхопив торнадо, після чого вона опинилась у гнізді з соломи... Говорила Аді, що бачила покійного дідуся зі списом у руці” (С. 111). Ще один яскравий приклад — вознесення о. Мирона над землею (С. 204), що є аналогією до вознесення падре Никанора до небес у відомому творі Маркеса “Сто років самотності”²⁷. Використання фантастичних та казкових елементів надає оповіді динамічності та експресії. Глибоко символічна також назва української землі: “Воскресіння на річці Пам’ять”.

Американський критик Роберт де Лосса назвав роман “першокласним спостереженням американської традиції через призму сучасної української еміграції”²⁸. Ще яскравішу оцінку роману дав Джеймс Керрол, вважаючи, що Аскольд Мельничук створив “роман, який перехрещує кордони між нацією примар і Нью Джерсі, між безжальним минулим століттям та безмежністю любові, горя і надії”²⁹.

Якщо вважати постмодернізм “закономірною реакцією на кризу людини і суспільства”, який “випикує” біль духовної “захланності” людини, “втрату нею

²⁴ Процюк С. Інфекція. — Л., 2002. — С. 69.

²⁵ Там само. — С. 74.

²⁶ Див.: Думчак І. Художні особливості роману Аскольда Мельничука “Що сказано” // Українознавчі студії. — 2001. — №3. — С.164

²⁷ Див.: Маркес Габриель Гарсія. Сто лет одиночества. — М., 1987. — С. 86.

²⁸ Robert De Lossa. Ambassador of a Generation: Melnyczuk's new novel of the Ukrainian American experience // The Ukrainian Weekly. — Sunday, June 17, 2001. — P.13.

²⁹ Carrol James. Ambassador of the Dead // Harvard Book Store. — The Boston Globe. — July Select 70. — 2001. — P. 3.

самобутності й духовного осердя”³⁰, то англомовний роман “Посланець мертвих” — це екзистенціальна модель постмодерністської літератури з притаманною їй іронічністю та самоіронічністю, епатажністю, розгубленістю індивіда перед власною екзистенцією, який (індивід) переважно перебуває на темпоральній межі — між минулим і сьогоденням. Символізм і значущість назви “Воскресіння на річці Пам’ять” стосовно нашої Батьківщини зобов’язує українців повернутися до своїх коренів, історії, мови, культури в цілому, оскільки духовне “воскресіння” України неможливе без синтезу “старого” і “нового”. Отож, на нашу думку, слід передусім здійснити переклад і видання роману “Посланець мертвих”, який міг би естетично й духовно збагатити українського читача, а також потрібне подальше дослідження творчої спадщини Аскольда Мельничука з метою глибшого осягнення трагічної долі українців як до, так і після еміграції.

м. Івано-Франківськ

³⁰ Лавринович Л. Сучасний український постмодернізм — напрям? стиль? метод? // Слово і Час. — 2001. — №1. — С. 44.



ПАМ'ЯТКА ДЛЯ АВТОРІВ

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

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

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

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

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

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



Рецензії

З ОЧІКУВАННЯМ НА КРАЩЕ

Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм). – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – 416 с.

Величезна кількість публікацій, присвячених українській літературі кінця XIX – першої половини XX століття, дає підстави говорити про модну тему, про певний стереотип дискурсу. Справді, вихід в останні роки досліджень В.Агеєвої, І.Бетко, О.Бондарєвої, Р.Гром'яка, Т.Гундорової, Л.Залеської-Онишкевич, М.Ласло-Куцюк, М.Кореневич, Н.Корнієнко, О.Кравченюка, В.Моренця, С.Павличко, В.Панченка, В.Працьовитого, Г.Семенюка, Г.Сиваченко, Л.Скупейка та ін.¹ створює враження про

означений період як про такий собі Золотий вік українського красномовства, найпотужніше джерело національної духовності й ментальності, осердя національного міфу, немовби там сховані останки українського бога – тільки знайди їх, і він воскресне з праху, і почнеться відродження всього найкращого...

Тож знайомство з іще одним дослідженням літератури цього періоду – з книжкою Степана Хороба приречене починатися з підозрілості й недовіри. Уже сама назва монографії – з розораними хронологічними межами й категорично-всеохопним підзаголовком – викликає настороженість, адже неоромантизмом, символізмом та експресіонізмом не вичерпуються всі стильові вияви, наявні в драматургії “Золотого віку”, протягом такого тривалого періоду.

Побоювання посилюються галичанською правописною сваволею, яка з перших сторінок монографії починає дратувати й дивувати: “Що ж це дозволяють собі літературний редактор Н.Тишківська та коректор Г.Василевич!”. Безперечно, роздратування екстраполюється й на зміст, і на автора – український філолог же! – і на сам текст: послаблення вимог до форми знецінює й зміст.

Словом, початок знайомства з книгою С.Хороба – не на користь авторів.

Однак з кожною сторінкою розмірений і наполегливий ритм дослідження, ґрунтовність і впевненість, з якими автор підступає до розгляду кожної теоретичної проблеми й кожного історико-літературного

¹ Див.напр.: Агеєва В. Митець і пуца // СіЧ. – 1999. – № 8. – С.11 – 18.; Бетко І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – початку XX століття. – Зелена Гура; Київ, 1999; Бондарєва О. Драматизм міфу і міфологізація драми. – Херсон, 2000; Гром'як Роман. Давне і сучасне: Вибрані статті з літературознавства. – Тернопіль, 1997; Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997; Залеська-Онишкевич Л. Елементи неоавангардизму в українській драмі XX ст. // Матеріали I конгресу Міжнародної асоціації українців (Київ, 27 серпня – 3 вересня 1990 р.)... – С. 72–83; Залеська-Онишкевич Л. Модернізм у драмі // Антологія модерної української драми. – Київ; Едмонтон; Торонто, 1988; Ласло-Куцюк М. “Маски” Миколи Куліша // Ласло-Куцюк М. Шукання форми. – Бухарест, 1980; Кореневич М. Експресіонізм у М.Куліша – джерела? // СіЧ. – 1998. – №117. – С. 77–79; Кореневич М. Маска справжня й уявна (Гротесковість драматургії Миколи Куліша) // СіЧ. – 2000. – №11. – С. 32–37; Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. – К., 1998; Кравченюк О. Експресіонізм і український революційний театр // Записки НТШ. – Т.СXXXVII. – Львів, 1999. – С.168 – 178; Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини XX ст.: Україна і Польща. – К., 2001; Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1999; Панченко В. Магічний кристал: Сторінки історії

явища, схилиють до того, що вже й “тої” замість “тієї” сприймається просто як діалектний спосіб висловлювання живої людини — й не більше.

Кожен із досліджуваних С.Хоробом модерністських способів естетичного мислення розглядається детально й усебічно — під перехресними поглядами вітчизняних і зарубіжних дослідників, кожен дістає свою етіологію й генезу. Автор осмислив і систематизував величезний — без перебільшення — масив теоретичної літератури, а також практично все, що було написано українськими драматургами неоромантичного, символістського й експресіоністського. І весь цей огро́м творів проаналізовано й зіставлено з творами десятків зарубіжних драматургів-модерністів. Автор досить переконливо доводить, що український драматичний модерн виростає як із традицій європейського модерну, так і з традицій української літератури й фольклору.

Так, коріння неоромантичної драми (головним чином — Лесі Українки) С.Хороб простежує як в європейській неореалістичній драмі (Юліуш Словацький, Генрік Ібсен, Гуго фон Гофмансталь та ін.), так і в українській “драмі ідей” (“Сава Чалий”, “Переяславська ніч” Миколи Костомарова, “Байда, князь Вишневецький”, “Цар Наливай”, “Петро Сагайдачний” Пантелеймона Куліша тощо).

Генезу символізму в українській драматургії (насамперед — Олександра Олеся, Спиридона Черкасенка, Якова Мамонтова, Івана Дніпровського, Івана Кочерги, а також Єлисея Карпенка та Леоніда Мосендза) будує від Моріса Метерлінка, Гергарта Гауптмана, Станіслава Пшибишевського, Станіслава Виспянського, Люціана Риделя та ін., але водночас підкреслює національну архетипність образів-символів, укоріненість творчості українських драматургів в українському

українського письменства. — Кіровоград, 1995; *Працьовитий В.* Національний характер в українській драматургії 20–30 років ХХ століття. — Львів, 1999; *Семенов Г.Ф.* Українська драматургія 20-х років: Монографія. — К., 1993; *Сиваченко Г.* “Сонячна машина” В.Винниченка в магічному колі експресіонізму // СіЧ. — 1998. — №1. — С.65–71; *Скупейко Л.* Казка і міф у драмі Лесі Українки “Лісова пісня” // СіЧ. — 2000. — № 8. — С.55.

фольклору, в міфопоетичних кодах нації.

Так і експресіонізм (репрезентований такими постатями, як Микола Куліш та Володимир Винниченко) походить, на думку автора, з творчості Августа Стріндберга, Георга Кайзера, Ернста Толлера, Фріца Унру, Вальтера Газенклевера; однак особливості вітчизняної генези експресіонізму тут притлумлені, не виражені. Автор артикулює лише те, що “експресіонізм в українській драматургії, на відміну від західноєвропейської експресіоністської п’єси ... був явищем не тільки естетичним, але й передусім культурно-історичним. Він, як і інші модерністські типи художнього мислення — неоромантизм, імпресіонізм, символізм тощо (хай і на рівні окремої письменницької постаті, а не цілісної системи), утверджував у національній сценічній літературі нове мистецьке бачення і зображення, цілковито нову, порівняно із попередньою, тенденцію національно-культурного самовизначення” (267).

Попри слушність цього висновку, необхідно зважити на те, що він стосується швидше проблематики творів, аніж їхньої естетичної природи в цілому. Разом з тим, експресіонізм в українській драматургії був цілком органічним явищем, яке не могло бути просто привнесеним ззовні, не могло не житися національним корінням. Однак тут діяли не такі очевидні етіологічні чинники, механізми були складнішими і від того ще цікавішими. І цю генезу варто було б розкрити виразніше.

Тим більше, що ідеологічно автор перебуває на цілком “українській” позиції (якщо доречно тут вживати такий термін), а не на “європейській”. Сам С.Хороб також здійснив спробу розібратися з цим поняттям. З’ясовуючи різницю між термінами “українофільство”, “українство” й “українофобство”, він так визначає зміст першого з перелічених понять: “Українофільство щодо художньої літератури — це високомайстерні національні творіння, що органічно “входять” до координат світового письменства, відтак проступають як самодостатні й самоцінні в свідомості реципієнта” (153). З цим непросто погодитися. Високомайстерність

якраз не входить до змісту терміна. Українофільською може бути й чиста графоманія. Історія української літератури якраз аналізованого С.Хоробом періоду неодноразово це підтверджувала – зокрема, в тих же народницько-натуралістичних творах, яким протистояли аналізовані дослідником модерністи. Не зовсім виправдано (принаймні не обґрунтовано) виокремлення і – як самостійного стильового напрямку – української релігійно-християнської драми, яку автор називає символістсько-християнською. Ця термінологічна легкість викликає певні сумніви, передусім через те, що вся модерністська драматургія Західної Європи кінця XIX – першої половини XX ст. – відверто християнська.

Втім, концепція С.Хороба в цілому виражена, сумлінно обґрунтована й системно доведена, її теоретично-методологічна стрункість не викликає сумнівів. А от аналіз конкретних творів (який, по суті, є доведенням наукової гіпотези) подекуди страждає поверховістю або й очевидно допоміжним характером – коли аналіз творів виявляється не метою, а засобом підтвердження чи спростування наперед визначеної тези.

Скажімо, в третьому розділі монографії багато уваги приділено типологічному зіставленню образів Еріка (“Ерік XIV” А.Стрінберга), Амара (“Пророк” В.Винниченка) і Малахія (“Народний Малахій” М.Куліша); прагнення надати цьому зіставленню системного характеру подекуди підводить автора – він шукає подібності навіть там, де наявні очевидні принципів антитези. С.Хороб вдається навіть до публіцистичності, формулюючи свою думку таким собі періодом, підпорядковуючи аналіз трьом ритмізованим тезам: “Трагедія Малахія, Амара й Еріка – це трагедія *покинутого, відчуженого*” (294); “Трагедія Малахія, Амара й Еріка – це трагедія *переслідуваного*” (295); “Трагедія Малахія, Амара й Еріка – це трагедія *приреченого*” (297).

Принаймні щодо Малахія можна стверджувати, що його стосується лише третя теза – приречений. Дві попередні гостро суперечать логіці образу. Малахій

не *покинутий*, це він *покинув* родину, друзів, звичний побут і плін життя. Малахій не *переслідуваний*, це він *усіх переслідує*, це *його* ніяк не можуть позбутися в Раднаркомі, на заводі, в салоні мадам Аполінари тощо. Гарна стилістична фігура розвалюється, як картковий будиночок, через те, що зведено його з карт різного формату.

“Попри всю очевидну різницю сюжетів, конфліктів образи-характери Малахія, Амара й Еріка виявляються драматургами не стільки як постаті-індивідуалісти, скільки мученики індивідуалізму” (298), – знову публіцистично узагальнює автор, і знову з ним важко погодитися, бо образ Малахія у М.Куліша – це слов’янська антитеза європейському індивідуалізові. Домінантою в пропонованій Малахієм “реформі людини” є не прагнення самовдосконалення, а намір “вдосконалити” інших. Малахій Стаканчик не мученик індивідуалізму, а тиран колективізму. Якщо вже вдаватися до таких дефінітивних характеристик цього персонажа, то друга незмірно ближча до суті образу, ніж перша.

Пов’язана з попередньою неточність спостерігається й тоді, коли С.Хороб пише про інший персонаж цієї ж п’єси, а саме про “...жертвну смерть доньки Любуні...” (288). Жертвною можна назвати смерть людини, яка свідомо приносить себе в жертву або яку свідомо приносять у жертву. Щодо Любуні така теза навряд чи доречна. Радше слід говорити про її жертвне життя, а про смерть – як визнання поразки, розпачу з приводу того, що зусилля виявилися марними, батька врятувати не вдалося. Вчинивши найбільший християнський гріх, Любуня саме ним вимірює вартість батькових “реформ”, дає їм страшну й нищівну оцінку. Але це вже промисел автора п’єси, а не героїні.

Подібна спроба об’єктивації сюжету, перенесення авторських інтенцій на персонажа і навпаки простежується не лише в цьому випадку. Ось цитата для порівняння: “І можлива з’ява на його (Падура. – С./.) шляху малолітньої Маклени – це не стільки сюжетний хід драматурга, скільки потреба, нагальна

необхідність для цього персонажа повернутися в своє минуле, радше через душу такої дівчини знову діткнутися віри, надії, наївності й оптимізму” (351). Фактично тут сюжет сприймається як незалежна від автора й майже реальна, а не метафізична субстанція.

До речі, С.Хороб саме цього персонажа чомусь намагається перейменувати. У М.Куліша його звать Падур, у рецензованій монографії – здебільшого Падура, хоча й Падур також зустрічається. Слід гадати, це закид радше на адресу редактора й коректора, але своє враження на читача така довільність справляє.

Як справляє враження й низка інших, суто технічних деталей. Скажімо, багато уваги в монографії приділено творчості А.Стрінберга, однак жодного посилання на видання його творів немає. Навіть цитування – за монографією Б.Зінгермана “Очерки истории драмы XX века”.

На стор. 290 цитується американський дослідник Джон Ставн, а в посиланні його

ім'я вказане як *John Styan*. Важко уявити, якою мовою таке прізвище може читатися як Ставн.

Втім, це справді дрібниці. В цілому ж авторові вдається подолати недовіру, з якою читач береться за його твір.

Можливо, одним із вирішальних факторів, яким це зумовлено, є, хоч як це дивно, знову ж категорія публіцистична. Йдеться про оптимізм. Здавалося б, монографія С.Хороба – про глухий кут, про обрубану гілку української літератури. Зважаючи на високий патріотичний пафос, навіть піднесений голос автора на захист вітчизняної культури, можна було чекати й надривно-трагічних нот у фіналі, принаймні ми до такого вже звикли. Степанові Хоробу вдалось уникнути цієї пастки. Він закінчує свою працю рівно й виважено, не нагнітаючи страхів, і вже тим самим дає всі підстави дивитися в майбутнє з очікуванням на краще.

Сергій Іванюк

ШЕВЧЕНКО ТА ЙОГО ДОБА

Магдалена Ласло-Куцюк. Творчість Шевченка на тлі його доби. – Бухарест: Мустанг, 2002.

2003 року відомій румунській науковій діячці, доктору філологічних наук Магдалені Ласло-Куцюк виповнилося 75.

Одна з кращих зарубіжних дослідників української літератури, діапазон вивчення якої сягає в її працях від Г.Сковороди до новітніх явищ нашого національного мистецтва слова, М.Ласло-Куцюк є автором 11-ти ґрунтовних монографій, численних статей, передмов, присвячених різним питанням українського письменства. Д-ра М.Ласло-Куцюк, як науковця визначає глибока обізнаність як з українською, так і з світовою літературою, добре знання багатьох іноземних мов (зокрема й давньоєврейської), високий теоретичний рівень філологічного мислення, оригінальне бачення літературних явищ, що й забезпечує високу ефективність дослідницької роботи нашої румунської колеги.

Широкий науковий резонанс здобули в Україні монографії М.Ласло-Куцюк “Питання української поетики” (Бухарест, 1974), “Засади поетики” (Бухарест, 1983), “Велика традиція. Українська класична література у порівняльному висвітленні” (Бухарест, 1979), “Шукання форми. Нариси з української літератури ХХ століття” (Бухарест, 1980). Завдяки своєму новаторському характерові (постановка проблем, методи аналізу літературних явищ), ці праці, поза сумнівом, стали новим вагомим словом в українському літературознавстві. Продуктивність порівняльного методу вивчення української літератури, яким М.Ласло-Куцюк активно послуговувалась у названих розвідках, підтверджує монографія “Сусідня екзотика. Порівняльні румунсько-українські студії”

(Бухарест, 1997, румун. мовою), в широкому культурологічному розрізі розглядаються малодосліджені або дискусійні питання української історії, фольклору й літератури, висвітлені у зіставному аспекті. Монографії “Вогонь і слово. Космогонічний міф на Україні” (Бухарест, 1992) і “Боги світла та боги темряви” (Бухарест, 1994) розкривають ще одну грань дослідницького таланту М.Ласло-Куцюк, спрямованого на філософське трактування художньої творчості, зокрема на осмислення духовності української нації (її міфологічної свідомості) та на своєрідність її переломлення у творах українських письменників різних часів. Сучасність, наукову активність дослідницької позиції М.Ласло-Куцюк у намаганні вдосконалити й урізноманітнити методи та науковий інструментарій літературного аналізу засвідчують її монографії останніх років “Ключ до белетристики” (Бухарест, 2000) та “Шлях до самопізнання. Елементи соціоніки” (Бухарест, 2000; румун. мовою). У них авторка успішно демонструє ефективність різних, ще й досі мало вживаних щодо української літератури методів аналізу – герменевтичного, психоаналітичного, інтертекстуального, соціонічного тощо.

Гадаємо, що запропонована тут увазі читачів рецензія зможе дати їм уявлення про останню монографічну розвідку д-ра М.Ласло-Куцюк, котрій ми щиро бажаємо довголіття та нових творчих звершень.

Румунське шевченкознавство, яке дедалі ґрунтовніше підтверджує самоцінність свого функціонування у царині українського літературознавства збагатилося ще одним ґрунтовним дослідженням – монографією Магдалени Ласло-Куцюк “Творчість Шевченка на тлі його доби”, котра побачила світ 2002 р. у бухарестському видавництві “Мустанг”.

Розвідку відомої дослідниці української літератури, у колі наукових інтересів якої постійно перебуває творчість Т.Г.Шевченка, можна вважати певним підсумком її шевченкознавчих студій. Авторка прагне розглянути Шевченків літературний доробок

під кутом зору об’єднавчої генеральної настанови, що є водночас і одним з актуальних завдань сучасного шевченкознавства: виокремити своєрідність поетового феномена як вершини українського романтизму в контексті розвитку цього літературного напрямку в національній та європейській літературах і, що прикметно, у зв’язку його творчості з Біблією, найперше – із старозавітною культурною традицією – аспектом, принциповим для розуміння художньої спадщини Кобзаря і ще недостатньо розкритим наукою. Зауважимо, що авторка запропонувала лише інтерпретацію романтичної культури, а не цілісну історико-теоретичну концепцію українського романтизму (хоча певним чином така концепція й окреслюється у розвідці). Натомість, як наголошено у передмові, її працю слід розглядати “скоріше як цикл досліджень про забуті або маловивчені аспекти української літератури або цикл вражень від знайомства з Україною румунських авторів, які вкладаються в часові межі 1830–1860 рр., тобто синхронні з добою розквіту романтизму в Україні” (с. 13).

Цьому завданню й підпорядковано першу частину монографії, в якій зосереджено увагу на українському романтизмі не лише як на літературному явищі, а скоріше як на комплексному духовному рухові, що охопив різні сфери національно-культурного життя: і історіографію, і фольклористику, і етнографію, які сприяли виробленню художньої романтичної свідомості, розвитку національної літературної творчості, зокрема й творчості Т.Шевченка.

Розглядаючи явище українського романтизму і найпильніше – три його головні осередки (київське Кирило-Мефодіївське братство, харківську Школу романтиків і галицьку “Руську трійцю”), авторка зосереджує свій дослідницький інтерес передусім на діяльності окремих постатей – тих, чия роль у формуванні ідеології та художньої практики цього літературного напрямку вона вважає за потрібне особливо підкреслити, або тих, хто, розбудовуючи український романтизм, одночасно сприяв розвитку українсько-румунських культурних взаємин.

Так, найвагомішим внеском М.Костомарова (р-л “Костомаров і Україна”) у світоглядне підґрунтя українського романтизму М.Ласло-Куцюк вважає запровадження ним у національну художню свідомість ідеї слов’янського месіанізму і тісно пов’язаної з нею національно-патріотичної ідеології – головних романтичних концептів “Книги буття українського народу”, які ввійшли до числа базових категорій естетики українського романтизму. Утвердження цієї ж ідеї на культурних теренах західноукраїнської літератури, своєрідність її трактування – як ідеалізованої історії слов’янства – М.Ласло-Куцюк простежує, розглядаючи історіографічну працю “Історія карпатських русинів...” (1831) закарпатця М.Лучкая – менше відомого широкому загалові культурного діяча. Проте, румунська авторка вважає його “одним із найхарактерніших представників українського романтизму” і увиразнює цю оцінку глибоким науковим аналізом.

Додамо, що проблема месіанізму, характер рецепції й літературного втілення цієї ідеї докладніше розглядається авторкою в одній із її попередніх монографій “Exotica limitrofi” (“Сусідня екзотика. Румунсько-українські порівняльні студії”, 1997). У ній на основі порівняльного аналізу семантичних рівнів “профетичних” творів А.Міцкевича, М.Костомарова, румунського поета-романтика А.Руссо і Т.Шевченка вона переконливо доводить думку про особливу – глибинну – наснаженість Шевченкової поезії месіансько-профетичним духом, що, власне, й визначає неповторність поета як в українській, так і в європейській романтичній літературі, ту неповторність, яку підкреслювали ще перші його зарубіжні інтерпретатори Е.Дюран і К.Француз, називаючи великого Кобзаря “пророком долі”.

Відомо, що до атрибутивних рис естетики романтизму належить відкриття національної історії та історичної свідомості, тому особливості історіософії письменників-романтиків великою мірою визначають їхнє місце в ієрархії художніх цінностей і відкриттів цього літературного напрямку. Аналізуючи добу українського романтизму в тісному зв’язку з творчістю Шевченка і зіставляючи історіософські погляди

М.Костомарова, автора “Книги буття...” (його романтизацію козащини як золотого віку України), і “набагато тверезіший погляд на минуле України” Шевченка, автора написаної майже одночасно із твором Костомарова поеми “І мертвим, і живим...”, румунська дослідниця робить висновок, що твір Костомарова “Книга буття...” можна розглядати як “пам’ятник дошевченківського міфу України” (с.108). З огляду на певну категоричність цього висновку зауважимо, що і Шевченків міф України – зовсім не однозначне художнє явище, на що в подальшому аналізі вказує і сама М.Ласло-Куцюк, стверджуючи, що ідеалізація вільного козацтва була романтичною ідеєю Шевченка протягом усієї його творчості (с.149). Гадаємо, що у поглядах на історіософію Шевченка найприйнятлівішою сьогодні є більш виважена оцінка В.Смілянської, згідно з якою “ані суцільної ідеалізації, ані суцільного розвінчання у творах поета не знаходимо, а було постійне поглиблення осмислення козацької доби, яка оберталась до поета і своєю справді героїчною історією, і неоднаковими – чи саможертвними, чи зрадницько-сервілістичними стосовно поневолювачів – ролями різних представників козацької старшини, які й діставали відповідну поетову оцінку”¹.

Про роль М.Костомарова у процесі становлення нової української літератури свого часу висловився А.Шамрай, підкреслюючи рішучі спроби письменника подолати існуючу тоді в національному письменстві тенденцію до штучного спрощування, до псевдонародності (йдеться про його книгу “Харківська школа романтиків”, 1930). Саме цей аспект літературної діяльності М.Костомарова, який, безперечно, вартий глибокого дослідження науковців, і увиразнює авторка монографії, розкриваючи прагнення письменника “збагатити українську літературу темами і мотивами, іншими, ніж фольклорні зразки” (с.110). Це прагнення було пов’язане із орієнтацією письменника на західноєвропейську літературу, що знайшло

¹ Смілянська В., Чамата Н. Структура і зміст: спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка. – К., 2000. – С. 140.

втілення у його художніх перекладах, у відлунні в його творчості певних мотивів, наявних у творах Шіллера, Уланда, Леноре, у спробах створити на ґрунті національної літератури жанр ідеологічної драми. Обстоюючи думку, що саме М.Костомаров був серед перших українських романтиків, котрі своїм творчим досвідом прислужилися справі ідейно-художньої синхронізації національного мистецтва слова з європейською романтичною культурою, авторка переконливо демонструє художні пошуки письменника, його здобутки і втрати на цьому шляху.

Харківська школа романтиків представлена в книзі М.Ласло-Куцюк насамперед кризь призму наукової та літературної діяльності молдавського літератора О.Хашдеу (р-ли “Олександр Хашдеу – дослідник спадщини Сквороди” та “Олександр Хашдеу і гурток Срезневського”). У працях науковців відзначено помітну роль О.Хашдеу в розбудові українського культурного життя доби романтизму, передусім у царині популяризації українського фольклору, який вплинув і на творчість самого письменника. Особлива ж заслуга О.Хашдеу перед нашою культурою полягає у публікації і науковому дослідженні художньої та філософської спадщини Г.Сквороди – діяльності, котра “привернула увагу громадськості до творчості українського поета, сприяла пошвавленню збирання його творів”².

О.Хашдеу високо підносить історичну роль Григорія Сквороди щодо впливу його ідей на духовний розвиток народу, проте прагнення модернізувати свого кумира здебільшого з офіційної ідеологічної позиції “народності, самодержавства і православ’я” вплинуло і на характер його оцінки літературно-філософського доробку Сквороди. Питання “О.Хашдеу і Г.Скворода” ще й сьогодні залишається гостро дискусійним. Різні точки зору з цього приводу висловлювали Д.Багалій, О.Романець, румунський учений Т.Іонеску-Нішков та ін. М.Ласло-Куцюк оцінює питання наукового тлумачення Олександром Хашдеу

феномена Г.Сквороди передусім у ракурсі проблеми становлення ідейно-естетичних засад романтизму, а точніше – у розрізі однієї із характерних прикмет цього процесу – романтичного суб’єктивізму в питаннях культурної спадщини як особливості романтичного історизму. На прикладі хашдеївських підробок “під Сквороду”, які він видавав за автентичні тексти українського мислителя, авторка демонструє функцію містифікацій як одного із способів доведення романтиками сповідуваних ними ідей.

Західноукраїнський романтизм (осередок “Руська трійця”), становлення якого було позначено особливо складним переплетенням різних соціокультурних тенденцій, художніх впливів та орієнтацій, розглянуто у монографії кризь призму творчої діяльності І.Вагилевича. Вибір цієї постаті авторка обґрунтовує певною дотичністю її до Шевченка (його відгуки про Шевченка, інтерес Шевченка до автора поеми “Мадей”), хоча саме цей аспект розкрито в монографії досить стисло. Головну ж увагу М.Ласло-Куцюк зосереджує на тому, щоб показати І.Вагилевича як “справжнього романтика”, наголошуючи в його літературній та науковій творчості на тих конститутивних рисах естетики романтизму, які вирізняють саме цей тип художнього мислення. З огляду на це увагу привертають передусім її міркування щодо стилю письменника, зокрема його зацікавленість символікою як однією з найхарактерніших рис романтичної поетики. Прикметно, що і відому характеристику творчості Шевченка, дану Вагилевичем (ст. “Замітки о руській літературі”), М.Ласло-Куцюк також розцінює як ознаку романтичного мислення західноукраїнського письменника, котрий виокремив такі показові для естетики романтизму і для його власної поетики риси, як “ревне чуття” та “талант драматичеський”. Як дослідниця румунсько-українських культурних взаємин, М.Ласло-Куцюк увиразнює фольклористичну діяльність І.Вагилевича, який один із перших вказав на спорідненість народнопоетичної творчості обох народів, зокрема на румунські джерела українських колядок. Це надзвичайно цікаве питання у 30-х рр. ХХ ст. ґрунтовно дослідив відомий румунський учений П.Караман.

² Романець О. Джерела братерства: Богдан П. Хашдеу і східноромансько-українські взаємини. – Л., 1971. – С.28.

Запропонований авторкою монографії ракурс дослідження творчої діяльності І.Вагилевича (як і М.Лучкая) органічно вписується у сучасну концепцію українського романтизму, яка вважає, що західноукраїнська література тієї доби була невід'ємною частиною загальноукраїнського романтизму, отже проявом однієї культурної цілісності.

Роздуми про формування світоглядних і художніх структур українського романтизму авторка продовжує у розділі “Апологетика православ'я”, в якому торкається важливої, але ще далеко не з'ясованої проблеми в теорії українського романтизму – про роль ідеології християнства у формуванні цього типу культури. Ця проблема останнім часом стала предметом поглибленої уваги в українському літературознавстві (маємо на увазі передусім монографію Т.Бовсунівської “Феномен українського романтизму. Етногенез і теогенез”, 1997). М.Ласло-Куцюк ілюструє цю проблему, спираючись на новий матеріал – поетичні і наукові твори відомого румунського церковного діяча Ф.Скрібана, котрий у 1838–1841 рр. мешкав у Києві, був зачарований Україною, широко популяризував у своїй країні теологічні твори П.Могили та історико-естетичні праці О.Струдзи. Вводячи ще одне румунське ім'я до контексту української культури доби романтизму, М.Ласло-Куцюк вписує постать Ф.Скрібана до тих авторів (передусім Костомарова як автора “Книги буття”), котрі підносили у своїх працях значення християнських моральних і культурних цінностей і тим самим об'єктивно сприяли формуванню теоретичних засад українського романтизму. Шкода лише, що авторка обмежується тільки стислим аналізом творів Ф.Скрібана, не вдаючись до ширших теоретичних узагальнень, які, на наше глибоке переконання, наблизили б і саму дослідницю, і читачів до суті порушеної проблеми – характеру взаємозв'язку ідеології християнства і світоглядно-естетичних засад романтизму.

Друга частина книги присвячена творчості Т.Г.Шевченка. Наскрізною думкою праці є твердження про романтичну доміную художнього світобачення поета: М.Ласло-Куцюк, обстоюючи свою точку зору, прагне розкрити тип Шевченкового романтизму, що

є далеко не вичерпаним питанням наукового шевченкознавства. Слушно зауважував з цього приводу М.Т.Яценко, коли писав, що “як сильний і оригінальний талант, що володів здатністю обіймати своїм духовним зором усю повноту історичного і сучасного буття, Шевченко у сконденсованому вигляді репрезентує, по суті, всі тематично-стильові течії українського романтизму...”³.

Судячи з аналізу, М.Ласло-Куцюк, поділяє саме цю точку зору, хоча фрагментарність викладу не завжди дає дослідниці змогу бути до кінця послідовною у трактуванні обраної проблеми. Так, вона схиляється до думки про “народно-фольклорний” романтизм Шевченка, в ключі якого був написаний триптих раннього періоду – “До Основ'яненка”, “Іван Підкова”, “Н.Маркевичу” і на основі якого саме у цих творах починає розгортатися так званий Шевченків “міф України”. І водночас інший ранній твір Шевченка – “Перебендя” дослідниця, на відміну від авторів, які вбачали його внутрішній зв'язок передусім із фольклором, відчужує від народної традиції. У цьому випадку вона розвиває відоме твердження І.Франка, підкреслюючи, проте, інші естетичні орієнтири Шевченка. М.Ласло-Куцюк вписує цей твір у контекст популярної на той час у Росії німецької ідеалістичної філософії та естетики “гофманівського” спрямування європейського романтизму, якому притаманний специфічний тип героя – вищою мірою ідеалізований, химерний (навіть з елементом безумства), що є ознакою незвичайності особистості, причетності її до надземних таємниць, духовної вищості щодо звичайних людей. Проте, хоча позиція М.Ласло-Куцюк все ж має певну слушність, вона настільки притлумлює фольклорне підґрунтя твору Шевченка, що за цим майже губиться його національна специфіка, з'ясування якої у компаративістських працях цієї авторки загалом є першочерговим завданням.

Міркування про характер Шевченкового романтизму авторка розгортає також на основі аналізу однієї із домінуючих тем поетової творчості – теми жінки-зведениці, жінки-матері, яку вона, ґрунтуючись на

³ *Історія української літератури XIX століття у трьох книгах.* – К., 1995. – Кн.1. – С. 288.

оригінальних спостереженнях П.Валері про зворотній бік психологічного зв'язку між митцем і твором, цілком слушно розглядає як ще один Шевченків міф – “міф зведениці” (розділи “Образ зведениці у поемах Шевченка”, “Поема Шевченка “Марія”). Відштовхуючись від тези, що “тема покритки не є фольклорною темою” і що Шевченко “звернувся до неї під впливом чужоземних письменників: Баратинського, Гете”, але прагнув, змальовуючи долю покритки, сказати “щось суттєве про Україну, а далі через образ Марії – і про людство” (с.328), М.Ласло-Куцюк розкриває цю складну взаємодію у поетових творах “чужого” і “свого”, продуктивно застосовуючи інтертекстуальний аналіз, який є основним методом дослідження не лише у цій монографії (див. її кн. “Ключ до белетристики”, 2000). Розкриваючи у поемах Шевченка складну мережу взаємозалежностей (можливі імпульси до написання, образно-сміслову інтерференцію), дослідниця підпорядковує аналіз головній меті – з'ясувати неповторність художнього бачення українського поета-романтика. На наш погляд, найкраще це вдалося М.Ласло-Куцюк у характеристиці поем “Катерина” і “Відьма” (“Осика”) надто останньої, де авторка, розглядаючи інтертекстуальні зв'язки твору – літературні, біблійні, фольклорно-міфологічні, по-новому інтерпретує багатий ідейно-художній зміст цієї напрочуд яскравої романтичної поеми, наголошуючи на значущості втілених у ній морально-етичних ідей, що спростовує однобічність її трактування як поеми лише антикріпосницької спрямованості.

Важливим аспектом дослідження специфіки художнього світобачення Шевченка-романтика є наукове тлумачення вагомого і актуального питання про поетову рецепцію Біблії, передусім старозавітної культурної спадщини, що є одним із чільних питань нової праці М.Ласло-Куцюк. Скрупульозно вивчаючи біблійний інтертекст Шевченкових творів, авторка прагне розкрити механізм художньої адаптації біблійних концептів, з'ясувати її мету і смислове навантаження щодо комплексу порушуваних поетом проблем. Не спиняючись докладно на ґрунтовних і уже відомих нашому читачеві

розвідках “Шевченкові наслідування пророкам” та “Генезис “Заповіту”, що теж входять до нової монографії, відзначимо лише, що авторка цих праць однією з перших у літературознавстві колишнього соціалістичного простору по-новому підійшла до осмислення цієї по-філософському глибокої і вельми дискусійної з погляду її наукової інтерпретації частини творчої спадщини Кобзаря. Декодувавши ідейні значення цих творів у світлі їхньої співзвучності з морально-етичними постулатами старозавітних пророків, М.Ласло-Куцюк внесла у тлумачення цих значень ряд слушних корективів, зокрема у розуміння Шевченкової історіософської концепції України (увиразнила справжній смисл поетової ідеї національного гріхопадіння – втрату незалежності), а також у розуміння джерел “революційності” поета, що їх тривалий час догматично пояснювали зв'язком із ідеологією російської революційної демократії тощо.

У ракурсі поставленої проблеми у монографії здійснено також інтертекстуальний аналіз Шевченкових поем періоду “трьох літ” – “Єретик”, “Сон”, “Кавказ”. Цим аналізом румунська авторка продемонструвала зразок конструктивної філологічної екзегези, яка є ще одним важливим наближенням до розуміння феномена нашого поета, адже при застосуванні нових методів дослідження навіть добре висвітлені літературні явища часто виступають у новій якості. Особливо виразним з цього погляду є аналіз поеми “Кавказ” і зокрема важливої для розуміння світобачення Шевченка теми Бога, яка постійно була предметом гострих дискусій і яку дуже точно схарактеризував український учений І.М.Дзюба як “дивовижну молитву-прю поета”⁴. Румунська дослідниця “видобуває” своє тлумачення цієї теми ніби зсередини тексту, спираючись на його глибинне, (біблійне) підґрунтя – 43 псалом. За М.Ласло-Куцюк, у Шевченка наявне те ж, що і в 43 псалмі, розуміння Бога як “особи, що є кардинальним пунктом юдео-християнського розуміння верховного Бога”;

⁴ Див.: Дзюба І. “Застукали сердешну волю...” (Шевченків “Кавказ” на тлі непроминального минулого). – К., 1995. – С. 51.

опозиція ж, котра лежить в основі молитви-протистояння, — це лише прояв поетового “інверсійного трактування релігійного тексту” (с.220). Запропоноване тлумачення є ще одним вагомим доказом у спростуванні тези про атеїзм Шевченка, проте воно не може до кінця пояснити порушену тему, котра за своїм змістом ширша, оскільки передбачає також Шевченкове “оскарження фундаментального лицемірства одержавленої, вбогавкраденої церкви, поставленої на службу системі тотального обману і розбою”⁵. Але це вже інше питання.

А відносно дослідження М.Ласло-Куцюк літературного інтертексту Шевченкових поем доби “трьох літ” і насамперед художніх перегуків поеми “І мертвим і живим...”, “Сон”, “Кавказ”, “Єретик” і “Дзядів” А.Міцкевича, то важливо те, що авторка не обмежується констатацією відомих фактів, а прагне розкрити художнє “змагання двох геніїв у рамках однієї і тієї ж творчої формули” (романтизму — *Т.Н.*) передусім під кутом зору єдиного плідного підходу — виокремлення своєрідності поетики Шевченка-романтика, зокрема такого її конструктивного елемента, як “принцип конденсації”, тобто — спосіб і характер романтичного узагальнення. Прикметно, що ця націленість дослідниці на визначення поетики Шевченка-романтика стосується не лише його поетичних творів; вона успішно реалізується також у аналізі його драматургії, що підтверджується ґрунтовним розділом: “П’єса “Назар Стодоля””.

Низку важливих проблем порушує авторка також у розділі “Російські повісті Шевченка”. Одна з них — проблема естетики Шевченка, про доконечну потребу новочасного осмислення якої годі й говорити. Спираючись на висловлювання автора у повісті “Прогулка с удовольствием...” про пріоритет мистецтва перед дійсністю у впливі на людину (читай: митця — *Т.Н.*), румунська дослідниця постулює естетику Шевченка як “романтичну та ідеалістичну”. Таке складне питання, проте, вимагає значно глибшого

обґрунтування, хоча саме на підставі романтичної та ідеалістичної естетики Шевченка, автора російськомовних повістей, М.Ласло-Куцюк цілком аргументовано пояснює особливості поетики цих творів, зокрема спосіб зображення природи і типізації персонажів.

Загалом же, намагаючись пояснити причини написання і художню своєрідність повістей Шевченка, М.Ласло-Куцюк висуває власну систему доказів, яка покликана оцінити цю частину творчої спадщини митця не лише крізь призму питання про її художню вартість, а значно ширше — з погляду “повноцінного розуміння особистості і своєрідності таланту Шевченка” (с.278–279). Вихідною є думка про необхідність врахування психології Кобзаря на час написання повістей, а надто співвіднесеності свідомості і підсвідомості автора, як мотивації його творчості доби заслання. Зауважимо, що, характеризуючи психологію Шевченка-митця (не лише у зв’язку з повістями, а й зі всією його творчістю), М.Ласло-Куцюк спирається на соціоніку — проміжну ланку між психологією і соціологією, яка зросла на теорії “психологічних типажів” К.Юнга і яку румунська дослідниця успішно застосовує як методику аналізу української літератури (див. її книги “Ghid de autocunoaștere” і “Ключ до белетристики”, обидві — 2000).

На підставі характеристики психології Шевченка М.Ласло-Куцюк робить висновок, що його проза була свідомо інтенційована, на відміну від малярської творчості періоду заслання, котру вона вважає радше проявом поетової “таємної” психології, або підсвідомості. За М.Ласло-Куцюк, “свідомо сконструйований світ” Шевченкової прози, її ідейно-художні пріоритети (переважання моральних аспектів і позитивних героїв, вихваляння моралі середніх прошарків суспільства, особливо — християнських чеснот) можна пояснити як поетовою стратегією виживання на засланні, так і своєрідністю психологічного типу митця — “етико-сенсорного інтроверта, раціонального статика”, котрому серед інших рис притаманна схильність до моралізаторства, гостре неприйняття несправедливості, надмірна суворість у

⁵ Там само. — С. 41.

морально-етичній оцінці людей. Якщо перше з пояснень вписується у характеристику Шевченка-прозаїка як “пристосованої” особистості (за термінологією Г.Грабовича), що сьогодні вже активно переглядається, то останній аргумент нам здається цілком продуктивним, бо розкриває ще одну грань художньої своєрідності митця і може слугувати серйозним науковим підґрунтям новітнього тлумачення його повістей як прози естетично-філософського, просвітницького спрямування⁶.

Своє монографічне дослідження про український романтизм і творчість Т.Г.Шевченка М.Ласло-Куцюк завершує розділом “Пантелеймон Куліш і Тарас Шевченко”, в якому розкриває характер взаємин цих двох ключових постатей української літератури ХІХ ст. Нестандартність дослідницької позиції авторки щодо вже написаного на цю тему раніше виявляється у намаганні пояснити ці взаємини, схожість та відмінність історіософських та літературно-естетичних поглядів двох письменників передусім з точки зору їхньої психології, яку М.Ласло-Куцюк прочитує за критеріями соціоніки. Такий ракурс аналізу відкриває плідну перспективу поглибленого осмислення як

названої проблеми, так і творчих індивідуальностей Шевченка та Куліша. Зауважимо, проте, що, торуючи нові – соціонічні – шляхи у трактуванні такого невичерпного питання, як “психологія творця”, М.Ласло-Куцюк не змогла уникнути певної амбівалентності чи незавершеності характеристик. Скажімо, у тлумаченні з цього погляду Шевченкових образів жінок-покриток, в яких вона вбачає лише “вияв глибокої самотності митця, його пошуків самого себе...” (с.328), більше відчувається відгомін психоаналітичних підходів С.Балея до Шевченка – творця (“...песимістичний спосіб змалювання жіночих образів, у яких сублімується переживання власної кривди...”), аніж її власна соціонічна аргументація. Тому, поцінуючи уже зроблене у цій царині румунською дослідницею, сподіваємось на подальше поглиблення нею соціонічної концепції як продуктивної методики аналізу української літератури, зокрема й творчості Шевченка.

Загалом цікава, позначена глибокою ерудицією, щедра на оригінальні думки, які стимулюють науковий пошук, нова монографія М.Ласло-Куцюк “Творчість Шевченка на тлі його доби”, поза сумнівом, буде дієво працювати на сьогоднішнє шевченкознавство, сприяючи виробленню сучасного об’єктивного погляду на феномен нашого національного генія.

Тамара Носенко

⁶ Див.: *Статті* В.Поліщука і А.Кавун у збірнику: Тарас Шевченко і європейська культура. – Київ; Черкаси, 2000.



Собор муз

Оксана Ременяка

СЛАВЕТНА ПОДІЯ ХХ СТОЛІТТЯ – ВІДНАЙДЕННЯ ІКОНИ ХОЛМСЬКОЇ БОЖОЇ МАТЕРІ

Віднайдення ікони Холмської Божої Матері стало знаменною подією кінця другого тисячоліття. З моменту її появи українська культура, її минуле і сучасне, буде розглядатись і оцінюватись на тлі цього видатного твору.

Завдяки старанням Івана Огієнка ми знаємо про події та імена людей, які порятували ікону в 1915 та 1943 рр.¹. Події від 1944 до 1996 р. описано вже в наш час². Але через особливу історичну і культурну цінність та непросту долю, варто оповісти про подальший шлях ікони, тобто з 1996 року до того моменту, коли вона стала власністю держави Україна. 1996 р. ікону Холмської Божої Матері було перевезено з Івано-Франківська, де вона зберігалась у родині старшої дочки Гавриїла Коробчука – Люби Ренди, а після її смерті – у сина Миколи, до Луцька – до молодшої сестри Люби – Надії Горлицької. До 2000 р. про існування ікони знало обмежене коло людей – переважно холмщаки, пізніше – члени товариства “Холмщина”, зокрема Ростислав Стрілка, Йосип Струцюк, родина Засядків, засновник товариства “Холмщина” на Волині Віктор Ревуха, які суворо оберігали таємницю збереження святині. На те були певні причини – закарбований у свідомості страх втратити ікону, яка для них була символом батьківщини, символом вільної України. Чутки про те, що ікона не загинула, а зберігається у когось із наближених до Іларіона (Івана Огієнка), не вщухали. Іконою цікавились і приватні особи, і державні органи.

Оскільки образ було записано досить грубим шаром олійних фарб³ (ПсмВ), повстало питання його реставрації. 1996 р. Йосип Струцюк, письменник, член товариства “Холмщина”, за порадою директора картинної галереї в Луцьку Миколи Черенюка, теж холмщака, авторитетного фахівця з питань збереження творів мистецтва, звернувся до Анатолія Квасюка – завідувача реставраційною майстернею Волинського краєзнавчого музею.

Доказом того, що реставрація була проведена на належному рівні, є те, що постійно діюча комісія з питань реставрації ікони, створена в 2001 р., подальшу її реставрацію доручила саме А.Квасюку. Робота його реставратора над зняттям запису тривала чотири роки, з допомогою дружини Олени Романюк, мистецтвознавця, реставратора Музею Волинської ікони. Протягом реставрації велась документація, яка сьогодні складає кілька томів і може слугувати взірцем, а то й підручником для спеціалістів. За

¹ *Пречиста* вернулася знов до Холма. – Холм, Свята Данилова Гора, 1943.

² Див.: *Пам'ятки* сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть. Матеріали VII міжн. наук. конференції з волинського іконопису. – Луцьк, 2000. Далі вказуємо в тексті (ПсмВ); Повернення Холмської Богородиці // Холмський Вісник. – 2000. – №3 (4); *Силюк А., Романюк О., Ременяка О.* Віднайдено ікону Холмської Божої Матері // *Визвольний шлях*. – 2000. – Кн.11.

³ *Горлицька (Коробчук) Н.* Спогади про Холмську Чудотворну ікону // *Пам'ятки* сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть... – С.18–19.

умовою холмщаків реставраційні роботи проводились таємно у майстерні Волинського краєзнавчого музею. Луцький міський Голова А.Ф.Кривицький виділив кошти для реставрації.

У серпні 2000 р. перший етап робіт було завершено, й саме тоді холмщаки приходять до висновку про необхідність оприлюднити існування ікони. Оскільки в Україні немає єдиної православної церкви, вирішено передати ікону у власність держави*, уклавши відповідний договір і розробивши концепцію договору про залишення ікони в Луцьку – адже саме на Волині проживає найбільше переселенців із Холмщини.

П'ятого вересня 2000 року Анатолій Квасюк, Олена Романюк та викладач кафедри культурології Волинського державного університету імені Лесі Українки, мистецтвознавець, яка досліджує іконопис Холмщини та



Підляшшя, Оксана Ременяка, зустрілись з П.В.Онищуком для узгодження питання дати передачі та місця подальшого збереження ікони Холмської Богородиці. Сьомого вересня, під головуванням Онищука, відбулось розширене засідання з приводу передачі ікони державі, на якому, зокрема, було запропоновано внести зміни до проекту нової будівлі Музею Волинської ікони, передбачити для ікони Холмської Божої Матері окреме приміщення, було доручено підготувати експертну довідку, яка б ідентифікувала даний твір як ікону Холмської Божої Матері та засвідчила стан її збереження.

Офіційна передача ікони державі відбулася 15 вересня 2000 р. у конференційній залі Волинської облдержадміністрації. Експертна довідка, авторами якої є А.Квасюк, О.Ременяка, О.Романюк, датована 12 вересня 2000 р., визнана невід'ємною частиною цього договору. З 19 по 21 вересня 2000 р. відбувся Третій світовий конгрес українців Холмщини та Підляшшя, під час якого та кілька тижнів по тому ікона вперше була виставлена для широкого загалу.

Наприкінці жовтня 2000 р. на запрошення Волинської облдержадміністрації до Музею Волинської ікони прибула спеціальна комісія, очолювана академіком Академії мистецтв України, професором Людмилою Міляєвою. До складу комісії входили: доктор хімічних наук Ю.Й. Братушко (Національний науково-дослідний реставраційний центр); зав. відділом експертизи ВМК, старший викладач кафедри реставрації (НАОМА) В.І.Цитович; рентгенолог цієї ж кафедри С.Н.Нерезов та зав. кафедрою М.Ф.Тітов; зав. фондами Національного художнього музею України Г.І.Белікова.

* Ще 1945 р. для холмщаків стало очевидним, що ікона як найбільша українська Святиня та символ незалежної України повинна зберігатись тільки в Україні. У 1946 р. отець Гавриіл Коробчук послав дочок у Почаїв домовитись про передачу ікони в монастир, але Почаївський архімандрит, колишній монах із Грабовця, який добре знав родину Коробчуків, відрадив віддавати її, переконаний, що радянська влада забере святиню до Москви.

Було проведено фотографування ікони в інфрачервоній зоні спектра, часткове рентгенографування, а також взято проби фарб на фізико-хімічний та деревини на вуглецевий аналізи. Було складено експертну довідку про ідентичність та стан збереження ікони Холмської Божої Матері, яка підтвердила висновки, зроблені попередньою експертною групою.

Подальше комплексне технологічне дослідження проводилось у Києві вищеназваними членами комісії на основі взятих проб. Перші результати дослідження надійшли до музею Волинської ікони 22 листопада 2000 р. — фотографії тильної сторони ікони, зроблені в інфрачервоній зоні спектра, та картка, на якій В.І.Цитович, автор методу дешифрування текстів за допомогою інфрачервоного випромінювання, повторив виявлений ним напис. Якщо у видимій зоні спектра можна було прочитати лише перший рядок — КΥΠΑΡΙΣΣ[.] та літери ΠΡ.С у третьому рядку, то за допомогою інфрачервоного променя стало можливим повне прочитання слів у другому і третьому рядках: “сиреч понаш[ему]/ ЦИПРИСЪ”⁴.

На початку 2001 р. створено постійно діючу комісію з числа науковців Музею Волинської ікони та членів київської експертної групи, що взяла на себе справу подальшої реставрації та дослідження ікони, яку очолила проф. Людмила Міляєва. Співголовою комісії став директор Волинського краєзнавчого музею Анатолій Силук.

2001 р. Музей Волинської ікони отримав нове приміщення — добротну споруду, що відповідає всім міжнародним музейним стандартам. Ікона Пресвятої Богородиці Холмської перебуває в окремому приміщенні, до неї можна прийти, помолитись.

Коли у 1943 р. ікона Холмської Божої Матері повернулася до Холма, ця радісна звістка блискавкою поширилась по місту й люди почали готуватись до внесення ікони у храм на Святій Данилової горі. Тимчасово образ було розміщено в Архієрейській Церкві Св. Апостола Андрія Первозванного. Всі дні перед внесенням ікони до Катедрального Св. Пречистенського Собору Владика Іларіон проводив у молитві та суворому пості, щоб чистим серцем і чистими руками святий Образ перенести до місця його давнього перебування. Своє Слово-Молитву, виголошену на честь цієї події у храмі та видану пізніше окремою брошурою, Архієпископ Холмський та Підляський Іларіон підписав — “Смирений Іларіон”. Як людина високої культури, він усвідомлював, що це єдина Апостольська Чудодійна Ікона, яка лишилась Україні, “бо нашу Вишгородську Апостольську Ікону забрано до Володимира над Клязьмою, а пізніше до Москви, нашу Белзьку Апостольську Ікону забрано до Ченстохова, а нашу Успенську Апостольську Ікону Київську спалила безбожна варварська рука...”⁵.

Ікону Вишгородської Божої Матері, яку росіяни називають Владимирською, колишній Президент Росії Борис Єльцин оголосив своїм указом найбільшою Святиною Росії.

На Прощу до Ченстохова щороку йдуть і їдуть тисячі прочан, щоб поклонитись найбільшій Святині Польщі.

Кожна з цих ікон є наріжним каменем нації — бо народ, який володіє такою Святиною, має свою Історію, а отже посідає поважне місце в світовій культурі, усвідомлює себе в майбутньому.

Ікона Богородиці Холмської — наріжний камінь для України. Її повернення — це повернення вкраденої Історії. Це авторитет України в світі, запорука майбутнього нашої держави.

м.Луцьк

⁴ Цитович В. Богоматір Холмська: Нове явлення на початку третього тисячоліття // АНТ. Археологія, мистецтво, культура. — 2002. — №7–9.

⁵ Пречиста вернулася знов до Холма. — Холм, 1943.

Анна Лемещенко

ТЕАТРАЛЬНІ КРИТИКИ ПОЧАТКУ ХХ СТ. ПРО ПОСТАНОВКУ П'ЄС ПОЛЬСЬКИХ ДРАМАТУРГІВ У КИЇВСЬКОМУ ТЕАТРИ МИКОЛИ САДОВСЬКОГО

На початок ХХ століття припадає один із важливих етапів розвитку національного драматичного театру — закінчується доба панування мандрівного способу існування українських театральних труп і формується в урбаністичному середовищі нова модель національного інтелектуального театру. Цей період ознаменований розвитком української театральної критики, її якісним утвердженням як способу театрального мислення.

На шляху осягнення нового стояла Трупа українських акторів під орудою Миколи Садовського, яка стаціонарно діяла у Києві з 1907 по 1919 роки (розпочавши свою діяльність 1906 року в Полтаві й завершивши її 1920 р. в Кам'янці-Подільському) і яку пізніше театрознавці ввели до історії театру під умовною назвою Київський театр Миколи Садовського. Цей театр був українським мистецьким осередком, який згуртував навколо себе громадські й культурні сили українства в російськоімперському соціумі. Для багатьох українських діячів — В.Винниченка, С.Петлюри, М.Грушевського, С.Єфремова, І.Стешенка, І.Личка, С.Черкасенка, Д.Антоновича, А.Ніковського, М.Вороного — мистецтво та політика були невід'ємними, і багато спільних творчих ідей було зреалізовано з творчим колективом Київського театру Миколи Садовського. Українських інтелігентів об'єднувало бажання вивести національну культуру, зокрема театр, на світовий рівень.

В основу свого театру його засновники Марія Заньковецька і Микола Садовський поклали ідею національного демократичного театру, ідею збереження театральних традицій. На сцені першого українського стаціонарного драматичного театру знаходили прочитання класичні п'єси, нова національна драматургія. Згадаймо, що Театр Миколи Садовського кожен новий театральний сезон розпочинав виставою класичної п'єси Івана Котляревського “Наталка Полтавка”. Вже на початку діяльності творчим здобутком театрального колективу стала вистава комедії “Ревізор” М.Гоголя українською мовою. Водночас театр був відкритим до творів сучасних драматургів — якраз на сцені театру М.Садовського знайшли вирішення п'єси Володимира Винниченка, Людмили Старицької-Черняхівської, Спиридона Черкасенка та ін.

Поліпшення ситуації з дозволом на переклади чужоземних п'єс, яке настало після подій 1905 року, сприяло бажанню Трупі українських акторів під орудою М.Садовського виставляти перекладні твори. У репертуарній афіші театру були твори польської драматургії та прози. Варто відзначити, що якраз на початку ХХ ст. інтерес до польської драматургії в Україні зростає, що було викликано необхідністю змін в доборі драматургічних текстів. Тож Трупа українських акторів під орудою М.Садовського здійснювала вистави класичних і тогочасних п'єс: Ю.Словацького, Ю.Крашевського, Г.Запольської, Б.Горчинського та ін. На київській сцені було виставлено понад десять вистав за п'єсами польських авторів, серед яких найбільшим успіхом користувались “В липневу ніч” Б.Горчинського і “Мазепа” Ю.Словацького. У репертуарі театру були також переробки з польської прози — “Циганка Аза”, “Зимовий вечір” М.Старицького, зроблені драматургом ще наприкінці ХІХ ст.

Слово і Час. 2004. №1

Історію Київського театру М.Садовського було відтворено у багатьох театрознавчих працях. Але відсутність в театрознавчих дослідженнях достовірного матеріалу про театральну критику початку ХХ ст. (подано переважно огляд театральних рецензій, але без детального аналізу, без подачі персоналій театральних рецензентів), замовчування персоналій тих митців, які творили історію театру, унеможлиблює аналіз театального життя цього історичного періоду. Це стосується й історії театральних постановок п'єс польських драматургів Київським театром М.Садовського, яка на сьогодні залишається маловивченою. І у дослідженні цього, безперечно, неоціненним скарбом прислужиться спадщина театральних критиків, які творили на початку ХХ ст.

Вивчення впливу польської драматургії та її утвердження в репертуарній афіші Київського театру М.Садовського знаходимо в тогочасних публікаціях театральних критиків Всеволода Чаговця, Леоніда Пахаревського, Дмитра Дорошенка, Андрія Ніковського, Миколи Вороного, Василя Королева-Старого, Олександра Кузьмінського та інших, які були журналістами, редакторами провідних українських і російських часописів: “Рада”, “Киевская мысль”, “Киевское утро”, “Нова Рада”, “Літературно-науковий вістник”, “Сяйво”, “Дзвін” та ін. Анонси, а зрідка й рецензії на вистави театру подавала польська газета “Dziennik kijowski”. Упродовж 20–80-х років ХХ ст. імена цих діячів замовчувалися, були викреслені з історії українського театру та культури в цілому. Бувало так, що мистецькі оцінки деяких театральних критиків були відомі, часто фрагментарно цитувалися, але без зазначення авторства, іноді й без назви видання, з якого цитувалося, а здебільшого безадресно переказувалися.

Нині творчість театральних критиків початку ХХ ст. досліджується в публікаціях та виступах на наукових конференціях сучасних театрознавців Р.Пилипчука, Р.Коломійця, П.Кравчука, Л.Барабана, Г.Галабутської, Н.Бабанської, Г.Веселовської, Т.Жицької та ін. Поступове введення в науковий обіг оціночно-критичного масиву театральних критиків світанку ХХ ст., сучасне осмислення творчості тогочасних критиків збагачує українське театрознавство, сприяє вивченню історії театру.

Театральні критики початку ХХ ст. були стурбовані обмеженим репертуаром українських театральних труп і працювали задля освоєння театром творів світової драматургії. Своєрідним маніфестом для театральних митців стала публікація Сергія Єфремова “Українізація світової драми” (1908), в якій підкреслювалася перспектива: “Коли до кращих творів українського драматичного письменства додати ще й ті переклади, що появляються і, певне, появлятимуться у нас, то український театр придбає і нову публіку, і нових прихильників, оновиться змістом і формою, не засмокуватиме артистичних талантів, як ще буває часом тепер, і зробиться великим знаряддям нашого національного відродження”¹.

Тому вже перші вистави польських п'єс, які з'явилися в Київському театрі М.Садовського, були схвально зустрінуті критиками; матеріали кожного з рецензентів впевнюють у їхній великій увазі до творчих здобутків цього колективу. Розголос у пресі мала вистава “В липневу ніч” Б.Горчинського, (прем'єра — 9 квітня 1907 р.), про сценічне життя якої писали в різний час журналісти Д.Дорошенко, В.Чаговець, Л.Пахаревський, О.Кузьмінський.

Дмитро Дорошенко (1882–1951) — видатний політичний і культурний діяч, який перші журналістські спроби розпочинав у газеті “Рада” ще студентом Київського університету Св. Володимира. Про молодого рецензента-початківця зберігся

¹ Єфремов С. Українізація світової драми //Рада. — 1908. — 18 вересн.

спогад Євгена Чикаленка — діяча й мецената української культури, видавця популярної української газети “Рада”: “Дуже гарний на вроду, добре вихований, справжній український аристократ [...] дипломат у поводженні з людьми і чомусь соціал-демократ. [...] Має надзвичайну пам’ять, пише легко, гладко і скоро, а тому для щоденної газети дуже цінний співробітник”².

У рецензії на виставу “В липневу ніч” (“Рада”. — 1907. — 11 квіт.) підписаною криптонімом “Д.Д.”, розшифрувати який допоміг “Словник українських псевдонімів та криптонімів (XIX — XX ст.)” О.Дея³, Д.Дорошенко відтворює атмосферу прем’єрної вистави, називає виконавців усіх ролей⁴. На думку рецензента, “п’єса досить шаблонна — в дусі старої народно-сентиментальної драми”. Характеристика акторських робіт позначена компліментарністю, через яку слабко проглядаються сценічні образи.

Одночасно з Д.Дорошенком рецензією на прем’єру відгукнувся Всеволод Чаговець (1877—1950). Журналіст газети “Киевская мысль” зупиняє увагу на п’єсі, розуміючи її як побутову драму; розлого оповідає фабулу, бачить в п’єсі Б.Горчинського “косвенное влияние толстовской “Власти тьмы”; називає акторський склад виконавців основних ролей, виділяючи з-поміж усіх актрису Марію Заньковецьку; пише лаконічно про режисуру й акторські роботи⁵.

Інформацію про прем’єрну виставу “В липневу ніч” та про участь у ній Марії Заньковецької подала польська газета “Dziennik kijowski”⁶.

Декількома місяцями пізніше, уже на початку наступного театрального сезону, критик Леонід Пахаревський (1883 — після 1938) під псевдонімом П.Е-ов публікує рецензію в жовтневому номері “Ради”. Переповідаючи фабулу, він зазначає, що тема п’єси “не досить багата і не оригінальна, чимало разів варіювалася в світовій та й в нашій драматичній літературі”. Рецензент задоволений режисурою Миколи Садовського: “Виконання п’єси було дуже гарне та гармонійне — кожна дрібничка свідчила про старанну і талановиту режисуру М.Садовського”. Він хвалить також акторське виконання М.Садовським ролі Ігнаця, яку “відіграно з великою експресією”⁷.

Л.Пахаревський подає аналіз акторської трактовки образу Ягни Марією Заньковецькою, описує дві важливі сцени, які актриса вирішувала в ліричному ключі з переходом на підкреслений психологізм; не обминув також увагою актора С.Паньківського.

1910 року у виставу вводиться нова виконавиця ролі Ягни Любов Ліницька. Це фіксує критик Олександр Кузьмінський у рецензії, підписаній псевдонімом А.Вечерницький⁸. У важливій, режисерськи зацентрованій сцені зустрічі Ягни з дідичем Моронським у I дії Ліницька зіграла “високоартистично”, наповнивши образ ліричністю. На відміну од трьох попередніх рецензентів О.Кузьмінський тонко відчув неповторність п’єси, її настрій, але не зміг дати правильного визначення новаторському в п’єсі. На його думку, в п’єсі присутній “солоденький елемент мелодраматизму”.

Аналіз критичних відгуків про виставу “В липневу ніч” дозволяє зробити висновок про те, що спектакль було вирішено в жанрі лірично-побутової драми.

² Чикаленко Є. Щоденник (1907 — 1917). — Львів, 1931. — С. 6.

³ Дей О. Словник українських псевдонімів та криптонімів (XIX — XX ст.). — К., 1969. — С. 465.

⁴ Д.Д. [Дорошенко Д.]. Труппа Миколи Садовського // Рада. — 1907. — 11 квітн.

⁵ Ч-ц В. [Чаговець В.]. Украинская труппа. “В липневу ніч” Горчинского / Киевская мысль. — 1907. — 11 апр.

⁶ Teatr Ludowy. Tropa Mikolaja Sadowskiego. W srode d.11-go kwietnja pzszy udziale Zańkowieckiej — “W lipniewu nicz” // Dziennik kijowski. — 1907. — 10 квітн.

⁷ Е-ов П. [Пахаревський Л.]. Труппа М.Садовського. “В липневу ніч” // Рада. — 1907. — 14 жовтн.

⁸ Вечерницький А. [Кузьмінський О.]. Труппа М.Садовського // Рада. — 1910. — 13 березн.

В оцінці п'єси рецензенти перебували під впливом режисерського вирішення й не змогли визначити її новостильовість. Ніхто із рецензентів не подає персоналію тогочасного польського драматурга Болеслава Горчинського, ім'я і творчість якого були в той час знаними, бо в Галичині п'єси Горчинського виставляли українські і польські театральні трупи.

1909 року Д.Дорошенко в підсумковому матеріалі по закінченні театального сезону зазначає: “Одначе, як би мало перекладних п'єс не було виставлено трупою М.Садовського, не треба забувати, що це були перші кроки, тут довелося виступати піонерами і через те поборювати всілякі труднощі. Треба побажати тільки, щоб трупа не зупинялася на тому і все ширше обновляла свій репертуар перекладними новинками”⁹.

Цікаво, що Дмитро Дорошенко, укладаючи 1925 року на еміграції “Покажчик літератури українською мовою в Росії за 1798–1897 роки”, подає широку бібліографію в позиціях про драматичні твори, що свідчить про його увагу у дослідженні історії театру¹⁰. Слід згадати, що він сам брався до перекладу п'єси С.Пшибишевського “Сніг”, а 1907 року від товариства “Просвіта” виступив у київському польському клубі “Огніво” з рефератом про літературну діяльність Івана Карпенка-Карого, в якій зазначає польську тему в його творчості.

Для Дмитра Дорошенка взірцем залюбленості в театр була діяльність сучасника (який в цей час робив стрімкі творчі кроки) Леоніда Пахаревського – майбутнього видатного критика, літературознавця, перекладача. На сцені Київського театру М.Садовського Л.Пахаревський 1907 року дебютував як студент Музично-драматичної школи М.Лисенка. Про це дізнаємося з оголошення в газеті “Рада”: “Сьогодні в середу, 7 листопада, відбудеться в трупі Миколи Садовського дебют учнів випускного класу української драми драматичної школи М.Лисенка (клас М.Старицької). По п'єсі “Сто тисяч” виставлено буде жарт Антона Чехова “Освідчини” (переклад К.Лоського). Всі три ролі в “Освідчинах” гратимуть учні школи: В.Валерик, Ю.Лисенко та Л.Свірговський” (Рада. – 1907. – 7 лист.). Псевдонім “Л.Свірговський” та його скорочення “Л.Свірг.” Пахаревський використовуватиме і в журналістських публікаціях. А ще на початку 1907 р. Пахаревський під псевдонімом “Litera” надрукував відгук на виставу “Мазепа-паж” за Ю.Словацьким трупи Дмитра Гайдамаки, яка гастролювала у Києві наприкінці грудня 1906 р. Автор зазначив, що Д.Гайдамака “цю п'єсу переклав з польської мови (“написав по Словацькому”), що дає підстави критикові правильно стверджувати про те, що це переробка”¹¹. (Український театр того часу використовував як переробки з драматичних і прозових творів, так і переклади оригінальних п'єс.)

Ім'я журналіста, критика Всеволода Чаговця вписане в історію української та російської культури. Його життєвий і творчий шлях відтворено у багатьох українських виданнях¹². У книжці “Очерки истории русской театральной критики” в розділі “Критика кінця XIX – початку XX ст.” подано персоналію В.Чаговця, де коротко згадується про його внесок в український театр¹³. Повсякчас відгукуючись рецензіями на вистави польських п'єс у театральній рубриці газети “Киевская

⁹ Дорошенко Д. Трупа М.К.Садовського. Кінець сезону // Рада. – 1909. – 5 квітн.

¹⁰ Дорошенко Д. Покажчик літератури українською мовою в Росії за 1798–1897 роки. – Прага, 1925.

¹¹ Litera. [Пахаревський Л.]. Українська трупа Д.Гайдамаки // Рада – 1907. – 3 січн.

¹² Див.: Мистецтво України / Біографічний довідник / За ред. А.Кудрицького. – К. “Українська енциклопедія” імені М.П.Бажана, 1997. – С. 625; Пилипчук Р. Лицар сценічного мистецтва // Український театр. – 1977. – № 3. – С. 29–30.

¹³ Див.: Очерки истории русской театральной критики: В 3 кн.: Конец XIX – начало XX века / Под ред. А.Я.Альтшуллера. – Л., 1979.

мысль”, В.Чаговець фіксує життя Театру М.Садовського. Професійною майстерністю критика позначені його статті про виставу “Мазепа” Ю.Словацького, про яку він писав упродовж багатьох літ.

Одночасно з В.Чаговцем й дещо пізніше, виставу “Мазепа”, прем’єра якої відбулася 19 листопада 1913 р. і ввійшла в історію українського театру як високохудожнє явище, рецензували також Андрій Ніковський (1885–1942) та Микола Вороний (1871–1938). Вартісний критичний масив про виставу “Мазепа” цих театральних критиків систематизовано в нашій розвідці¹⁴.

В оцінці досягнень вистави “Мазепа” критики вказують на те, що колектив Київського театру М.Садовського виставив драму Словацького у жанрі романтичної трагедії. Критики одностайні в оцінці вистави як художнього явища; пишуть про особливий успіх дуєтного виконання провідних ролей акторами М.Садовським і М.Малиш-Федорець; зазначають про зміни настрою вистави у зв’язку з уведенням акторів із Галичини: Леся Курбаса у 1916 р. та Йосипа Стадника в 1917 р.

На думку критиків, переклад п’єси, здійснений А.Хрущицьким (персоналію перекладача дослідити не вдалося. — *А.Л.*), має вади. Так, А.Ніковський оцінює його як переклад “середньої вартості”¹⁵. З його думкою одностайний М.Вороний, який відзначає неякісний переклад п’єси: “Те, що в минулому сезоні грали в трупі Садовського під назвою “Мазепа” не було і приблизним перекладом славного твору Юлія Словацького. Перед артистами стояло надзвичайно тяжке завдання: силою власного таланту надати “духу живого” мертвим, скаліченим словам і виразними засобами воскресити на сцені образи похованого під руйновищем художнього твору”¹⁶. Цікаво, що навіть цитуючи діалоги і монологи з вистави, М.Вороний оминає текст перекладу, а користується текстом Ю.Словацького, подаючи цитати польською мовою.

З усіх театральних-критичних матеріалів трьох критиків про виставу “Мазепа” статті А.Ніковського видаються найпрофесійнішими. Свої матеріали журналіст підписував псевдонімом “А.Василько”, або його скороченням — криптонімом “А.В.”. Оцінюючи рецензії критика на виставу “Мазепа”, які є своєрідним літописом вистави, його критичні відгуки про інші вистави, А.Ніковського можна найменувати “першим критиком” Київського театру М.Садовського, користуючись не часовою ознакою написання критичних матеріалів, а їх якістю та сутністю.

М.Вороний у статті “Український театр у Києві. Враження та уваги”, оцінюючи виставу “Мазепа” на рік пізніше від А.Ніковського (1914 р.), повсякчас звертається до його рецензії, неодноразово цитує автора публікації в газеті “Рада”. М.Вороний виявився сильнішим в аналізі драматургічного матеріалу. Його роздуми про вплив Шекспіра, Кальдерона на творчість Ю.Словацького, уміння віднайти в режисерській і акторських роботах “шекспірівські мотиви” свідчать про знання історії зарубіжного театру та вміння аналізувати п’єси. Схвалюючи режисерське вирішення вистави, М.Вороний відзначає, що стиль романтичної драми “Мазепа” на сцені відтворено з витонченою театральністю. Стаття М.Вороного, як і рецензії А.Ніковського та В.Чаговця, допомагають зробити висновок, що режисер М.Садовський, який розвивав романтичний напрямок в українському театрі, твір Ю.Словацького “Мазепа” на українській сцені втілює у жанрі романтичної трагедії.

¹⁴ Див.: Лемещенко А. “Мазепа” Юліуша Словацького у Трупі українських артистів Микоди Садовського (Київ, 1913–1918 рр.) // *Юліуш Словацький і Україна: Зб. наук. праць / Київські полоністичні студії / Відп. Ред. Р. Радішевський.* — К., 2000. — Т.ІІ. — С. 318–332.

¹⁵ А.В. [Ніковський А.]. Трупа М.Садовського // *Рада.* — 1913. — 21 лист.

¹⁶ Вороний М. Театр і драма: Зб. статей / Упорядк., вступна ст. О.Бабишкіна / Примітки Р.Коломійця, О.Бабишкіна. — К., 1989. — С. 281.

М.Вороний зауважує, що акторам трупи М.Садовського не вистачає досконалої акторської техніки, необхідної для виконання ролей у європейському репертуарі. Критик вважає, що вистава польської п'єси є "корисною для наших артистів, що виховались на мелодрамі і ще не призвичаїлись до поважної трагедії, — "Мазепа" може бути для них зразком для екзерцицій, практичним прикладом для переходу від одної школи до другої"¹⁷. Акторські роботи М.Вороний описує за допомогою прийому, перейнятого від романтиків — через символи музики, музичних інструментів. Кожному акторському образу він знаходить музичний образ або образ музичного інструмента (арфи, скрипки, сурдинки та ін.).

Залюбленість в театр і знання його життя позначило й поетичну творчість Миколи Вороного, його перо змальовує стихію театру. У поетовій скарбниці є вірш "Спів арлекіна", де образ Актора "Я — арлекін. Я — син юрби" перегукується зі словами-переконаннями Миколи Садовського: "Театр мій — театр демократичний, мої глядачі — народна маса". М.Вороний здійснив переклади драм О.Пушкіна, п'єси "Підступність та кохання" Ф.Шіллера, трагедії "Мазепа" Ю.Словацького (зберігся переклад 1-го акту), вірша М.Гумільова "Театр".

Варто згадати, що Микола Вороний уважно вивчав цензурні заборони щодо перекладів українською мовою творів світової драматургії. Цим питанням він особливо ретельно займався 1912 року. Очевидно, це було пов'язане з його роботою над збиранням матеріалів до книжки "Історія українського театру", над якою він працював напередодні Першої світової війни.

У листі Марії Грінченко до М.Вороного від 14 листопада 1912 р. про листування Бориса Грінченка з цензурою адресатка зазначала: "Якщо Вам для роботи Вашої про театр потрібні відомості про заборони цензурою п'єс з м о т і в і р о в к о ю з а б о р о н и (підкреслення М.Грінченко — А.Л.), це є в листуванні Бориса Дмитровича з цензурою, міністром і сенатом в справі заборони "Марії Стюарт"¹⁸.

На жаль, в "Історії української літературної критики: Дожовтневий період"¹⁹ про цих театральних критиків початку ХХ ст. подано скупу інформацію. Так, про Л.Пахаревського згадується тільки як про журналіста "Киевской старины", дещо більше інформації про Миколу Вороного. Тут годі шукати матеріалу про критичну діяльність Андрія Васильовича Ніковського — літературознавця, мовознавця, журналіста, театального критика та громадського діяча. А.Ніковський редагував у Києві газету "Рада" (1913—1914), журнал "Літературно-науковий вістник" (1914), газету "Нова Рада" (1917—1919). Він автор багатьох журнальних і газетних статей на літературознавчі, мовознавчі, театрознавчі теми.

Заслужують на увагу критичні відгуки про вистави Київського театру М.Садовського пера Василя Королева-Старого (справжнє прізвище — Королів, 1879—1943), які датуються 1912 роком (в газеті "Рада") і 1917 — 1918 рр. (в "Новій Раді"). У відгуку про виставу "Мед каштелянський" Ю.Крашевського 1912 р. В.Старий (а саме цим псевдонімом В.Королів підписує всі свої рецензії) зазначає, що це бенефісна вистава і вона має вади — "непевний тон акторів, що намагались уникнути всього фарсового й добивалися "реальності". Критик, почавши рецензію словом про бенефіціанта Северина Паньківського в ролі Яцика Солодухи, переказує фабулу, а далі професійно аналізує п'єсу, яку "написано в тонах легкої комедії, напівфарсу, з великим знанням сцени, трохи в старовинному

¹⁷ Див.: *Вороний М.* Театр і драма. — С. 279.

¹⁸ Лист М.Грінченко до М.Вороного від 14 листопада 1912 року. — Фонди Державного музею театального, музичного та кіномистецтва України. — Р. — № 988 с.

¹⁹ Див.: *Історія української літературної критики /Дожовтневий період.* — К., 1988.

дусі (сценичні ефекти, місця “під завісу”), але слухається вона з неослабною цікавістю”. Про переклад п’єси В.Старий пише: “Хрущицький не переклав, а “перетер” жарт Крашевського”²⁰.

Перекладом п’єси “Моральність пані Дульської” Г.Запольської – “формальним, сухим і недотепним”, зробленим Северином Паньківським, незадоволений вже інший критик – Олександр Кузьмінський (встановити роки життя і дослідити персоналію не вдалося. – А.Л.). Критик у рецензії, підписаній псевдонімом А.Вечерницький, відзначає: “Д-ій Паньківський, очевидно, стараючись залишити в п’єсі колорит польської мови і побутових виразів, вжив силу полонізмів, латинізмів і всяких кованих слів; попадаються і тяжкі граматичні форми”²¹.

Василь Королів у короткій рецензії в “Раді” від 21 вересня 1917 р. на прем’єру вистави “Шалапут” І.Глінського пише про старанність режисерської роботи Й.Стадника, вказуючи на перенесення елементів “тої європеїзації, що була в постановках львівських”. Відзначає незвичність перекладу, “який зроблено цілком по-галицькому, тою мовою, що ми звемо крутою”.

З рецензією В.Королева-Старого на виставу “Шалапут” перегукується критичний матеріал рецензента газети “Відродження” під псевдонімом В.Миля (яким підписувався Василь Миляєв, сценічний псевдонім – Василько, – 1893–1972) на наступну роботу трупи М.Садовського – виставу “Попихач” І.Шуткевича у перекладі й режисурі Йосипа Стадника. Це також бенефісна вистава, у якій “артистка з хорошою школою” Софія Стадникова виступила в ролі сироти. У рецензії перелічується весь склад виконавців, серед яких Г.Затиркевич-Карпинська, Й.Стадник. Коротка характеристика критиком акторської роботи Й.Стадника – “благородну фігуру мрійного студента подав Й.Стадник” – впевнює в прекрасній фізично-сценічній формі цього актора, який маючи сорокарічний вік, на сцені Київського театру М.Садовського грав ролі молодих героїв (серед яких і образ Мазепи)²².

В.Королів написав також рецензію на виставу “Зачароване коло” Люціана Риделя²³, в якій він коротко окреслює сценічні образи, створені акторами, виділяючи з-поміж усіх роботу актриси травесті Євдокії Долі. Характеристику драматургічного матеріалу критик не дає, також не інформує про драматурга-модерніста Л.Риделя. Переклад Софії Тобілевич рецензент хвалить.

Велика публікація про виставу “Зачароване коло” із ілюстраціями є в журналі “Сяйво”. Це детальна критична стаття про п’єсу, режисерське вирішення та акторські роботи. Вона має назву “Вистава “Зачарованного кола” в театрі М.Садовського. Вражіння від вистави п’єси 6 грудня 1912 р.” і підписана псевдонімом Mortalis²⁴. Літературознавець Л.Комар у статті “Лісова пісня” Лесі Українки і “Зачароване коло” Люціана Риделя²⁵ розшифровує Mortalis як спільний псевдонім Андрія Ніковського і Віктора Піснячевського (1883–1933), не посилаючись на джерело. Підтвердження знаходимо у словнику О.Дея.

Але відомий актор і режисер В.Василько (В.Миляєв) у своїй мемуарній книжці “Театру віддане життя”, згадуючи свою роботу в журналі “Сяйво” насамперед як фотографа, пише: “Саме тоді уперше в житті я публічно виступав у ролі театрального

²⁰ Старий В. [Королів В.]. Український театр. Бенефіс С.Паньківського // Рада. – 1912. – 18 грудн.

²¹ Вечерницький А. [Кузьмінський О.]. Трупа М.Садовського // Рада. – 1910. – 19 лютого.

²² Миля В. [Миляєв В. Він же – Василько В.]. Театр М.Садовського // Відродження. 1918. – №7.

²³ Старий В. [Королів В.]. Український театр. “Зачароване коло” // Рада. 1912. – 15 листоп.

²⁴ Mortalis. Вистава “Зачарованного кола” в театрі М.Садовського / Вражіння від вистави п’єси 6 грудня 1912 р. // Сяйво. – 1913. №1 (січень). – С. 22–26.

²⁵ Комар Л. “Лісова пісня” Лесі Українки і “Зачароване коло” Люціана Риделя // Слово і час. – 1993. №5. – С. 65–67.

рецензента, підписуючись псевдонімом Mortalis (“Смертний”)²⁶. Можна припустити, що тут вкралася помилка при редагуванні книги, яка імовірно, походить від купюр цензора у 1980-х роках, коли імена А.Ніковського та В.Піснячевського не оприлюднювалися.

Остерігаючись цензорських правок, Софія Тобілевич, яка зробила переклад п’єси, у своїх спогадах також не згадує про видатних критиків і не розшифровує згадуваний нею псевдонім Mortalis²⁷.

Зіставлення фактів та аналіз тексту виводить на думку, що авторами статті в журналі “Сяйво” є А.Ніковський та В.Піснячевський, фотоілюстрації, звичайно ж, зроблені В.Васильком. Оригінали фотографій вистави “Зачароване коло”, оприлюднених в “Сяйві” та багатьох інших вистав Київського театру М.Садовського, передані В.Васильком до фондів Театрального музею, співорганізатором якого він був у 1920-х роках²⁸.

Критики визнають переклад задовільним (“передано дух польської фантазії”), схвалюють режисуру М.Садовського та музичне оформлення О.Кошиця. Найбільшу увагу звертають вони на художнє оформлення І.Бурячка, детально описуючи декорації до кожної дії. Захват у рецензентів викликає “повна етнографічної реальності” декорація IV дії. Тонко відчуючи модерний твір Л.Риделя глядачі детально описують образи, створені акторами, виділяючи поміж усіх акторські роботи Є.Долі, М.Малиш-Федорець, Є.Рибчинського, Є.Хуторної.

У багатьох публікаціях того часу знаходимо високу оцінку діяльності Київського театру М.Садовського та самого керманіча театру. 1913 року актор, режисер, театральний діяч Панас Саксаганський у короткому інтерв’ю кореспонденту газети “Рада” наголосив, що “найбільш цікавим по своїм фарбам є, безумовно, Київський український театр Садовського. Своє діло д.Садовський веде правильно, певною рукою. Даючи цілком художні європейські постановки українських п’єс, д.Садовський зразу зсунув український театр з того мертвого пункту, на який він був став ... заснував театр характеру загальноєвропейського, як в справі постановки, так і в справі вибору п’єс”²⁹.

Гідно оцінюючи заслуги митця і громадянина М.Садовського, В.Королів-Старий на смерть Миколи Карповича друкує у львівському “Вістнику” некролог-статтю “Тобілевич-Садовський (Фрагменти спогадів)”. Теплі, щирі слова про громадянина, митця ллються зі сторінок: “Микола Садовський перебував на сцені 51 рік. Театральний кон, на якому він прожив більш як поза ним, був його стихією, фактично субстратом його реального життя. ... Про мало кого з українських людей моєї доби було стільки списано паперу, як про Миколу Садовського. Так чи це диво, коли про нього писано було більше півстоліття вряд? То ж не перебільшую, сказавши, що колись у музеї його світлого імени буде ціла книгозбірня, як позаводять в томи, писані про нього щонайменше в трьох державах і багатьма мовами самі театральні рецензії, в котрих то на недосяжну височінь підносилось, то в болоті волочилось це історичне ім’я. Та і поза літературою, що висказується про Миколу Карповича як гігантської сили актора, виняткового антрепренера та організатора, одчайдушного робітника нашої многотрагедійної сцени, — було про нього чимало доброго написано і як про справжнього громадянина, що служив чесно не лише українським музам, але ж і цілій українській справі”³⁰.

²⁶ Василько В. Театру віддане життя. — К., 1984. — С. 53.

²⁷ Фонди Центрального державного архіву-музею літератури та мистецтва України. — Р. — № 191.

²⁸ Фонди Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України. — Ф. — №№ 27689-27836, 52816 (1-9).

²⁹ Рада. — 1913. — 13 січн.

³⁰ Королів-Старий В. Тобілевич-Садовський (Фрагменти спогадів) // Вістник. — Львів. — 1933. — № 1. — С. 291-299.

Ще раніше В.Королів писав про Миколу Садовського: “ Заборонили йому друк афіш по-українському, заборонили й друк газетних оповісток, познімали навіть з афіш таке страхіття, як жовто-синя смужка з краю, — й він все терпів і жив”³¹.

Узагальнений театральний-критичний масив української періодики початку ХХ ст. про вистави польських п'єс у провідній театральній трупі — Київському театрі Миколи Садовського, збагачуючи дослідження історії українського театру, дозволяє зробити висновок про те, що українська театральна критика початку ХХ ст. набула якісного професійного рівня. На зміну рецензуванню приходить театральний-критичне осмислення вистави.

³¹ *Старий В. [Королів В.]. Український театр. Труппа Миколи Садовського // Нова рада. — 1917. — 2 травн.*



ІННОВАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ В БІБЛІОТЕЧНІЙ СФЕРІ

7–9 жовтня 2003 р. в Києві Національною бібліотекою України ім. В.І. Вернадського спільно з Асоціацією бібліотек України і Радою директорів наукових бібліотек та інформаційних центрів академії наук — членів Міжнародної асоціації академії наук було проведено Міжнародну наукову конференцію “Інноваційна діяльність — стратегічний напрям розвитку наукових бібліотек”, присвячену 85-річчю НАН України, 85-річчю Національної бібліотеки України імені В.І.Вернадського, 10-річчю Міжнародної асоціації академії наук.

Конференція проходила за секціями: “Принципи формування стратегії та управління розвитком інноваційної діяльності бібліотек”; “Бібліотечно-інформаційні інновації: ідеї, реалії, перспективи”; “Інновації в системі бібліотечного сервісу”; “Бібліотечно-інноваційний продукт: проблеми творення і використання”; “Бібліотечні технології: традиції та інновації”. Також було проведено семінари “Інноваційні технології збереження фондів”; “Бібліотечні електронні інноваційні технології”; “Національний формат представлення бібліографічних даних УКРМАРК” та круглі столи: “Завдання розвитку вітчизняних бібліографічних інформаційних ресурсів”; “Нововведення в системі бібліотечно-інформаційної освіти і підвищення кваліфікації кадрів”; “Інновації в управлінні бібліотечною сферою”.

Конференцію відкрив Генеральний директор НБУВ акад. НАН України *О.Онищенко*. У її роботі взяли участь провідні вчені та фахівці України: акад. НАН України *О.Онищенко*, *І.Курас*, *В.Стрелко*, чл.-кор. НАН України *В.Петров*, *В.Клепиков*, *Ю.Снежкін*, *В.Даниленко* та ін.

Учасники конференції порушували проблеми розвитку стратегії діяльності наукових бібліотек в умовах переходу до інформаційного суспільства: *О.Ботушанська*, директор Одеської державної наукової бібліотеки ім. М.Горького — “Бібліотечно-інформаційні інновації в Одеській державній науковій бібліотеці ім. М.Горького”; *П.Рогова*, директор Державної науково-педагогічної бібліотеки України — “Стратегія розвитку освітянської бібліотечної мережі”; *В.Дерлеменко*, заступник директора з наукової роботи Центральної наукової сільськогосподарської бібліотеки УААН — “Питання створення Національної доктрини розвитку інформаційно-бібліотечної справи в Україні та розробки концепції розвитку сільськогосподарських бібліотек”; вдосконалення структури та змісту інноваційної діяльності бібліотечно-інформаційних установ України: *Л.Кононенко*, начальник управління Міністерства культури і мистецтв України — “Основні тенденції розвитку інноваційних технологій у системі бібліотечних закладів України”; *Я.Варивода*, головний консультант Управління стратегічних ініціатив Адміністрації Президента України — “Інформаційна стратегія та управління інформаційними ресурсами”; *Т.Букшина*, заступник директора Державної

науково-педагогічної бібліотеки України – “Сучасні інформаційні технології в інформаційно-бібліотечному обслуговуванні освітян України”; *С.Круци*, бібліотекар шкільної медіатеки технологічного ліцею (Київ) – “Шкільна медіатека в сучасному бібліотечно-інформаційному просторі: інновації, реалії та перспективи”; питання створення та використання бібліотечно-інноваційного продукту: *Л.Бєляєва* (НБУВ) – “Зведений каталог україномовної книги: поєднання минулого і сучасного”; *Л.Дениско* (НБУВ) – “Україніка в колекції рідкісних видань НБУВ”; нововведення в системі бібліотечно-інформаційної освіти і підвищенні кваліфікації кадрів тощо.

Органічно вписалися в роботу конференції доповіді, виголошені в межах “круглого столу” “Завдання розвитку вітчизняних біобібліографічних інформаційних ресурсів”: доповіді “Стан і завдання розвитку вітчизняних біографічних інформаційних ресурсів” директора Інституту біографічних досліджень НБУВ *В.Попика*, “Стародруки як джерело біографічних досліджень” *І.Ціборовської-Римарович* (НБУВ), “С.Д. Балухатий – дослідник методичних засад біографістики в галузі літературознавства” *Л.Рєви* (НБУВ).

Підкреслювалося, що бібліотеки та інформаційні служби сьогодні розвиваються як інформаційні технопарки – провідні складові інфраструктури країни. Однак зазначалося, що запровадження в громадський та науковий обіг значного інформаційного потенціалу бібліотек України гальмується слабкою матеріально-технічною базою, неефективним використанням наявних електронних інформаційних ресурсів, залишається вкрай гострою проблема кадрового забезпечення бібліотек. Проблеми, порушені українським науковим загалом, підтримали провідні фахівці з Росії та Білорусі.

Зважаючи на необхідність активізації участі бібліотечних установ у формуванні інформаційного ринку в країні, розвитку аналітичного та прогностично-маркетингового напрямку діяльності бібліотек, у виробленні стратегії та підготовки фахівців із цих питань, конференція ухвалила рекомендації національним та провідним бібліотекам України в галузях нормативно-правового забезпечення бібліотечно-інформаційної діяльності, наукових досліджень, формування та забезпечення збереження фондів, створення та використання новітніх інформаційних технологій і бібліотечно-інноваційного продукту, підготовки та підвищення кваліфікації кадрів.

Під час роботи конференції учасникам надавалася можливість безкоштовно записати на власний CD-R електронне видання, що включає каталог книжкових надходжень до НБУВ з 1994 р. по вересень 2003 р. (225 тис. бібліографічних записів) і 3,5 тис. текстів авторефератів дисертацій, захищених в Україні в 1998–1999 рр.

Леся Рєва



ШАХОВНЕ ЧИТАЧІ!

Якщо Ви не встигли оформити передплату на журнал “Слово і Час” заздалегідь, його можна передплатити з будь-якого наступного місяця. Будьмо разом і в 2004 році!

Наші презентації

Віталій Дончик. З потоку літ і літпроцесу.
— К. : ВД “Стилос”, 2003. — 556 с.



До книжки відомого критика й літературознавця чл. -кор. НАН України Віталія Дончика увійшли як бібліографічний покажчик праць автора, так і багато окремих статей від 50-х років й до сьогодні.

У хронологічному порядку вміщено, окрім статей і рецензій, виступи на “круглих столах” і конференціях, діалоги та інтерв'ю, портретні нариси, дещо з політичної публіцистики та ін. Як пише у передньому слові автор, “явлена тут хроніка загального й окремого може ж придасться доскіпливим (якщо такі ще не перевелися) дослідникам художнього процесу, ретельним призибувачам його характерних штрихів, рис і рисочок? Адаже те, що буває, так важко поскопити за тими природними чи волонтаристськими змінами дня і ночі, злетів і розгромів упродовж, фактично, піввікового шляху української літератури — ота її глибинна, підводна течія — може, все ж відчується з поданої тут рухливої мозаїки процесу?.. Ота — як ми ставали вільними...”. Передмова Миколи Жулинського “Автопортрет у неповний літературний зріст”.

Євген Нахлік. Доля — Los — Судьба: Шевченко і польські та російські романтики / НАН України. Львівське відділення Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка. — Львів, 2003. — 568 с. (Серія “Літературні студії”. Вип. 8.)

Перша порівняльно-літературознавча студія творчості чільних поетів трьох слов'янських літератур — української (Шевченко), польської (Міцкевич) і російської (Пушкін). Яка



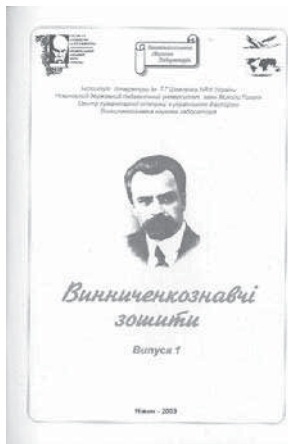
реальна доля реальної авторської особистості криється за міфотворчістю й міфологізацією кожного з цих поетів? — ось наскрізна проблема, осмислювана в монографії. Простежуються питання перцепції та рецепції, інтертекстуальні зв'язки, типологічні подібності й відмінності, мистецька самобутність. “Кожен із досліджуваних митців слова, — зазначає автор, — пояснював світ, вибудовував його бачення, вдавався до філософських шукань крізь призму власного характеру, власної індивідуальності, національного менталітету, історичної долі своєї батьківщини, суспільних обставин та умов свого життя, набутого культурно-освітнього рівня й досвіду, історичному етапу, на якому перебував, а головне — відповідно до долі, яка судилася персонально йому з волі Провидіння”.

Філологічні семінари. Вип. 6. Література як стиль і спогад. — К. : ВПЦ “Київський університет”, 2003. — 171 с.

До збірника увійшли наукові студії учасників філологічного семінару в Київському національному університеті ім. Т. Г. Шевченка “Теоретичні й методологічні проблеми літературознавства”. Учасники семінару на черговому засіданні під назвою “Літерату-

ра як стиль і спогад” поставили собі за завдання з’ясувати зміст і обсяг категорії “стиль”, описати її трансформації і контексти, починаючи від теорії трьох стилів і до постмодерних дискурсів та ін. Окрім статей учасників семінару вміщено також статті вітчизняних та зарубіжних науковців, котрі взяли участь у дискусії або ж системно вивчають проблеми художньої мови та стилю.

Винниченкознавчі зошити. Вип. 1
/ Відп. редактор В. П. Хархун. — Ніжин: Видавництво НДПУ ім. М. Гоголя, 2003. — 153 с.

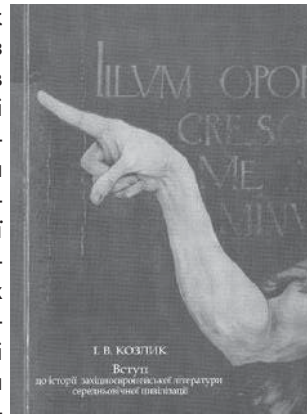


Збірник, заснований 2002 р. Винниченкознавчою науковою лабораторією кафедри української літератури Ніжинського державного педагогічного університету ім. Миколи Гоголя,

Інститутом літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України та Центром гуманітарної співпраці з українською діаспорою. “На сьогодні, коли прокоментовано іпостасність Винниченкових ролей, варто говорити про проблему “прочитуваності” письменника, розкодування багатозначних смислових структур його творів, осмислення тих модерних якостей, що визначають його художній почерк”, — говориться у вступі до збірника, який представляє першу спробу синтезу винниченкознавчих розвідок за останні роки.

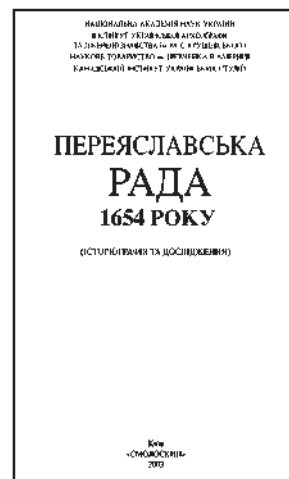
І. В. Козлик. Вступ до історії західноєвропейської літератури середньовічної цивілізації. Історико-культурний макроетап рефлексивного традиціоналізму. Доба Середньовіччя та епоха Відродження. — Івано-Франківськ: Поліскан; Гостинець, 2003. — 341 с. / Міністерство освіти і науки України, Прикарпатський університет ім. Василя Стефаника.

Посібник складається з таких розділів “Методологічні основи сучасного вивчення історії західноєвропейської літератури історико-культурних епох Середньовіччя і Відродження (літературознавчий аспект)”, “Західноєвропейська середньовічна література”, “Західноєвропейська література доби Відродження”. У своєму вступі про основні засади посібника в контексті актуальних проблем вищої філологічної освіти в сучасній Україні автор наголошує на тому, що “відокремлений розгляд Середньовіччя і Відродження як двох самостійних навчальних дисциплін дозволив би суттєво розширити проблемну насиченість, підвищити якісний рівень освоєння студентами певного історико-літературного матеріалу і більш конкретно і диференційовано розглянути провідні тенденції тогочасного літературного процесу”.



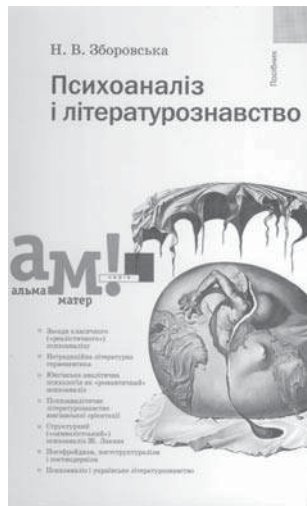
Переяславська Рада 1654 року: (Історіографія та дослідження). — К.: Смолоскип, 2003. — 888 с.

До 350-річчя Переяславської Ради спільними зусиллями Інституту української історіографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України, Наукового Товариства ім. Т. Г. Шевченка в Америці та Канадського Інституту українських студій видано солідний том, в якому вперше в Україні в неспотвореному вигляді дається оцінка події, яка різко змінила весь хід української історії. Збірник складається з двох частин.



У першій вміщено наукові дослідження та науково-публіцистичні праці про Переяславську Раду, що з'явилися друком протягом XIX–XX ст. — від праць М. Драгоманова, В. Липинського, М. Грушевського, Д. Донцова — до самовідданої спроби М. Брайчевського в 70-ті роки пробити стіну замовчування і фальсифікації, зробленої в його знаменитій статті “Приєднання чи возз'єднання?”. Другу частину складають історіографічні та дослідницькі статті українських, канадських, польських авторів, що поглиблено розглядають проблему в кількох спеціальних аспектах.

Н. В. Зборовська. Психоаналіз і літературознавство: Посібник. — К.: АкадемВидав, 2003. — 390 с. (серія “Альма-матер”).

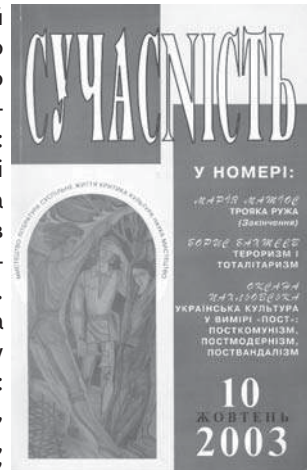


Книжка Ніли Зборовської “Психоаналіз і літературознавство” рекомендована Міністерством освіти і науки України як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Цей посібник відображає місце психоаналізу в культурній парадигмі XX століття і його вплив на літературну теорію і практику. Він призначений для студентів гуманітарних вузів, які вивчають психоаналіз, психологію творчості, літературознавство, а також для вчителів, які впроваджують нові інтерпретаційні методики в навчальний процес. З цією метою в кінці видання подано зразок аналізу художнього тексту з використанням нетрадиційної герменевтики.

СУЧАСНІСТЬ. — №10. — 2003.

Проза представлена драматичною повістю Марії Матіос “Трояка ружа” (закінчення), поезія — віршами Світлани Мейти і Тамари Севернюк. У рубриці “Суспільне життя” зі своїми роздумами на актуальні теми висту-

пають Анатолій Русначенко (“Революцію готувати і продовжити: річниця УПА і сьогодні”) та Борис Бахтєєв (“Тероризм і тоталітаризм”). “Українська культура у вимірі “пост”: посткомунізм, постмодернізм, поствандалізм”



— тема статті Оксани Пахльовської. Друкуються також щоденникові записи Яна Райніса (в пер. з латвійської Михайла Григоріва), продовження спогадів Василя Лісового, закінчення біографічного твору Дмитра Стуса про Василя Стуса “Коли не я, то хто?”, розповідь Оксани Думанської про художницю Софію Караффу-Корбут. У рубриці “Критика” надруковано статті Івана Лисого “Ще раз про рецензування та дискусії навколо культури”, Леоніда Череватенка “Політ скрізь епоху” та Тетяни Бовсунівської “Типологія української посттоталітарної художньої деструкції світобудови”.

СУЧАСНІСТЬ. — №11. — 2003.

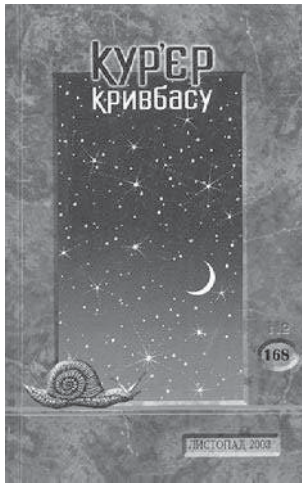
В одинадцятому номері журналу друкується роман Ірен Роздобудько “Ранковий прибиральник” та новела Василя Портяка “Охоронителі Діви”, поезія Леоніда Талалая, Тараса Федюка та Дмитра Кременя. Рубрика “Суспільне життя” представлена статтями Леоніда Климчука “Не сперечаймося всує, українці”, Олександра Бойка “Початок формування багатопартійної системи в Україні”. Сергія Грабовського “Професійні



Слово і Час. 2004. №1

українці” проти українських інтересів”. Зі своїми спогадами виступає Ірина Жиленко, Володимир Грабовський досліджує творчість композитора Миколи Лисенка в контексті утвердження національної музики в українському житті, Микола Неврлий роздумує над книжкою відомого словацького політолога Александра Дулеби, присвяченою відносинам між Україною і Словаччиною. Надруковано також інтерв'ю Тетяни Лисенко з Еммою Андіївською, рецензії Валентини Соболь на книжки Марії Матіос та Василя Слапчука на поетичну антологію “Станція Чернігів”.

КУР'ЄР КРИВБАСУ. – №11. – 2003.



Проза в цьому номері журналу представлена романом Олега Криштопи “Жах на вулиці В'язнів”, ранніми новелами Василя Шевчука “На вступі до Храму: моя рання проза” та новелами Андрія Кондратюка “Про царя Ма-

ленкова”, поезія — віршами Олександра Хоменка та Василя Андрушка. Надруковані статті Євгена Сверстюка “Нецензурний Стус”, Василя Рубана “Київська школа”, Юрія Барабаша “На позвах з мусянджовим бовваном (Причинки до теми “Шевченко і Петербург”)", Юрія Тарнавського “Модернізм, це теж гуманізм”, Степана Процюка “Мрія і попіл” (есеї), Євген Баран рецензує книжку Олександра Вільчинського “Дежа вю. Спроба повернення”.

Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – №4. – 2003.

Актуальна тема номера — концепція профільного навчання в старшій школі та реформа освіти. У рубриці “Наука — школі” надруковані статті Петра Білоуса “Художність, закодована в образах (Послання

Івана Вишенського “Викриття диявола-світодержця”), Наталі Осташко “Грона гніву” Джона Стейнбека — “Жовтий князь” Василя Барки: порівняльний аналіз в аспекті гуманістичної змістовності”, Оксани Смерек “Колорит ху-



дожного світу Емми Андіївської”, Григорія Клочека “Знак Григорія Гусейнова”. “Школа літературознавчого аналізу” представлена статтею Олега Демчука “Не розкіш, а необхідність” — програма спецкурсу для старшокласників “Види аналізу художніх текстів”, профільне навчання — пояснювальною запискою Григорія Семенюка та Василя Цимбалюка до “Програми для середньосвітньої школи з поглибленим вивченням української літератури”. Друкуються також вірші Петра Перебийноса, продовження роману Василя Захарченка “Пий воду зі криниці своєї...”, неопублікована стаття Миколи Куліша “Лист до редакції 10-7=3 (підготовка тексту та коментарі Галини Дутчак).

Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – №5. – 2003.

Надруковані статті Миколи Жулинського “Євген Плужник” (до 105-річчя поета), Володимира Панченка “Особливості українського літературного життя другої половини XIX ст (бесіда третя)”; Григорій Семенюк та Василь Цимбалюк представляють укладену ними “Програму для середньої загальноосвітньої школи з поглибленим вивченням української літератури у 8–11 класах, для класів із гуманітарним профілем, гімназій, ліцеїв та коледжів”. “Поетична сторінка” представлена віршами Галини Кирпи, сучасна проза — продовженням роману Василя Захарченка “Пий воду зі криниці своєї...”.

Багато матеріалів цього номера присвячено 85-літтю від дня народження Василя Сухомлинського.

КИЇВ. – №10. – 2003.



У черговому номері журналу надруковано вісім оповідань Анатолія Дімарова, закінчення роману Михайлини Омели “Мертва кров” та документальну повість Яна Козельського “Бальзак вінчався в Бердичеві”;

поезія представлена віршами Володимира Земляного, Миколи Гриценка та Станіслава Розсохи. На питання “Тарас Шевченко в моєму житті” відповідають Дмитро Кремінь і Микола Шудря, представлено архівні матеріали про справу Миколи Лукаша. Григорій Білоус

виступає з роздумами про життя і творчість Василя Стуса (“Роковий вересень”), Юрій Рой – з публіцистичною статтею “Недоспівана пісня...”, Віктор Баранов розмовляє з народною артисткою України Ніною Байко.

БЕРЕЗІЛЬ. – № 11–12. – 2003.

Друкуються публіцистичні роздуми Івана Белебехи “Яким має бути Президент України?” та Рити Ярової “І з бідної хати часто виходить великий лицар”; один із останніх романів Володимира Дрозда “Книга отця Йосипа”, нові поезії Ліди Палій (Канада), “Терпкі думки” з творчої спадщини Романа Купчинського із вступною статтею Ростислава Доценка. Розділ критики представлений статтею Інни Приходько “Євгенія Ярошинська: перекинчики в контексті української реальності”, Нестір Тутешній інформує читачів про новий довідник “Письменники Харкова”. Завершують номер іронічні римуванки Петра Осадчука.

Підготувала І. Хазіна



Передплачуйте “Слово і Час” – єдиний академічний літературознавчий журнал про українську та світову літературу.

Передплатний індекс – 74423

Слово *Електронний варіант*
на Web-сторінці за адресою:

і www.world-and-time.iatp.org.ua
Час

